

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ТИМОШЕНКО НАТАЛЯ ІВАНІВНА

Прим.№ 1
УДК 75.04(477.4)«190/194»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПРОБЛЕМАТИКА ЖАНРІВ ФІГУРАТИВНОГО НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА
ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ І ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ
АНАЛІЗУ ТВОРЧОСТІ ОКРЕМИХ МАЙСТРІВ)**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


Н. І. Тимошенко

Науковий керівник:
Мазур Вікторія Павлівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
декан факультету теорії та історії мистецтва

Київ – 2022

АНОТАЦІЯ

Тимошенко Н. І. Проблематика жанрів фігуративного народного малярства Центральної України I половини XX століття (на прикладі аналізу творчості окремих майстрів) – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2022.

Дисертація присвячена проблематиці жанрів фігуративного народного малярства Центральної України першої половини XX століття. Головною метою цієї роботи – є дослідження жанрової специфіки та стилістичної різноманітності народної картини, портретного живопису Г. Ксьонза та П. Ярмоленка. Фігуративний народний живопис у сучасному мистецтвознавстві недостатньо систематизований, його художньо-стилістичні та формально-пластичні особливості вичерпно не досліджено, а сучасні теоретичні положення мистецтва наїву, кітчю та самодіяльного мистецтва, у дискурсі якого перебуває живопис, недостатньо висвітлені. З метою вирішення зазначених проблем було узгоджено термінологію із західноєвропейськими термінами, твори систематизовані за жанрами, описана жанрова специфіка народної картини, розкрито тематичне коло зацікавлень народних майстрів, установлений вплив професійного живопису та фотографії на їхню творчість.

У процесі вивчення наукових джерел встановлено, що на початку XX ст. К. Шероцький вивчав народне малярство комплексно, паралельно аналізуючи оздоблення помешкань селян та міщан, що відображали культуру, побут та світоглядні цінності мешканців (1914). Міфопоетичну картину «Козак Мамай» досліджували Д. Щербаківський (1913), П. Білецький (1960), С. Бушак (2008). Дитячу творчість, елементи якої вплинули на формування значення терміна «наїв», опрацьовував А. Бакушинський (1925). В Україні, в радянський період, Бутник-Сіверський (1966) вивчав переважно декоративний розпис. Іконопис, від середньовіччя до часів бароко XI–XVIII ст., досліджували – П. Жолтовський (1978), В. Откович (1990), В. Свенціцька (1996). Твори в жанрі портрета розглядали

Д. Щербаківський та Ф. Ернст (1925), П. Білецький (1981), В. Рубан (1984). Із невідворотними, поступовими демократичними перетвореннями, починаючи із 1970-х, завдячуючи, зокрема, В. Василенко (1974), поживаються дослідження традиційної народної творчості. У контексті панівної теорії соціально-класових відносин радянської ідеології, де класовість відіграє вирішальне значення, розроблено теорію народної творчості та примітиву М. Некрасовою (1980) та В. Прокоф'євим (1983). Доведено, що термін «примітив» застарів, утратив узагальнювальне значення та стосується виключно первісного мистецтва. Лубку присвятили свої наукові розвідки Д. Ровинський (1900–1901), П. Попов (1926), М. Мішина (1984), В. Свенціцька (1996), О. Шпак (2006) та ін. Огляд літератури, присвяченої лубку, здійснено для порівняння із народною картиною. З'ясовано, що лубок і народна картина мають різний генезис, тому їхня синонімічність у термінологічному застосуванні є помилковою. У парадигмі визначення «примітив» працювали українські дослідники О. Клименко (1996), О. Найден (1996), О. Корсакова (2008). О. Найден увів термін «базарна картина» (1996). Щодо терміна «наїв», то його розроблив та окреслив основні риси О. Біхалі Мерин (1984). Він же ввів визначення «інситне мистецтво». Одне з розгорнутих досліджень мистецтва наїву у Франції здійснив Р. Тільмані (1984) на замовлення М. Фурні, колекціонера наївного мистецтва. Проблема застосування термінології неінституційного мистецтва в США присвячена стаття Д. Бенедетті (2000). До мистецтва самоуків схильні застосовувати термін «наїв» Л. Орел (2003), В. Старченко (2007), Н. Бродська (2007), Д. Кан (2014), О. Богомолець (2015). Наївному мистецтву, з погляду термінологічної лексики, присвячено дослідження М. Селівачова (2022).

Т. Гундорова здійснила фундаментальне дослідження кітч (2008), її спостереження доповнили О. Муха (2013) та О. Чаплинська (2014). Самодіяльному мистецтву присвячено наукову розвідку Л. Карпової (2013). Порівняння трактування термінів здійснено за довідниковими, енциклопедичними, словниковими виданнями України, країн Західної Європи, Канади та США. Зображальні принципи та жанрову різноманітність народної картини досліджено за матеріалами вітчизняних та зарубіжних видань.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше введено до наукового обігу невідомі твори народного малярства з державних та приватних колекцій у широкому жанровому і стилістичному різноманітті. Вони доповнюють уявлення про народне малярство як явище. Живописні твори, що залишилися поза межами цього дослідження внаслідок кількісної неосяжності, потребують подальшого вивчення, атрибуції, системного підходу, класифікації за видами мистецтва, типології за сюжетами, ідейно-художнього аналізу та інтерпретації.

Уперше застосовано аналітичне опрацювання матеріалів термінології для формування критеріїв дослідження фігуративного народного малярства в межах таких явищ, як наїв, кітч, самодіяльне мистецтво. Проаналізовано у жанровому, стилістичному та тематичному багатоманітті живописні народні картини з провідних музейних установ України, зокрема Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», фонд якого започаткували і збагачували представники династії Гончарів, мистці й колекціонери І. М. Гончар, його син П. І. Гончар та онук І. П. Гончар за сприяння співачки та меценатки Н. Матвієнко; Національного музею архітектури та побуту України, у фонди якого надходили музейні предмети з численних фахових експедицій містечками та селами України; Полтавського художнього музею, де К. Скалацький, перебуваючи спочатку на посаді зберігача, а згодом директора, особисто здійснював комплектування фондів та досліджував народну картину; Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав», співробітники якого за результатами експедиційних подорожей зібрали колекцію робіт та опублікували свідчення про життя і творчість П. Ярмоленка, а також з багатьох приватних зібрань, що загалом формує достатньо цілісне уявлення про народне малярство Центральної України I половини ХХ ст.

Доведено, що народна картина є рівноправною складовою системи народного малярства, оскільки ідейно-світоглядно пов'язана з народними традиціями, фольклором. Водночас твори фігуративного народного малярства належать до сфери популярного і масового мистецтва, що спостерігається в ідейно-тематичному різноманітті, пов'язаному з театром, літературою та професійною образотворчістю, що репродукувалася в поштових листівках. Стилiстично народна картина має риси,

властиві наїву, кітчю, декоративно-прикладному, самодіяльному мистецтву. З'ясовано, що значення термінів у вітчизняному обігу в цілому відповідають практиці застосування термінів західного світу. У науковій роботі вперше опубліковано і введено до наукового обігу зібрання робіт Г. Ксьонза з Миргородського краєзнавчого музею, окремі роботи з Полтавського художнього музею і Музею архітектури та побуту України, а також архівні матеріали, присвячені життю П. Ярмоленка, з архівів Київської області, Центрального державного історичного архіву України, з експедиційних музейних нотаток Г. Щупак, головного зберігача НЦНК «Музей Івана Гончара». До джерельної бази належать записані інтерв'ю з професором Л. Міляєвою, дослідником К. Скалацьким та колекціонером С. Козловим. Уявлення про народне малярство збагачено особистісним спілкуванням із П. Гончаром, директором НЦНК «Музей Івана Гончара», його сином І. Гончаром, художником-монументалістом, іконописцем; із Г. Кошманенко, завідувачем сектора «Тканина» НЦНК «Музей Івана Гончара»; керівником наукового відділу експертизи, обліку та збереження музейних цінностей ННДРЦУ Н. Грязноюю; завідувачем фондів Т. Русіноюю та завідувачем відділу живопису В. Бойченко НМНАПУ; головним зберігачем НІЕЗ «Переяслав» А. Задорожною; головним зберігачем НМУНДМ О. Єрмак; з багатьма реставраторами й науковцями перелічених та інших установ України. Наукові консультації здійснено з В. Распопіною, завідувачем наукового відділу фізико-хімічних досліджень Національного науково-дослідного реставраційного центру України, науковими співробітниками Національного військово-історичного музею України.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що дослідження народної картини доповнено комплексним підходом, що носить міждисциплінарний характер, застосовано знання з етнографії, театру, літератури, філателії. Актуальним є пошук нових імен у народному малярстві, поглиблення знань відповідно до жанрової та стилістичної специфіки народної творчості, розширення географії відповідно до історико-етнографічного районування України. Ці питання стануть предметом наступних наших розвідок. Здійснена дослідницька робота може бути

застосована в науково-дослідній мистецтвознавчій практиці, науково-методичній, експозиційній, виставковій, фондово-обліковій музейній роботі; для подальшого музейного і приватного колекціонування; для педагогічної та лекційної роботи; для розвитку сучасного живопису у формотворчих, аксіологічних аспектах, набуття української етнічної самобутності та національного колориту, а також у інших перспективних дослідженнях народного малярства.

Ключові слова: Україна, Тарас Шевченко, художник, традиція, народне малярство, народна творчість, народна картина, жанр, терміни, листівка, рисунок, мистецтвознавче дослідження, Григорій Ксьонз, Панас Ярмоленко.

SUMMARY

N. I. Tymoshenko. The Problems of Genres of Figurative Folk Painting of Central Ukraine in the First Half of the Twentieth Century (On the Example of the Analysis of Creativity of Separate Masters), qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Doctor of Philosophy thesis in speciality 023 'Fine Arts, Decorative Arts, Restoration' of the National Academy of Visual Arts and Architecture, Kyiv City, 2022.

The thesis is devoted to the problems of genres of figurative folk painting of Central Ukraine in the first half of the twentieth century. The main objective of this work is to explore the genre specificity and stylistic diversity of folk picture, portrait painting by H. Ksionz and P. Yarmolenko. Figurative folk painting in modern art history is not sufficiently systematized, its artistic-stylistic and formal-plastic features are not exhaustively studied, the modern theoretical provisions of naive art, kitsch, amateur art, with painting in the discourse, are not sufficiently covered. In order to solve the above problems, the terminology was coordinated with Western European terms, works were systematized by genre, the genre specificity of the folk picture was described, the thematic circle of interests of folk masters was revealed, the influence of professional painting and photography on their creative work is established.

In the process of studying scientific sources, it was established that at the beginning of the twentieth century, K. Sherotskyi studied folk painting in its entirety, while analysing the decoration of dwellings of peasants and townspeople, which reflected the culture and

way of life, as well as ideological values of the inhabitants (1914). The Cossack Mamay mythopoetic picture was studied by D. Shcherbakivskyi (1913), P. Biletskyi (1960), S. Bushak (2008). Children's creativity, the elements of which influenced the shaping of the meaning of the term *naive*, was studied in depth by A. Bakushynskyi (1925). In Ukraine, during the Soviet period, Butnyk-Siverskyi (1966) studied mainly decorative painting. Iconography from the Middle Ages to the Baroque times of the 11th–18th centuries was studied by P. Zholtovskyi (1978), V. Otkovych (1990), V. Svientsitska (1996). Works in the portrait genre were studied by D. Shcherbakivskyi and F. Ernst (1925), P. Biletskyi (1981), V. Ruban (1984). Research into traditional folk art has been revived since the 1970s, with the inevitable, gradual democratic transformations, thanks, in particular, to V. Vasylenko (1974). In the context of the theory of social class relations prevailing in Soviet ideology, in which class nature played a decisive role, the theory of folk art and primitive art was developed by M. Nekrasova (1980) and V. Prokofiev (1983). It was proved that the term primitive was outdated, lost its generalized meaning, and referred exclusively to primitive art. D. Rovynskyi (1900–1901), P. Popov (1926), M. Mishyna (1984), V. Svientsitska (1996), O. Shpak (2006) and others devoted their scientific intelligence to woodcut. A review of the literature on woodcut was made for comparison with folk picture. It was found that woodcut and folk picture had a different genesis, so their synonymy in terminological application was erroneous. Such Ukrainian researchers as O. Klymenko (1996), O. Naiden (1996), O. Korsakova (2008) worked in the paradigm of the definition of primitive art. O. Naiden coined the term market picture (1996). As for the term *naive*, it was developed and outlined by O. Bihalji-Merin (1984). He also introduced the definition of insite art. P. Tilmani (1984), on request of M. Fourny, a collector of naive art, carried out one of the most extensive studies of naive art in France. An article by D. Benedetti (2000) is devoted to the problems of applying the terminology of non-institutional art in the United States. L. Orel (2003), V. Starchenko (2007), N. Brodska (2007), D. Kan (2014), and O. Bohomolets (2015) tend to apply the term *naive* to the art of self-taught persons. M. Selivachov (2022) is devoted to naive art, from the point of view of terminological vocabulary.

T. Hundorova carried out a fundamental study of kitsch (2008); her observations were supplemented by O. Mukha (2013) and O. Chaplynska (2014). The scientific intelligence of L. Karpova (2013) was devoted to amateur art. Comparison of the interpretation of terms was carried out according to reference, encyclopedic, and lexicographic editions of Ukraine, countries of Western Europe, Canada, and the United States. The depictive principles and genre diversity of folk picture was investigated based on the materials of domestic and foreign publications.

The scientific novelty is provided by unknown works of folk painting from public and private collections in a wide genre and stylistic diversity introduced for the first time into scientific circulation. They complement the idea of folk painting as a phenomenon. Artistic paintings left outside the scope of this study due to quantitative immensity require further study, attribution, a systematic approach, classification by art form, typology by subject, ideological and artistic analysis and interpretation.

For the first time, analytical processing of terminology materials was applied to formulate criteria for studying figurative folk painting within such phenomena as naive, kitsch, and amateur art. The work analyses in genre, stylistic, and thematic diversity the picturesque folk pictures from the leading museum institutions of Ukraine, in particular, the Ivan Honchar Museum National Centre of Folk Culture, the collection of which was founded and enriched by representatives of the Honchar dynasty, artists and collectors I. M. Honchar, P. I. Honchar, his son, and I. P. Honchar, his grandson, with the assistance of N. Matviienko, a singer and philanthropist; the National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine, the collection of which includes museum items from numerous professional expeditions to towns and villages of Ukraine; the Poltava Art Museum, where K. Skalatskyi, the museum conservator and subsequently director, personally gathered the collection and researched folk picture; National Historic-Ethnographic Reserve 'Pereyaslav', the employees of which gathered a collection of works based on the results of expeditionary trips and published testimonies about the life and creative activity of P. Yarmolenko, as well as from many private collections, which in general forms a fairly holistic idea of folk painting of Central Ukraine in the first half of the 20th century.

It is proved that folk picture is an equal component of the system of folk painting, since it is conceptually and ideologically connected with folk traditions, folklore. At the same time, works of figurative folk painting belong to the sphere of popular and mass art, which is observed in the ideological and thematic diversity associated with theatre, literature, and professional visualization, reproduced in postcards. Stylistically, the folk picture has features inherent in naive art, kitsch, decorative and applied art, amateur art. It is found that the meanings of the terms in domestic circulation in general correspond to the practice of applying the terms of the Western world. In the scientific work, the collection of works by H. Ksionz from the Myrhorod Local Lore Museum, individual works from the Poltava Art Museum and the Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine, as well as archival materials devoted to the life of P. Yarmolenko, from the archives of Kyiv Region, the Central State Historical Archives of Ukraine, from the expeditionary museum notes of H. Shchupak, the head of conservation for the Ivan Honchar Museum National Centre of Folk Culture, were first published and introduced to scientific circulation. The source database includes recorded interviews with Professor L. Miliaieva, researcher K. Skalatskyi, and collector S. Kozlov. The idea of folk painting is enriched by personal communication with P. Honchar, Director of the Ivan Honchar Museum National Centre of Folk Culture, I. Honchar, his son, a muralist and icon painter; with H. Koshmanenko, Head of the Textile sector of the Ivan Honchar Museum National Centre of Folk Culture; N. Hriaznova, Head of the Scientific Department of Expertise, Accounting, and Preservation of Museum Values of the National Research and Restoration Centre of Ukraine; T. Rusinova, Head of Collection, and V. Boichenko, Head of the Department of Painting of the National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine; A. Zadorozhna, Head of Conservation for the National Historic-Ethnographic Reserve 'Pereyaslav'; O. Yermak, Head of Conservation for the National Ukrainian Folk Decorative Art Museum; with many restorers and scientists of these and other institutions of Ukraine. We had scientific consultations with V. Raspopina, Head of the Scientific Department of Physical and Chemical Research of the National Research and Restoration Centre of Ukraine, researchers of the National Museum of Military History of Ukraine.

The practical significance of the results obtained is provided by the fact that the study of folk picture is supplemented by an integrated approach that is interdisciplinary in nature, knowledge of ethnography, theatre, literature, and philately is applied. It is relevant to search for new names in folk painting, deepen the knowledge in accordance with the genre and stylistic specifics of folk art, expand the geography in accordance with the historical and ethnographic regionalization of Ukraine. These questions will be the subject of our next scientific intelligence. The research work carried out can be used in scientific research art history practice, scientific and methodological, exposition, exhibition, collection-accounting museum work; for further museum and private collection; for pedagogical and lecture work; for the development of modern painting in formative and axiological aspects, the acquisition of Ukrainian ethnic identity and national identity, as well as in other advanced studies of folk painting.

Keywords: Ukraine, Taras Shevchenko, artist, tradition, folk art, figurative folk painting, folk picture, genre, terms, postcard, drawing, art history research, Hryhorii Ksionz, Panas Yarmolenko.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Тимошенко, Н. І. (2021). Проблематика мистецтвознавчої термінології народного малярства України кінця XIX – XX століття. *Народознавчі зошити*. 1(157), 111–118. <https://doi.org/10.15407/nz2021.01.111>
2. Тимошенко, Н. І. (2021). Портретний живопис Панаса Ярмоленка, як рефлексія фольклору. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 35, 76–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-12>
3. Тимошенко, Н. І. (2022). Збірка іконопису в Музеї Івана Гончара: спадкоємність традицій колекціонування. *Мистецтвознавчі записки*, 41, 34–39. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262945>

Апробація метеріалів дисертації:

1. Тимошенко, Н. І. (2015). Проблематика термінології народного мистецтва. Сучасний стан. У О. К. Федорук, О. В. Ковальчук, О. А. Лагутенко, А. М. Давидов (вчена рада), *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. Тези і матеріали доп. міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів, студентів, 21 трав. 2015 р.* (с. 40–41). НАОМА.
2. Тимошенко, Н. І. (2017). Творчість П. М. Ярмоленка 1930-х років: проблеми художньо-стилістичного аналізу. У О. К. Федорук, О. В. Ковальчук, О. А. Лагутенко, А. М. Давидов (вчена рада), *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства: тези і матеріали доп. міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів, 22 квітня 2016 р.* (с. 21–22). НАОМА.
3. Тимошенко, Н. І. (2018). Вплив побутової фотографії на розвиток портретного живопису П. М. Ярмоленка першої третини XX ст. У О. К. Федорук, О. В. Ковальчук, М. В. Русяєва, А. М. Давидов (вчена рада). *Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності. Тези доповідей Всеукраїнської наукової*

конференції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25-28 квітня 2017 р. (с. 130). НАОМА.

4. Тимошенко, Н. І. (2018). Особливості творчості Григорія Ксьонза. У *Наївне мистецтво і малярство України: всеукраїнська наук.- практи. конф., 26 грудня 2018 р.* НАМУ. http://academia.gov.ua/Conf_2018_NAIV_MIST_T
5. Тимошенко, Н. І. (2020). До питання атрибуції портретного живопису Г. П. Ксьонза (1874–1947). У Л. О. Лисенко (авт. проєкту, упоряд. тексту, авт. вст. слова). *Сьомі Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА, 23 листопада 2019 р.* (с. 49–50). НАОМА.
6. Тимошенко, Н. І. (2021). Ідейно-образне наслідування живопису М. Пимоненка в народній картині I третини ХХ століття. У Л. О. Лисенко (авт. проєкту, упоряд. тексту, авт. вст. слова). *Восьмі Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції.*(с. 156–157). НАОМА.
7. Тимошенко, Н. І. (2021). Значення народного мистецтва у творчості Івана-Валентина Задорожного. У *Монументальне мистецтво шестидесятників. (З нагоди 100-річчя від дня народження І.-В. Задорожного): тези доповідей науково-практичної конференції, 21 грудня 2021 р.* (с. 36–37). НАМУ. <https://academia.gov.ua/wp-content/uploads/2021/12/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5-%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D1%88%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D1%96%D0%B2.pdf>

Публікації які додатково відображають наукові результати дисертації:

1. Тимошенко, Н. І. (2020). Григорій Ксьонз (1874 – 1947). Дослідження біографії та портретного живопису художника. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2, 67–78. DOI 10.33625/2409-2347-2020-2-67-78

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР.....	15
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЧНІ, ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Українське фігуративне народне малярство – стан наукового опрацювання теми	26
1.2. Джерельна база дослідження.....	47
1.3. Методика дослідження	51
Висновки до Розділу 1.....	55
РОЗДІЛ 2. ІДЕЙНО-ОБРАЗНІ ДЖЕРЕЛА НАРОДНОЇ КАРТИНИ ТА СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВОЇ РІЗНОМАНІТНОСТІ	
2.1. Розвиток термінології в мистецько-історичному контексті та визначення критеріїв систематизації творів народного малярства	58
2.2. Значення фольклору, театру, літератури у формуванні тематики народної картини.....	76
2.3. Вплив мистецтва фотографії, професійного живопису та поштової листівки на зображальні принципи народної картини.....	92
Висновки до Розділу 2.....	112
РОЗДІЛ 3. САМОДІЯЛЬНИЙ ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС: ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНИЙ, ФОРМАЛЬНО- ПЛАСТИЧНИЙ АНАЛІЗ	
3.1. Вплив фотографії на художній метод Г. П. Ксьонза (1874 – 1947).....	114

3.2. Стилiстичнi експерименти та жанрова рiзноманiтнiсть творчостi П. М. Ярмоленка (1886–1953).....	139
Висновки до Роздiлу 3.....	183
ВИСНОВКИ.....	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ I ЛIТЕРАТУРИ.....	194
Додаток А. Анатований перелiк iлюстрацiй та iлюстрацiї до Роздiлу 2	222
Додаток Б. Анатований перелiк iлюстрацiй та iлюстрацiї до каталогу творiв Г. П. Ксьонза до Роздiлу 3, пiдроздiлу 3.1.....	278
Додаток В. Анатований перелiк iлюстрацiй та iлюстрацiї до каталогу творiв П. М. Ярмоленка Роздiлу 3, пiдроздiлу 3.2.....	330
Додаток Г. Публiкацiї за темою.....	443

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР

ААТ – Тезаурус мистецтва та архітектури (Art & Architecture Thesaurus).
США.

ДАКО – Державний архів Київської області.

ДММГ – Державний музей мистецтв Грузії, Музей образотворчих мистецтв імені Шалви Аміранашвілі, Тбілісі.

Ж – «Живопис», інвентарна облікова позначка на музейних предметах НЦНК «Музей Івана Гончара»

ЗЛЛ – Збірка Лідії Лихач.

ЗОП – Збірка Олександра Поліщука.

КВК – Колекція Василя Кулі.

КВМ – Колекція Вільямса Моргана.

КВН – Колекція Володимира Недяка.

КВЮ – Колекція Віктора Ющенко.

КЛГ – Колекція Леоніда Гонтаря.

КК – Колекція «Кровець».

КОН – Колекція Олександра Немировського.

КС – Колекція «Сулиця».

М – «Мистецтво» фондова облікова позначка музейних предметів НІЕЗ «Переяслав»

МКМ – Миргородський краєзнавчий музей.

МСГ – Музей Соломона Гугенгайма, Нью-Йорк.

МТМКУ – Музей театрального, музичного і кіномистецтва України.

НВІМУ – Національний військово-історичний музей України.

НАМУ – Національна академія мистецтв України.

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

НІЕЗ «Переяслав» – Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав».

ННДРЦУ – Національний науково-дослідний реставраційний центр України.

НМНАПУ – Національний музей народної архітектури та побуту України.

НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва.

НЦНК «Музей Івана Гончара» – Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

ПХМ – Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка.

ПЗК – Приватна збірка Сергія Валерійовича Козлова.

ПЗН – Приватна збірка Немировського Олександра Григоровича.

СКУ – Сімейна колекція Уманських.

УЦНК «Музей Івана Гончара» – Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»

ФМБ – Фонд Миколи Бабака.

ЦДІАК України – Центральний державний історичний архів України.

ВСТУП

Актуальність теми. Наприкінці XIX – на початку XX ст. народна творчість набула нових форм у порівнянні з попередніми художньо-історичними періодами. Збагачується різноманіття видів, жанрів народного мистецтва. Зокрема фігуративний живопис, визначений попередньо К. Шероцьким як оздоба меблів та дверей саме у побуті, знайшов кустарно-ремісниче масове втілення в станкових творах на початку XX ст. Народна картина урізноманітнілася жанрово, обумовивши необхідність вивчення та введення в науковий обіг творів народного фігуративного малярства – портрета, пейзажу, натюрморту, побутового жанру.

Свого часу творчість народних малярів привернула увагу майстрів-професіоналів, сприяючи виникненню в професійному мистецтві такої течії, як примітивізм. Народна творчість та примітив, що в кінці XIX та протягом XX ст. становив інтерес для художників як зразок свіжих композиційних та формотворчих рішень, наприкінці XX ст. в Україні набуває самостійного художньо-мистецького значення. На початку XXI ст. народна картина та ікона стають предметом зацікавленості колекціонерів та науковців, що призводить до необхідності поглибленого предметного вивчення, систематизації, виявлення стилістичних та жанрових особливостей творів народного малярства. Виставкові проекти дали змогу висвітлити приватні колекції, твори з яких не отримали достатньої уваги з теоретичного, художньо-історичного та науково-практичного погляду. Виявилося, що народне малярство, перетворившись на предмет приватного колекціонування, потребує актуалізації промоції, вирішення проблем збереження, реставрації.

У дослідженні не було висвітлено живопис на склі, що як мистецьке явище значною мірою перебуває в парадигмі західноєвропейського мистецтва зі своїми специфічними засобами художньої виразності, що тяжіють до графічних, а головне – мають відмінний генезис. У цьому дисертаційному дослідженні також системно не розглядався народний іконопис, бо релігійне мистецтво традиційно відокремлюється від світського й вимагає інших підходів до термінології, методології та історичного контексту.

Також у дослідженні не висвітлено творчий шлях К. Білокур та М. Примаченко, видатних майстринь народного малярства із яскраво вираженими самобутніми мистецькими рисами, які насправді виходять за межі будь-яких узагальнень та визначень наївного і декоративного мистецтва. Їхній творчості, яка має досліджуватися цілісно, присвячено чимало наукових розвідок. Натомість у роботі здійснено порівняльний аналіз творчості мисткинь з живописом Г. Ксьонза та П. Ярмоленка, чиї твори обрано для розкриття жанру портрета в народному малярстві та повнішого розуміння стилю самодіяльних художників із численними галереями портретів.

Мистецтвознавче дослідження не претендує на вичерпну реконструкцію явища народного малярства першої пол. ХХ ст., адже це явище настільки неосяжне (велике) кількісно і якісно, що його неможливо ґрунтовно проаналізувати в межах одного дослідження. Однак робиться спроба максимально якісно висвітлити предмет дослідження та виконати поставлені завдання.

Історія досліджуваної проблематики вимагає розширення загальних теоретичних положень щодо народного малярства, виявлення та визнання його світоглядних та художньо-мистецьких цінностей, уточнення понятійно-категоріального апарату, розширення теоретико-методологічних підходів із застосуванням новітніх теорій, методів і техніко-технологічних досліджень живопису.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до наукової теми кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) «Мистецький простір України та Європи: минуле, сучасне, майбутнє» та відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки формування жанрів фігуративного народного малярства, Центральної України першої половини ХХ століття на прикладі аналізу творчості окремих майстрів.

Відповідно до визначеної мети поставлено такі завдання:

- здійснити і проаналізувати наукову розробку теми для окреслення науково-практичних і науково-теоретичних проблем фігуративного народного малярства;
- уточнити семантичні аспекти мистецтвознавчих термінів народного малярства. За результатами встановити критерії визначення стилістики творів народного малярства Центральної України, першої половини ХХ ст.;
- визначити жанрову специфіку фігуративного народного малярства Центральної України, першої половини ХХ ст. Створити каталог творів окремих народних майстрів фігуративного народного малярства з ілюстративною метою;
- простежити вплив фольклору, поезії, театру на тематику народної картини.
- з'ясувати методи втілення образів у народному малярстві мистцями у зв'язку із впливом фотографій, репродукцій, поштових листівок тощо;
- окреслити техніко-технологічні особливості народної картини Центральної України першої половини ХХ ст.;
- дослідити життя і творчість, уточнити біографічні дані Г. Ксьонза і П. Ярмоленка, портретистів фігуративного народного малярства Центральної України першої половини ХХ ст.;
- визначити художній метод Г. Ксьонза та П. Ярмоленка порівняно з провідними художниками наїву України та світу першої половини ХХ ст.;
- здійснити атрибуцію окремих робіт Г. Ксьонза і П. Ярмоленка та внести уточнення щодо авторства й датування полотен;
- охарактеризувати жанр портрета, на прикладі галерей Г. Ксьонза та П. Ярмоленка, бо твори інших майстрів збереглися поодинокі;
- каталогізувати твори Г. Ксьонза та П. Ярмоленка, які вдалося виявити в державних і приватних колекціях;

Об'єкт дослідження: народне фігуративне малярство Центральної України першої половини ХХ ст.

Предметом дослідження є висвітлення проблематики жанрів фігуративного народного малярства, Центральної України першої половини ХХ ст. (на прикладі аналізу творчості окремих майстрів).

Хронологічні межі дослідження охоплюють період першої половини ХХ ст., період відзначився активним формуванням стилістичних напрямів в образотворчому мистецтві України, зокрема і появою явища фігуративного народного малярства, зразки якого збереглися до нашого часу в достатній кількості для проведення мистецтвознавчої розвідки.

Територіальні межі дослідження: зразки народного малярства, виявлені на територіях Центральної України, обрані за адміністративно-географічним поділом з метою розширити ареал дослідження за межі Середнього Подніпров'я. За історико-етнографічним поділом землі Середнього Подніпров'я охоплюють Київську, Полтавську, Черкаську, Кіровоградську області. До Центральної України в широкому значенні входять вищезазначені області, а також Чернігівська, Вінницька, Дніпропетровська та Сумська. Географічна широта ареалу та певна вибірковість досліджуваного матеріалу пояснюється нерівномірним збереженням живописних творів, що не відображає повною мірою означених областей та історико-етнографічних регіонів, але натомість має певну художньо-стилістичну цілісність, обумовлену культурно-історичними умовами зародження та розвитку. Стилiстичні особливості окремих зразків портретного живопису розглянуто у порівнянні із портретом Грузії та Франції.

Джерельною базою дослідження є живописні твори з музейних і приватних колекцій. Низка творів експонувалася на виставках, репродукувалася в каталогах. До джерельної бази долучено інвентарні та інші облікові описи музейних установ, експедиційні нотатки Г. Щупак, завідувача фондами НЦНК «Музей Івана Гончара», каталожні описи, біографічні дані, надані Л. Годліною, головним хранителем НІЕЗ «Переяслав», архівні документи, поштові листівки, етнографічні фотографії, описи реставраційних паспортів ННДРЦУ, наукові консультації зі співробітниками НВІМУ, інтерв'ю з професором Л. Міляєвою, дослідником К. Скалацьким, краєзнавцем С. Козловим, реставраторами, науковцями державних наукових

установ України, дослідження матеріалів та інструментів народного художника Ю. Шаговки з фондів музею НЦНК «Музей Івана Гончра».

Методи дослідження. Для виконання поставлених завдань застосовано такі методи: *історичний* та *системний*, що дозволило відслідкувати генезис, становлення і розвиток народного малярства, виявити його сутність як мистецького явища та процесу. В історичному контексті також застосовано метод *термінологічного аналізу та енциклопедичний метод*, що дало змогу здійснити семантичні уточнення. *Бібліографічний метод* використано з метою проведення аналізу публікацій, теорій та концепцій провідних учених-мистецтвознавців, мислителів. *Міждисциплінарний підхід* дав можливість здійснити залучення літературних джерел з інших галузей гуманітарних наук: етнографії, фольклору, літератури, театру та філателії з метою розкриття жанрової специфіки народного малярства. Доцільність застосування *аксіологічного* методу полягає в з'ясуванні духовних, моральних, естетичних та інших цінностей, що лежать в основі розкриття ідейно-тематичних аспектів народної картини. Метод *структурно-типологічний* дозволив встановити жанрову диференціацію живопису. За допомогою *біографічного методу* внесено уточнення в біографічні дані Г. Ксьонза і П. Ярмоленка. Методи *порівняльний* та *мистецтвознавчого аналізу* використано для виявлення художніх особливостей народної картини в системі жанрів. У межах мистецтвознавства застосовано методи *формального, іконографічного, семіотичного та художньо-стилістичного аналізу*. Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що автором вперше:

- комплексно та ретроспективно проаналізовано й охарактеризовано наукові та літературні джерела українських і зарубіжних дослідників, що стосуються історії розвитку термінології народного малярства, від кінця XIX століття і до перших десятиліть XXI ст.;
- систематизовано й адаптовано категоріально-термінологічний апарат, розроблений зарубіжними і вітчизняними теоретиками неінституційного мистецтва до творів народного малярства Центральної України, першої половини XX ст.;

- встановлено, що диференціація жанрів недостатньо виражена і визначається умовно. В результаті дослідження, каталогізовано та уведено до наукового обігу живописні твори народного малярства з фондів збірок державних музеїв та приватних колекцій, що раніше не досліджувалися;
- вперше комплексно систематизовано народну картину першої половини ХХ ст. за тематикою з визначенням тематичних джерел;
- доведено, що поштова листівка з репродукціями картин професійних художників стала формотворчим джерелом у портреті, пейзажі, побутовому жанрі народного малярства;
- окреслено техніко-технологічні особливості народної картини Центральної України, першої половини ХХ ст.;
- здійснено дослідження творчого шляху та систематизацію біографічних даних портретистів Г. Ксьонза і П. Ярмоленка;
- у порівнянні встановлено, що творчі методи Г. Ксьонза, П. Ярмоленка та творчість провідних мистців наїву України та світу мають спільні художньо-стилістичні та формально-образні прийоми;
- здійснено атрибуцію творів Г. Ксьонза і П. Ярмоленка, що знаходяться в приватних і державних колекціях;
- охарактеризовано жанр портрета на прикладі живопису художників Г. Ксьонза і П. Ярмоленка – провідних представників жанру в народному малярстві Центральної України першої половини ХХ ст.
- каталогізовано твори Г. Ксьонза і П. Ярмоленка, враховуючи ті, що раніше не були введені до наукового обігу із зазначенням підписів художників та уточненими атрибуційними даними.

Класифіковано та типологізовано:

- категоріально-понятійний апарат народного малярства;
- твори фігуративного народного малярства Центральної України першої половини ХХ ст. з урахуванням тематичного та жанрового розмаїття;
- твори Г. Ксьонза і П. Ярмоленка за хронологією, манерою виконання підписів;

- систематизовано живопис професійних майстрів, що слугували зразком для народних малярів;
- фольклор і літературні твори, що визначили тематику народної картини;
- поштові листівки, світлини, що служили джерелом формотворчості в народному малярстві;

Уточнено й доповнено:

- біографічну інформацію про обставини життя і смерті Г. Ксьонза та П. Ярмоленка;
- уточнено атрибуцію творів Г. Ксьонза і П. Ярмоленка – уточнено датування, визначено документальну достовірність деталей зображеного;
- окреслено проблематику сучасного приватного колекціонування народного малярства;

Набули подальшого розвитку:

- вивчення Музейного фонду України;
- дослідження Національного архівного фонду України;
- аналіз термінології народного малярства;
- дослідження сюжетно-стильового розмаїття народної картини;
- вивчення життя і творчості Г. Ксьонза та П. Ярмоленка.

Практичне значення отриманих результатів.

Результати мистецтвознавчого дослідження можуть бути використані в науково-дослідній мистецтвознавчій роботі для розробки методики вивчення українського фігуративного народного малярства; в експозиційній, виставковій, науково-методичній, фондово-обліковій музейній роботі; для подальшого музейного колекціонування; видання каталогів, альбомів; для педагогічної та лекційної практики; у пошуку національної ідентичності, для сучасних художників, як сюжетно-тематичне, формотворче, художньо-образне джерело, а також у перспективних дослідженнях народного малярства.

Особистий внесок здобувача полягає у вирішенні науково-теоретичних та науково-практичних завдань у галузі культури і мистецтва, а саме: у всебічному висвітленні проблематики жанрів фігуративного народного малярства за типовими

творами, що віднайдені на землях Центральної України та відображають народне малярство першої половини ХХ ст. Ці роботи не були достатньо висвітлені дослідниками і, відповідно, частина з них не була введена до наукового обігу. Науково-практична проблематика доповнена дослідженнями тематичності та образності народної картини, що підкреслює жанрову різноманітність народного малярства. Робота у цьому напрямку полягає в уточненні критеріїв визначення стилістики та манери майстрів, окресленні жанрів, систематизації термінології, що здійснено на матеріалах дослідження історії розвитку термінології з метою уніфікації. Глибше розглянуто портретний жанр як більш розвинутий із встановленням специфіки жанру на прикладі творчості провідних майстрів Г. Ксьонза і П. Ярмоленка із здійсненням наукової атрибуції, висвітленням та уточненням біографічних даних, проведенням художньо-стилістичного і формально-пластичного аналізу.

Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі опубліковані праці здобувача написані без співавторства.

Апробація. Основні положення та висновки наукового дослідження апробовано на шести наукових конференціях: Міжвузівська наукова конференція молодих науковців, аспірантів і студентів «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства», м. Київ, НАОМА, 22 квітня 2016 року; Всеукраїнська наукова конференція, присвячена 100-річчю заснування Української академії мистецтв «Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності», м. Київ, НАОМА, 25–28 квітня 2017 р.; Всеукраїнська науково-практична конференція «Наївне мистецтво і малярство України», м. Київ, НАМУ, 26 грудня 2018 року; Сьомі Платонівські читання, Міжнародна наукова конференція, присвячена 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА, м. Київ, НАОМА, 23 листопада 2019 рік; Восьмі Платонівські читання, Міжнародна наукова конференція, м. Київ, НАОМА, 21 листопада 2021 року; Науково-практична конференція «Монументальне мистецтво шістдесятників» (3 нагоди 100-річчя від дня народження І.-В. Задорожного), м. Київ, НАМУ, 21 грудня 2021 року.

Публікації. Основні положення та висновки дисертації опубліковано в десяти наукових публікаціях, три з них – у наукових фахових виданнях України, перелік яких затверджено МОН України (входять до переліку видань, включених до міжнародних наукометричних баз); одна стаття, що додатково висвітлює дослідження дисертації, і шість публікацій апробаційного характеру – тези конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів (зокрема, вісім підрозділів), висновків. Основний текст доповнено переліком умовних скорочень, списком використаних джерел (226 найменувань) та трьома додатками (299 ілюстрацій), списком публікацій та апробацій результатів дисертації. Загальний обсяг роботи – 444 сторінки, з них основного тексту – 176 сторінок (7,95 авторських аркушів).

Розділ 1.

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ, МЕТОДОЛОГІЯ

1.1. Українське фігуративне народне малярство – стан наукового опрацювання теми

В Україні у першій половині ХХ ст. народне малярство розвивалося в надзвичайно складних умовах війн, революцій та сталінського терору: Перша світова війна, Українська революція 1917–1919 років, що закінчилася поразкою УНР, короткий період розквіту та українізації під час НЕПу. Одночасно й голод 1921–1922 років. Нове закріпачення з запровадженням колгоспів – у селян відбирали паспорти, забороняли переміщення за межі району без особливого на те дозволу. Сталінські репресії – розкуркулення і штучний Голодомор 1932–1933 років, фізичне винищення української культурної еліти; Друга світова війна, голод 1947 року. Мистецтво розвивалося не «завдяки», а «всупереч» в умовах репресій, голоду, переселення, зuboжіння селян, яких остаточно виснажила Друга світова війна, воєнні дії якої пройшлися територією України двічі.

У короткий період розквіту в Україні, наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, в народному малярстві отримав розвиток декоративний розпис, народний іконопис і народна картина. Починаючи з ХІХ століття, дослідження іконопису й декоративного розпису мають певну наукову тяглість, натомість народна картина не отримала достатньої уваги з боку науковців. Йдеться про тисячі одиниць, що зберігаються в державних зібраннях, але переважна більшість – у приватній власності з різним ступенем можливості доступу до них.

Унаслідок недостатньої уваги до творів народного малярства й особливо народної картини огляд літератури носить фрагментарний і ретроспективний характер – від ХІХ до ХХІ століття – та певною мірою відображає ті мистецько-світоглядні цінності, що існували в кожен історичний період в Україні: дореволюційний (1880-ті–1917), радянський період (1917–1991), часи Незалежності – починаючи з 1991-го року.

У кожен із періодів існували певні упередження щодо фігуративної народної картини, унаслідок яких утрачено можливість глибокого та об'єктивного аналізу предмета дослідження. Твори мистецтва, що залишилися від потужного художньо-мистецького руху першої пол. ХХ ст., практично не досліджували, теоретичну складову частково розглянуто в термінологічному контексті, тому *огляд літератури здійснено насамперед відповідно до розвитку термінології*, пов'язаної з неінституційним мистецтвом. Огляд літератури через призму термінологічної проблематики обумовив наведення в роботі енциклопедичних, словникових, довідникових та тезаурусних видань. Енциклопедично-словникові видання обрано як джерело дослідження тому, що вони відображають офіційне коротке загальноприйняте наукове положення, яким належить керуватися в науковому обігові, а також відбивають фундаментальні мистецькі ідеї як у художньо-історичному контексті окремо взятої країни, так і в міжнародному загальносвітовому значенні.

Розвитку українського народного малярства сприяли такі художньо-мистецькі явища: народні традиції, навчання кріпаків малярства, дотримання ремісничих реліктів цехового устрою передання мистецької майстерності та давня практика художників мандрувати; згодом поява фотографії, розвиток масового книговидавництва та друк у вигляді репродукцій, поштових листівок, лубку та інше. Перераховані явища увійшли в практику народного малярства, визначивши його організаційну структуру, джерела художньо-стилістичних та формально-пластичних особливостей.

У дореволюційний період визначення «народна картинка» ввів у науковий обіг Д. Ровинський, історик мистецтва й колекціонер, який вперше зібрав і систематизував матеріал з історії лубків («Ровинский Дмитрий Александрович», б. д.) – гравюр, надрукованих на папері. За твердженням Д. Горбачова, лубок відіграв важливу роль у розвитку авангарду на початку ХХ ст. Ним захоплювалися В. Кандинський (Ковтун, 1996, с. 183), К. Малевич (Горбачов, 2006, с. 23–24) і особливо Н. Гончарова та М. Ларіонов.

Художник, М. Ларіонов, у 1913 році визначив лубок як культурно-побутове явище всередині декоративно-ужиткового мистецтва, залучивши до нього «лубок, написаний на тацях, табакерках, на склі, дереві, кахлях, жерсті (...у вивісках...). Вибійка, трафарет, тиснення на шкірі, лубочні кіоти з латуні, бісеру, склярусу, шиття, тиснені пряники, запечене тісто...» (1996, с. 188). Він бачив перед собою художній матеріал для виходу за межі реалістичного відтворення дійсності у вир формотворення умовного, абстрактного, беручи за приклад мистецьку стратегію західноєвропейських художників, таких, як Пікассо, Брак, а Н. Гончарова – Матісса, Гогена, Сезана (Ларионов, 1996, с. 188). Між професійним живописом і примітивом встановився певний взаємозв'язок, – з одного боку професійні художники жили в пошуку свіжих ідей, з іншого – художники наїву в професійному живописі шукали зразок для наслідування.

Не тільки художники впливали один на одного – поживлення економічних та політичних зв'язків впливало на культурний обмін між країнами. У руслі імперіалістичної політики росії, як в дореволюційний, так і в радянський період культурний обмін перетворювався на культурну експансію та асиміляцію, що вплинуло, зокрема, і на формування термінології в Україні.

В академічній думці тенденція до екстраполяції значень термінів одного явища на інше, що існувала в радянський час, прослідковується на терміні «лубок». У росії лубок із XVI до XVIII ст. – це гравюра на дереві, як релігійна, так і світська. У лубку світського характеру знайшла вираження російська сміхова ярмаркова культура, сповнена сатири, анекдотичності, що має морально-повчальний та політичний підтекст. Українська народна гравюра в цей період переважно носить релігійний характер.

На початок XX ст. лубок в росії втратив своє гостро соціальне значення, опустившись до популярного прикладного рівня, і, судячи з міркувань М. Ларіонова, лубок отримав ширше значення, куди увійшли всі народні ремісничі практики – і декоративні, й образотворчі. А через те, що частина території сучасної України входила до складу російської імперії, під узагальнювальне значення терміна «лубок» потрапила й українська народна картинка. Але ж історія виникнення

народної картини інша, тому в ній не спостерігається ні відображення сміхової та ярмаркової естетики у сатиричному та соціально-політичному вираженні, яке притаманне лубку, ні зниження художньо-мистецького рівня. Натомість ідейно-тематичний зміст народної картинки відсторонений від політики, спрямований на розв'язання проблем буття, особистості, пошуку місця людини у світі. Естетика спрямована на пошук категорій прекрасного, ідеального та героїчного.

Джерелом мистецтвознавчого дослідження лубка в Україні є «Матеріали до словника українських граверів» П. Попова (1926). Він доповнив, виправив неточності у виданні Д. Ровинського «Подробный словарь русских граверов XVI – XIX веков» 1895 року та виокремив тих граверів, які працювали в Україні, з зазначенням та описом їхніх робіт, а також надав прізвища майстрів, які незаконно вирізували і розповсюджували «зразки українського народнього, т. ск. «луб'яного» гравірування на дереві» (1926, с. 11).

Цьому ж автору належить видання 1927 р. під назвою «Ксилографічні дошки Лаврського музею. Випуск 1. Українські старовинні гравюри типу народних картинок». Описані П. Поповим гравюри мають духовний зміст, картинки на побутову тему відсутні.

У радянській час у поглядах щодо джерел виникнення лубка не було єдності. Окремі дослідники вважали, що лубок розповсюдився з України (Свенцицкая, 1996, с. 31), інші – що виникнення лубка в Україні і Росії відбулося автономно (Мишина, 1984, с. 7–8). На користь останньої версії слугує те, що світські гравюри в росії не рідкість, а в Україні народні майстри, як уже зазначалося вище, надавали перевагу релігійним сюжетам (Свенцицкая, 1996, с. 34; Шпак, 2006, с. 48).

На початок ХХ ст. в Україні лубок, не витримавши конкуренції з літографією, зник, натомість терміном «народна картинка» українські дослідники позначали значно ширший матеріал, не лише гравюру, а й живописні твори. Наприклад, Д. Щербаківський (1877-1927) у 1913 році застосував це визначення до живописних героїко-міфологічних полотен «Козак Мамай» (Щербаківський, 1913, с. 251–258). Крім «Козаків Мамаїв», існували й інші сюжети, але вони не ввійшли у науковий обіг, за винятком окремих полотен. Ні у В. Щербаківського (1980), ні в інших

етнографів (Вовк, 1995) немає згадок про живописні твори, якими селяни завішували стіни своїх хат, як, наприклад, у с. Нова Астрахань Старобільського повіту, де С. Таранушенко досліджував архітектуру житла старої Слобожанщини. У хаті Демченка над полом¹, під самою стелею, розташована довга картина в рамі із живописним зображенням зустрічі козака й дівчини, що повторюється декілька разів. Фото зроблено в 1928 році. Порівнюючи картинки з колекції Музею Гончара і фризове зображення, можна припустити, що живопис написаний на фанері² і прикріплений до стіни. С. Таранушенко хату Демченка не коментує (2011, с. 132).

Поступово у вітчизняному мистецтвознавстві посилюється тенденція до диференціації галузі за видами мистецтва і цілісності культурного середовища, його органічна єдність втрачається. Одним з перших, хто досліджував твори образотворчого мистецтва в системі декоративно-ужиткового методу комплексного аналізу, був К. Шероцький (1914, с. 141). Намагався цьому методу під час дослідження житла слідувати й С. Таранушенко, вивчаючи не тільки архітектуру, а й оздоблення інтер'єру та настінні розписи (2011). Народна картина, як і народна ікона кін. XIX – першої пол. XX ст., залишалася поза увагою дослідників народного мистецтва.

На тривалі десятиліття предмет нашого дослідження зникає з поля зору науковців, а в словниках та енциклопедіях термін «народна картинка» і надалі трактують у широкому значенні лубка (*Образотворче мистецтво*, 2007, с. 310, 262). Ось як про народну картину висловився провідний дослідник народної творчості радянського періоду Б. Бутник-Сіверський: «Класове розшарування селянства і швидке зубожіння основної його маси за капіталізму не сприяло подальшому розвитку станкової народної картини, а поява на ринку дешевих лубочних друкованих картинок стає предметом торгу. Тепер майстер робив її не за натхненням, а на замовлення чи ринок і тому був змушений догоджати смакам покупців. На кінець XIX ст. народна картина у традиційному своєму вигляді майже не зустрічається» (Нагай & Самойлович, 1966, с. 8). Комерційна складова, що із

¹ Нари для спання у традиційних українських житлах, розміщені вздовж задньої стіни між піччю і протилежною до печі причілковою стіною (Жайворонок, 2001, с. 455).

² За спостереженнями автора, фанера була одним з найбільш поширених матеріалів для народної картини.

розвитком ринкових відносин в економіці України, стала невід'ємною від функціонування народної картини, поставила крапку на подальшому її вивченні та дослідженні, бо її розвиток відбувався всупереч радянської ідеології. Ідеологія визначала, як має розвиватися і професійний живопис, і монументальне мистецтво, і скульптура (Денесюк & Цигикало, с. 120), і усі види мистецтва загалом.

У наш час важливим джерелом у дослідженні народної картини стали наукові здобутки А. Бакушинського (1883–1939), мистецтвознавця, дослідника психології творчості й психології сприйняття мистецтва, який встановив паралелі між дитячою творчістю і примітивом. Його дослідження в радянський період перебували під забороною, а повернулися в науковий обіг у 1990-х роках.

Учень А. Бакушинського, В. Василенко, заклав теоретичне підґрунтя дослідження народної творчості, звернувши увагу на такі аспекти, як компоненти і стилістична еволюція народної творчості. У перспективі він передбачив злиття сільської і міської культур, зосередив увагу на естетичних та змістовних аспектах дослідження. Він ясність у визначенні традиційності не як консервативного явища, а постійної актуалізації та оновлення форм. Відштовхуючись від цих теоретичних аспектів, залучив до методології суміжні науки – фольклористику та археологію, акцентував на історичному методі вивчення епохи, чим зблизив методи дослідження як професійного мистецтва, так і народної творчості, надавши останній академічної ваги (1974).

Цієї ж лінії дотримувалася й М. Некрасова, яка розглядала народне мистецтво як самодостатню частину цивілізаційних досягнень людства в контексті розвитку світового мистецтва, наголошуючи на його рівноцінності. Концептуально – це самостійний тип творчості з високим світом духовних цінностей і відображенням уявлень про космічну світобудову. Вивчаючи форми функціонування народного мистецтва або вирізняючи його характерні риси, М. Некрасова постійно підкреслювала цілісність та єдність (1980). Водночас дослідниця відокремлювала спадкову традицію від примітиву і самодіяльного мистецтва в розріз із поглядами В. Василенка, який примітив і самодіяльне мистецтва вважав частиною системи народної творчості.

У публікаціях українських дослідників 1970–1990-х років, П. Білецького (1981, с. 169), П. Жолтовського (1978, с. 290, 317–318), В. Свенцицької, В. Откович (*Українське народне малярство*, 1991) прослідковуються такі загальні тенденції, як визнання значення впливу народної творчості на професійний іконопис та живопис, висока оцінка художніх здобутків, виражених у декоративності, свіжості художніх форм та самобутності, що було дуже важливим на той час для збереження від знищення зразків народного мистецтва.

Примітно, що монографія М. Некрасової за результатами досліджень докторської дисертації збіглася в часі зі славнозвісною і досі цитованою статтею В. Прокоф'єва про три рівні в культурі Нового і Найновішого часу, де радянський мистецтвознавець розглядає «примітив» як певне явище культури в історичному контексті.

Повернення до єдиної цілісної системи народного малярства бачимо в альбомі «Українське народне малярство XIII–XX століть: Світ очима народних митців», де автори-упорядники – видатні мистецтвознавці В. Свенцицька, В. Откович, – не торкаючись теоретичних питань, представили твори в усій повноті стилістичної та жанрової розмаїтості (*Українське народне малярство*, 1991). Л. Міляєва в рецензії на вказане видання здійснила важливий крок, загостривши питання дефініцій, жодна з яких не відображає повною мірою особливостей розвитку течії народного малярства, та наголосила на його важливому значенні в загальному художньому процесі (1992, с. 23).

На початку 1990-х почали формуватися приватні та державні колекції «забутого» мистецтва, широко розгорнувся виставковий процес. Колекціонери закликали професійних мистецтвознавців до оприлюднення, дослідження та оцінки новоз'явленого художнього матеріалу, який поступово почав перетворюватися на політично значимий компонент культурно-історичних процесів, що відбувалися в Україні. З'явилися статті у популярних та науково-популярних виданнях, орієнтовані на реалії нової незалежної держави. Відкрилася можливість ознайомитися з забороненими публікаціями початку ХХ ст.

В історичному контексті виявлено два підходи до вивчення наївного мистецтва, що умовно визначено як «класовий» та «антропоцентричний» (Тимошенко, 2021, Проблематика термінології, с. 113). Перший сформулював В. Прокоф'єв, він категоризацію творів мистецтва орієнтував на поділ за соціальними класами. В. Прокоф'єв визначає примітив як мистецтво «третьої культури» між народним «низовим» і «верхнім» – професійним мистецтвом та взаємодіє з ними (1983, с. 6, 12, 18). Згідно з цією концепцією розроблено безліч дефініцій, що мають деякі змістовні відмінності. Як продукт колективної та індивідуальної творчості, відповідно: «канонічний», «неканонічний» – Г. Островський (1983, с. 77); аналогічно за змістом: «фольклорний», «нефольклорний» – Г. Поспелова (1990, с. 30–31); окремі дослідники «фольклорний примітив» визначили як «народний примітив» – М. Некрасова (1983, с. 99), О. Клименко (1996, с. 25–26), О. Найден (1996, с. 227). Прагнучи об'єднати прояви примітиву в інших видах мистецтва, О. Корсакова запровадила термін «художній примітив»; на думку дослідниці, «примітив», «інситне мистецтво», «образотворчий примітив» – поняття, що визначають природу одного й того самого явища (2008, с. 49–54).

До «народного примітиву» увійшли «народна картина», «народна ікона». О. Найден, виявивши в окремих зразках народних картин риси ремісничого, масового, кітчевого мистецтва, застосовує дефініцію – «базарна картина» (1996, с. 230). Термін «народна картина» усталився в середовищі приватних колекціонерів, які в 90-х роках ХХ ст. розпочали формування збірок народної картини, що в радянський період до музейних інституцій системно не надходили. Інтеграція досліджень народного примітиву в мистецький процес України та світу певним чином зробилася приватною справою.

Прикладом приватної ініціативи, спрямованої на популяризацію наїву, є видання «L'ART NAÏF: encyclopédie mondiale» мистецтвознавця, візуального критика і живописця О. Біхалі-Мерина та Н.-Б. Томасевича (1984). О. Біхалі-Мерину вдалося зробити значний внесок у розвиток термінології. У вступній статті енциклопедії відстежується антропоцентричний підхід до вивчення наївного

мистецтва, де вирішальне значення має індивідуальність митця, а не соціальна верства, до якої він належить. Адже, за словами автора, тільки частина неопрimitивів виконує культурну функцію згідно з глобальною культурною ситуацією на певному етапі, інші наївні художники керуються власним індивідуалізмом (1984, с. 21).

Згідно з поглядами О. Біхалі-Мерина, «наїв» як явище в історії мистецтва охоплює примітивне мистецтво, традиційне мистецтво, популярний живопис, сільське та міське аматорство, псевдонаївне мистецтво, наївне мистецтво та свідому наївність. Він вважав: «Не існує жорстких та фіксованих категорій, розділення незрозумілі, й будь-яка спроба класифікації підлягає обережності» (1984, с. 21). Водночас він вніс деякі термінологічні уточнення.

О. Біхалі-Мерин виокремив традиційне мистецтво, «що має на увазі культурну спадщину та історичну послідовність; вона ґрунтується не на індивідуальному смаку, а на повазі до звичаїв і традицій» (1984, с. 22). «Популярне мистецтво з невеликою внутрішньою цінністю, адаптоване до потреб моди та ринку, що з'являється у спробі замінити це традиційне мистецтво» (1984, с. 22). Науковець схилився до застосування терміна «art insit» (інтуїтивне мистецтво) замість «наїв» як значно нейтральнішого (1984, с. 22), але термін не одержав підтримки в подальшому. Теоретично-практичні погляди О. Біхалі-Мерина, сформовані в 1980-х роках, знайшли відгук у публікаціях українських мистецтвознавців тільки на початку 2000-х років.

В даний час, М. Селівачов, оглядаючись на мистецтвознавчий досвід ХХ ст., вважає, що: «...поняттєві номінації (всередині наїву — авт.) складають не ієрархію типів, а лише паралельні ряди синонімічних назв, які зумовлені різними мотивами, включно з політичними та комерційними» (2022, с. 525). З твердженням важко не погодитися, зроблена аналітична робота вражає за глибиною вивчення предмета дослідження, але за нашими спостереженнями номінації, що виникали мали не тільки «політичне та комерційне» значення, але і прагнення систематизувати живопис з різними художньо-стилістичними якостями у окрему групу та надати їй самостійного значення, як певного явища.

Зважаючи на приклад роботи О. Біхалі-Мерина, а також М. Фурні (Франція), колекція наївного мистецтва (Musée d'Art Naïf – Max Fourny) якого розділена між Галле Сен-П'єр (Halle Saint-Pierre) у Парижі та Міжнародним музеєм наївного мистецтва (Musée international d'Art naïf) у Віку, а також А. Яковського, який заснував Міжнародний музей наївного мистецтва (Musée international d'Art naïf Anatole Jakovsky) у Ніцці, неінституційне мистецтво, приваблює приватні ініціативи.

З приватної ініціативи виник НЦНК «Музей Івана Гончара», засновником якого є І. Гончар, колекціонер, скульптор та художник. Його переконання і погляди на народний іконопис та й на народне мистецтво загалом, як джерело пізнання культури і побуту (Тимошенко, 2022, с. 35), знайшли продовження у музейній професійній діяльності спадкоємця – також художника і громадського діяча П. Гончара, який передав збірку державі та очолив державний музей. Проте лєвова частка наївного мистецтва перебуває в приватних зібраннях, що залишаються без підтримки з боку держави.

Музей одним з перших звернувся до розв'язання проблем інтеграції в західноєвропейський мистецький простір українського народного мистецтва. Першочергово постало питання адаптації до західної практики «понятійного інструментарію» української народної творчості (Селівачов, 1996, с. 9). На других Гончарівських читаннях – здійснено сім міжнародних наукових конференцій (1994–2011) з виданням збірників до них – розробляли низку науково-практичних завдань, що стосується понять примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч та ін. (*Українська народна творчість*, 1996).

Із Національним центром народної культури «Музей Івана Гончара» пов'язано ім'я видатного етнографа Л. Орел, яка на початку заснування музею в 1990-х працювала в ньому, допомагаючи з колегами з Національного музею архітектури та побуту України розпочати облік музейних предметів. Утілюючи свій багаторічний експедиційний та музейний досвід у науковому дослідженні побуту українського селянства, Л. Орел у 2003 році у видавництві «Родовід» опублікувала «Мальоване дерево». Її науковий підхід носить унікальний характер, адже матеріал відібрано не

за видами мистецтва, а враховуючи техніко-технологічні особливості матеріалу – дерево. Такий підхід дозволив розглянути образотворчі й орнаментальні живописні мотиви на дереві незалежно від функціонального призначення виробу. На тлі традиційної орнаментики, що наявна в побуті, в образотворчих мотивах на скринях, вуликах, іконах на дереві, народній картинці, яскравіше зазвучали риси декоративізму, проявилася єдність фігуративного і нефігуративного малярства.

Приватні колекціонери, прагнучи надати значення власним колекціям, запрошували до співпраці професійних мистецтвознавців. Наприклад, О. Богомолець, сформувавши збірку народних ікон, відчула необхідність якщо не в науковому опрацюванні накопиченого матеріалу, то хоча б у презентації його перед широкою аудиторією. У процесі опрацювання збірки у власниці виникло бажання вдосконалити термінологію. В альбомному виданні О. Богомолець «Домашні ікона Центральної України» у вступній статті науковим консультантом Л. Міляєвою рекомендовано дефініцію «хатня ікона» змінити на «домашня ікона», підкресливши середовище створення і поширення іконопису (2008, с. 6).

З аналогічним значенням О. Найденом запроваджено визначення «селянська ікона». Він же увів дефініцію «імітаційна ікона», що означало формальне наслідування взірців професійного іконопису (церковної ікони), виражене в способах роботи і прийомах зображення. «У ній присутні і відпрацьовані до схематизму формально-аскетична образність візантійських і давньоруських ікон, і вибагливо-візерунчаста основа української національної орнаментики, і людська місцево-типажна, і регіонально-типажна модель» (2009, с. 29, 83–84). Розкриття О. Найденом значення, на думку Л. Міляєвої, не може визначатися як «імітаційна ікона», «оскільки вважаємо, що слідування канону є віковичною церковною традицією. Хибно вважати народну ікону імітацією до професійної ще й тому, що це не є копією, натомість кожен час і школа випрацьовували власні художні засоби» (Тимошенко, 2022, с. 37).

Зацікавленість колекціонерів у популяризації власних надбань сприяла їхньому прагненню до опрацювання колекцій на високому професійному рівні. Наприклад, Абрахам Бредіус є «знавцем Рубенса», голландським колекціонером та

істориком мистецтва поч. ХХ ст., іменем якого був названий музей, заснований на його колекції («Abraham Bredius», 2017); Теодор Дюре – критик і колекціонер, який першим оцінив творчість імпресіоністів (Leglise, 2017). Серед видатних українських істориків мистецтва і колекціонерів – М. Грушевський³ (Шелудякова, 2016, с. 69) та М. Біляшівський – вчений та збирач старовини, який, перебуваючи на посаді директора Музею старожитностей і мистецтв, разом зі співробітниками зібрав величезну кількість експонатів, «...що лягли в основу чотирьох київських національних музеїв: історії України, художнього, Тараса Шевченка, українського народного декоративного мистецтва» (Селівачов, 2017, с. 9–10).

Свого часу В. Кричевський поєднував колекціонування етнографічного матеріалу, його вивчення та застосування до власної художньої практики (Рубан-Кравченко, 2004, с. 172–173). І. Гончар слідував цьому ж принципу роботи з колекцією, але коло його зацікавлень щодо традиційної української культури виходило за межі прикладного характеру (Тимошенко, 2022, с. 36). Як скульптора його цікавила візуальна антропологія, яку він пізнавав подорожуючи, збираючи фотографії; як художника та вченого – традиції, мистецтво, побут, архітектура; колекціонування також викликано захопленням історією та культурою України (Дубиківська & Фугаль, 2007, с. 25–28).

Умотивована необхідністю надати вагомість колекції, визначити значення хатньої ікони в українській культурі, О. Богомолець у 2017 видала монографію «Українська домашня ікона». Ще раніше вона опублікувала статтю, присвячену термінології народного іконопису. На її думку, «немає підстав говорити про наявність в українському іконописі «імітаційних» народних ікон, оскільки це образи, які світоглядно залишалися примітивами, а їх художня своєрідність залежала від вправності майстра» (Богомолець, 2015, с. 53). О. Богомолець у статті було застосовано дефініції «народна ікона», «народний живопис», «наївне мистецтво» (2015, с. 54).

³ Після революції, Першої і Другої світових воєн, а також після радянських «чисток» у музейних фондах у 1952 р. від колекції залишилися тільки поодинокі речі (Шелудякова, с. 69). Під час наступу більшовиків у 1918 р. в Києві загинула також колекція В. Кричевського (Рубан, с. 237).

А. Мухарський видав каталог до виставки «Сільський гламур», визначивши картини кустарного виробництва в післявоєнний період. Йшлося переважно про такі сюжети, як «Дівчина з оленем» («Альонушка»), «Квіти», «Козак і дівчина біля криниці», «Русалки» тощо як «сільський гламур» (*Сільський гламур*, 2011, с. 16). Проте введення у науковий обіг дефініції «сільський гламур» є неприйнятним, бо це визначення до народної творчості не має жодного стосунку. Гламур естетично пов'язаний з культурою масового споживання, модою, шоу-бізнесом, йому властивий світогляд з акцентом на розкіш та зовнішній блиск, гедонізм (Точилов, 2011). Визначення А. Мухарського, колекціонера й шоумена, є упередженим прикладом актуалізації народної творчості. Проте каталог містить статті О. Найдена і Т. Гундорової, яка виявляє і підкреслює кітчеву сутність «сільського гламуру» (*Сільський гламур*, 2011, с. 26), що викликає наукове зацікавлення.

Постмодерні травестії Т. Гундорової «Кітч і література» демонструють кітч-явище як усюдисуще, як ознаку масової культури, що з'являється і закріплюється з розвитком технологій медіа (2008). Дослідження вченої важливі у розв'язанні питань визначення рис кітчу в образотворчому фольклорі. Недосліджувана проблема є порівняно новою тенденцією в публікаціях. У радянський період термін «кітч», «кітч» відсутній, його немає ні в провідних радянських енциклопедичних виданнях, таких, як «Велика радянська енциклопедія» (*Кварнер – Коугур*, 1973), ні в «Популярній художній енциклопедії» (*А – М*, 1986), ні, тим більше, в «Українській радянській енциклопедії» (*Кантата – Кулики*, 1980). Чи не вперше в довідкових виданнях можемо побачити згадку про кітч тільки у «Большом толковом словаре», де слово мало декілька значень із семою, що знецінює кітч (*Большой толковый словарь*, 1998, с. 584).

Увага до кітчу в Україні спостерігається з початку 1990-х років. Зокрема М. Селівачов припустив, що «...у нашому культурно-побутовому контексті [кітч – авт.] може бути не показухою, банальністю, вульгарністю і несмаком, а престижною рідкістю» (1996, с. 9). Кітч як неоднозначне явище розглядається в контексті історії культури Д. Горбачовим і О. Найденом: «Ми далекі від заперечення чи засудження кітчу, явища перехідного, проміжного. Він виникає на стику граней культури або

культур, виконує місію певного посередника, а тому має певне раціональне начало» (2011, с. 401).

На початку 2000-х рр. кітч було присвячено декілька наукових публікацій. До них належить, крім філософсько-культурологічних досліджень Т. Гундоревої (2008), розвідки О. Мухи (2013) та О. Чаплінської (2014), які наголошують на прояві кітч як соціального і культурного явища, що позначилося на всіх видах мистецтва.

Із самого початку, ще в 1990-х, виникає необхідність не тільки в теоретичній термінологічній визначеності, а й у практичному впровадженні в мистецтвознавстві та музейній справі термінологічного апарату до зібраного художнього матеріалу. У 1995 році, до других Гончарівських читань, про які вже згадувалося, було розгорнуто виставку «Традиційне народне мистецтво. Професіональне мистецтво. Примітив (Творчість на границях типів художнього мислення)», де твори були систематизовані, орієнтуючись на термінологічні обґрунтування дослідників, від традиційного народного мистецтва до кітч. Тоді вперше запропоновано таку типологію:

«традиційне народне мистецтво:

- риси самодіяльної творчості в народному мистецтві;
- самодіяльне мистецтво з орієнтацією на народне;

професіональне мистецтво:

- примітивізм;

примітив:

- народний примітив;
- примітив, орієнтований на професіональне мистецтво;
- національно-етичний примітив;
- самодіяльний примітивізм;
- творчість на пограниччі самодіяльного мистецтва та кітч».

(Традиційне народне мистецтво, 1995, с. 4–18). Запропонована типологізація засвідчує спробу систематизувати народну картину, враховуючи різні стилістичні підходи майстрів.

Дослідник К. Скалацький вважав, що на кінцевому результаті в народній творчості позначаються організація творчого процесу та культурне середовище, що формує свідомість художника. За його дослідженнями, **народне мистецтво** в широкому значенні являє собою селянське, позацехових майстрів, кустарів, інситне (примітив), що, своєю чергою, поділяється на самодіяльну творчість і творчість художників-любителів та охоплює історичний період з XVIII по XX ст. (2004, с. 26–28). К. Скалацький у цій системі чільне місце відводить «інситному» (інтуїтивному) в процесі творення, тому він скептично ставився до «епітетів» примітиву: «фольклорний – нефольклорний», «канонічний – неканонічний», «соціально-етичний» тощо (2004, с. 28). Незважаючи на те, що знайдені рішення сформовані ситуативно, з метою систематизації музейних предметів з фондів ПХМ та приватних колекцій, погляди К. Скалацького отримали підтвердження в подальших дослідженнях науковців.

На початку 2000-х з новими дослідженнями і відкриттями в галузі наїву в Україні поступово змінюється вектор наукових пошуків. Формувати термінологію мистецтва, орієнтуючись на соціальну класовість, стає недоцільним. Увага мистецтвознавців зосереджується на творчій індивідуальності митця, його внутрішньому світі. Актуалізуються практично-теоретичні дослідження, здійснені А. Бакушинським на початку XX ст. Відомий мистецтвознавець і викладач дійшов висновку, що від народження до підліткового віку дитини у творчості інтуїтивно проявляється «родовий фактор», тобто досвід минулих поколінь (1925, с. 94). Необхідно зауважити, що А. Бакушинський, розглядаючи термін «примітив», мав на увазі етнічну традицію, яка своїм корінням сягає первісних часів. Учений вважав, що більшість дорослих зупиняється на цьому етапі мистецьких навичок, водночас утрачаючи яскравість і силу виразності художніх прийомів, переносючи увагу на повсякденні справи (1925, с. 101).

Проте теорія не враховує специфіки мистецтва наїву, не досліджуваного А. Бакушинським. П. Ярмоленко і Г. Ксьонз як представники наїву, потрапивши в скрутні життєві обставини, працюючи в селі, внаслідок фізичних вад (Г. Ксьонз), обрали творчість засобом фізичного і духовного виживання. Обом художникам вдалося зберегти свіжість дитячого світосприйняття, не втрачаючи яскравості й сили виразності художніх прийомів, та розвинути художню мову унікальним шляхом, як і багато інших малярів та іконописців кін. ХІХ – першої пол. ХХ ст.

Дослідження А. Бакушинського було сприйнято вибірково, авангард потрапив під заборону, а потім перебував під напівзаборною, розвиток же радянського мистецтвознавства пішов шляхом протиставлення народного мистецтва як колективного і традиційного іншим способам художнього вираження, і особливо примітиву.

М. Селівачов ще в 1990-х у передмові до Других гончарівських читань наголошував: «Серйозними труднощами для міжнародного термінологічного узгодження є різний зміст буквально тотожних слів у окремих національних культурах» (1996, с. 9). І далі залишається актуальним формування шляхом адекватного перекладу «поняттєвого інструментарію», орієнтованого на загальноприйняті міжнародні терміни, перевагою яких є моносемантичність (Селівачов, 1996, с. 9).

Так, на певному етапі в мистецтвознавстві було запропоновано відмовитися від багатозначного терміна «примітив» у значенні мистецтва самоуків (Кан, 2014), зокрема, через полісемантичність, про що неодноразово наголошували В. Прокоф'єв (1983, с. 11–13), О. Клименко (1996, с. 24). Художні твори самоуків, що раніше визначали як «примітив», на певному етапі відповідають ознакам «наївного мистецтва», або «мистецтву наїву», а термін «примітив» належить застосовувати до первісного мистецтва.

У виданні Р. Тільмані «Критеріологія наївного мистецтва» (1984) здійснено детальний розгляд критеріїв мистецтва наїву переважно на матеріалах приватної збірки М. Фурні, колекціонера та видавця.

З метою адекватного сприйняття зарубіжних джерел виникла необхідність у порівнянні практики трактувань термінів українських та зарубіжних джерел. У вільному доступі онлайн-енциклопедії західного світу містять терміни вибірково, найповніше – у «Британській енциклопедії» або енциклопедії «Британіка» («Encyclopedia Britannica»). Окремі терміни нам вдалося виявити в «Історичній енциклопедії Канади» («Historica Canada») та в глосарії на сайті Чикагського університету (The University of Chicago. Keywords Glossary). Найлаконічніше та найбільш глибоко розкрито значення термінів у «Тезаурусі мистецтва та архітектури (ААТ) США», для якого Д. Бенедетті підготувала статтю, що розв'язує наявні в Америці проблеми термінології (Benedetti, 2000).

Майже поза увагою залишилися дослідження О. Найдена «Образ воїна в українському фольклорі: Семантичні та образні аспекти» (2005); «Народна картина «Ангел стереже дітей»: розвідки щодо походження, семантики та образних факторів» (2008); «Міф. Фольклор. Форма. Образ» (2016); «Українська народна картина. Поетика. Семантика. Космологія» (2018). Глибоке заглиблення О. Найдена в культурологічні аспекти народної образотворчості становлять значний науковий інтерес, проте дослідження носять дискусійний характер та вимагають подальшого, значно глибшого, предметнішого розгляду з підтвердженням або спростуванням висунутих гіпотез, що належать більшою мірою до культурології; тому розгляд цих видань у дане дисертаційне дослідження не ввійшло. Проте деякі наукові положення О. Найдена, що аксіоматично стали основою його досліджень, зокрема вплив культурного середовища на розвиток народного мистецтва, беззаперечно розділяються автором. Також взяті до уваги спостереження О. Найдена, винесені з експедиційних розвідок, що становлять документальну та фактологічну цінність.

Історіографія присвячена фольклору, театру, опері

У народній картині в підписах зустрічаються довільні коментарі автора, слова з народних пісень, слова з п'єс, опер, поезії Т. Шевченка. Дореволюційними дослідниками фольклору є Ф. Колесса (1902) та І. Прач (1806), зібрано та опрацьовано старовинні народні пісні, які набули популярності та лягли в основу сюжетів народних картин. В. Чабаненко (2007), О. Чевичелова (2017) дослідила

біографію поета та філософа С. Климівського, пісня якого «Їхав козак за Дунай» стала народною.

У підписах зустрічаються також слова з поезій Т. Шевченка, що стали народними піснями, їх упорядкував О. Правдюк (1964), а також з п'єс, які були поставлені М. Кропивницьким та І. Карпенком-Карим (1915) за поемою Т. Шевченка «Невольник», опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», значення якої в українській культурі встановили А. Гайворонська (2013), О. Єрошенко (2010), Г. Гаджилова (2013).

Народні маляри не обійшли увагою й п'єсу «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Значення п'єси та шлях перетворення її на оперу досліджено Н. Мех (2019), Р. Пилипчук (2008), О. Мухую (2013), Н. Костюк (2011).

Видання, у яких висвітлено загальні питання художньо-мистецького, культурно-історичного контексту розвитку народного малярства, питання філософського характеру.

Світоглядні засади цивілізаційних змін, промислової революції та урбанізації в Україні на початку ХХ ст. досліджені В. Шинкарук (2002) у контексті поглядів А. Бергсона, а також з позицій О. Шпенглера (1918/1920). Реакція на цивілізаційні зміни відчутна в творчості П. Сезана, В. ван Гога і П. Гогена, що досліджено Е. Гомбрихом (1951).

Конфлікт сільської і міської культури, перебування світогляду селян під впливом ідей романтизму розглянуто Є. Причепій, А. Черній, Л. Чекаль (2009). Натомість професійний живопис, зі свого боку, також зазнав впливу народної творчості. В. Кандинський надихався та популяризував народний живопис на склі (Lusardy, 1996). Вплив народної культури на формування національного стилю на прикладі творчості В. Киричевського розкрито В. Рубан-Кравченко (2004). Значення земств для збереження традицій у народній творчості розглянуто О. Клименко (2011). Явище зближення майстрів народного мистецтва і мистців авангарду, їх тісна співпраця і творче взаємозбагачення показано на прикладі О. Екстер та Г. Собачко-Шостак (Кара-Васильєва, 2011; *Авангард*, 2017). Водночас зосередження

уваги на втраті автохтонної традиційності на прикладі творчості Т. Пати та Н. Білокінь здійснено Ю. Смолій (2002).

Дослідження впливу на народну картину фотографій, листівок та репродукцій живописних робіт професійних художників.

Вплив фотографії на народну картину досліджено на матеріалах видання «Фотографія в Україні 1839–2010» кандидата технічних наук О. Трачуна (2010), а також М. Бабака (2014), який запросив багатьох науковців: О. Найдена, В. К. Борисенко, М. В. Борисенка, М. Сідліна, Ю. Легенького, В. Ганечко, Ю. Присяжнюк, С. Китову до створення монографії присвяченій сільській фотографії Середньої Наддніпрянщини кінця XIX – XX ст. За історико-етнографічним альбомом «Україна й українці. Київщина Лівобережна», створеним І. Гончаром, здійснено порівняння портретів з етнографічними типажми на фотографіях (2007). Видання «На спомин рідного краю: Україна у старій листівці» (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000) стало джерелом зразків листівок, за якими потенційно могли бути написані народні картинки. Поштова листівка, як вид мистецтва, досліджена І. Бугаєвич (1971).

Історіографія по персоналіях в професійному і народному малярстві.

Картини М. Пимоненка, видатного українського художника-живописця, академіка живопису Петербурзької академії, здобули визнання в народному малярстві як зразки для наслідування. Найавторитетнішим дослідженням життя і творчості художника залишається видання Я. Затенацького (1955).

Постать Т. Шевченка, його поезія, знайшла відгук у творчості багатьох професійних і непрофесійних мистців, а прижиттєві дагеротипи стали зразком для написання портретів, друку літографій та листівок. Постаті Т. Шевченка присвячені наукові пошуки В. Яцюка (2003; 2019), Т. Чуйко (2014).

Копіювали також картини К. Трутовського, життя і творчість якого дослідила З. Лашкул (1974). А. Ждасі присвячено дослідження І. Козидора (2006), Е. Козловської (2009), В. Яцюка (2004).

У дослідженнях К. Скалацького йдеться про персоналії полтавського осередку народного малярства, є біографічні дані Г. Ксьонза, М. Щеглова (2004). У

Київському художньому інституті (тепер НАОМА), Н. Романова захистила диплом «К проблеме народной живописи» під керівництвом П. Білецького. У роботі згадуються окремі живописні твори з ПХМ О. Шабатури та Д. Перепелиці, наведено художньо-стилістичні порівняння живопису К. Білокур і народних майстрів (1976).

У 2005 році було здійснено спільний виставковий та видавничий проєкт УЦНК «Музей Івана Гончара» видавництва «Родовід» та Центру дослідження усної історії та культури. У рамках цього проєкту вийшов невеличкий каталог, присвячений творчості Г. Ксьонза (2005).

Творчості Г. Ксьонза присвячена стаття М. Доброгорської (2004). Окремі художньо-стилістичні аспекти творчості Г. Ксьонза було порівняно з живописом А. Руссо та Н. Пірасмані, творчість якого досліджував Е. Кузнєцов (1983). Детально та прискіпливо, з акцентом на значення творчості для розвитку мистецтва, американські вчені дослідили життя і творчість А. Руссо; вони поділилися своїми науковими спостереженнями в ґрунтовних вступних статтях до каталогу робіт А. Руссо з міжнародної виставки, що експонувалася в США (1985). У каталозі наведені фрагменти книги «Роки бенкетів: Походження авангарду у Франції, від 1885 до Першої світової війни» (The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I (1958) американського письменника Р. Шаттака; ретельно підготовлений нарис «Анрі Руссо та модернізм» К. Ланчнер, кураторки Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку, та В. Рубіном, видатним американським мистецтвознавцем. М. Хуг, зберігач Музею Оранжері в Парижі, написав коментарі до більшості картин разом із К. Ланчнер, а також нарис «Руссо в його час»; А. Беару, історику французької літератури, належить стаття: «Жаррі, Руссо та народна традиція».

«Панас Ярмоленко. Портрет мого краю» (2006) виданий за результатами польових досліджень, організованих Л. Лихач та Г. Щупак, головним зберігачем НЦНК «Музей Івана Гончара» на той час. В альбомі представлено біографію художника і значний масив його робіт із коментарями та фотографіями власників.

Публікацій, що стосуються творчості художника, небагато. До них належать декілька статей, написаних науковцями з НІЕЗ «Переяслав», зокрема С. Тетерей та

Л. Гладун. «Наївне малярство Панаса Ярмоленка (каталог робіт з колекції Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»)), 2012 року – джерело документальної інформації, що стосується творів художника з цього музейного зібрання.

Інша стаття цих самих авторок – «Про питання до місця сакрального живопису в творчості художника з Переяславщини – Панаса Ярмоленка», написана з метою дослідження декількох ікон, що належать пензлю художника. Ще одну статтю, надруковану в «Актуальних питаннях гуманітарних наук» під назвою «Музейні предмети інвентарної групи «Мистецтво» фондової колекції Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» із зображеннями Т. Шевченка» (Кухорєва, 2020), можна розглядати як продовження дослідження науковцями власної музейної колекції, надання їй науково обґрунтованого значення.

Інші видання пов'язані переважно з експозиційною діяльністю Музею Гончара та видавництва «Родовід», що працювали над популяризацією імені художника, яке стало широко відомим у 2006 році, під час відкриття виставкового проекту з нагоди 15-річчя Незалежності України Президентом В. Ющенком, де була представлена частина колекції Президента. Виставка робіт художника П. Ярмоленка стала однією з чотирьох, що з успіхом експонувалися тоді в Українському домі.

У подальшому у великі виставкові проекти нерідко залучали портрети як П. Ярмоленка, так і Г. Ксьонза. Йдеться про «Велике і Величне» (2013) в Мистецькому Арсеналі, «Збережене сонце. Український наїв ХХ ст. Майстри» в Національному заповіднику «Софія Київська» (2014) та міжмузейний проєкт «Чисте Мистецтво» (2017), де були представлені славетні портретисти, міські наїви другої половини ХХ ст., а також народна картина. До «Велике і Величне» (2013) і «Чисте мистецтво» (2017) вийшли каталоги, але в них відсутні нові дані про художників.

Біографія художника П. Ярмоленка напівміфічна, як і історія формування колекції в Музеї Гончара. У цей період, 10-ті роки ХХІ ст., директор П. Гончар цілеспрямовано формував збірку наївного малярства, переважно відвідуючи антикварний суботній ринок, що розташовувався в столичному Міжнародному виставковому центрі на Броварському проспекті. Сюди сходилися усі приватні

колекціонери, у тому числі й Л. Лихач (Клименко, 2011) та В. Ющенко (ТаблоID, 2009).

Деякі факти з історії портрета в Україні наведені за Д. Щербаківським та Ф. Ернстом (1925), П. Білецьким (1981), В. Рубан (1984). Події колективізації, Голодомору, українізації зазначені у виданнях С. Кульчицького (2012), Ю. Авраменка, В. Гнатюка (2000), Н. Авер'янової (2012). Символіка на портретах розкрита за «Словником-довідником української етнокультури» В. Жайворонка (2001).

1.2. Джерельна база дослідження.

Дослідження проведені переважно на матеріалах НЦНК «Музей Івана Гончара». Активне формування колекції народного малярства від початку 1990-х в музеї, стало логічним продовженням збирацької діяльності І. Гончара (1911–1993) (Тимошенко, 2022, с. 35–36), який високо цінував народну творчість. З неї представлено більшість сюжетів народної картини в дисертаційному дослідженні. У збірці присутні роботи П. Ярмоленка, декілька портретів Г. Ксьонза, що надійшли завдяки наполегливій пошуковій роботі Г. Щупак-Чорновіл (1939–2017) (двоюрідної сестри В. Чорновола), завідувачки фондів музею у співпраці із директором П. Гончаром за фінансової підтримки Н. Матвієнко, дружини П. Гончара, народної артистки Української РСР (1985 р.), лауреатки державної премії УРСР ім. Т. Шевченка (1988 р.), Героя України та інших благодійників.

З НМАПУ представлено народні картини, що суттєво доповнюють колекцію Музею Гончара. Живопис детально описано й датовано, але з помилками, що були усунуті під час роботи з матеріалом. Уперше представлено масив робіт Г. Ксьонза з Миргородського краєзнавчого музею, що раніше не були опубліковані, але становлять значну наукову та художню цінність. Наразі колекція перебуває в незадовільному стані та руйнується. Галерея творів Г. Ксьонза доповнена роботами з Полтавського художнього музею ім. Миколи Ярошенка, колекція є науково вагомою тим, що її формував К. Скалацький ще в радянський час, атрибутувавши за

допомогою місцевої художниці О. Шабатури невідомі і недатовані народні картини. Він опублікував матеріали своєї роботи в «Пошуки. Знахідки. Відкриття» 2005 року. Колекція Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» доповнює галерею портретів П. Ярмоленка, що вносить різноманітність, надаючи об'єктивності представленому матеріалу.

Стосовно автентичності авторства низки творів П. Ярмоленка виникли сумніви. Візуальний огляд окремих творів показав відсутність підпису автора, а також нехарактерну для творчості художника стилістику написання – надто пласку, умовну та примітивну в засобах моделювання і колористиці. До таких творів належать, зокрема, «Портрет Якилини», (НІЕЗ «Переяслав», М-1726), написаний олійними фарбами на полотні, у фігурній рамі з п'ятипроменевими червоними зірками по кутах, датований науковцями музею 20-ми роками ХХ століття. До робіт цього ж типу належить датований 1938 роком «Портрет Миколи Тимофійовича Буряка, коли йому було два роки» (НЦНК «Музей Івана Гончара», Ж-1798). Інші портрети і жанрові картини, написані в аналогічній стилістиці, вимагають додаткових техніко-технологічних досліджень та наукової атрибуції.

Проте найбільше фігуративного народного живопису зберігається в приватних колекціях. Водночас жоден із власників не надав дозволу на огляд колекцій і жодне приватне зібрання не вдалося оглянути в умовах місця його зберігання. Автору дослідження пощастило дослідити низку творів під час проведення виставкових проєктів, що були реалізовані з ініціативи Л. Лихач, П. Гончара, П. Гудімова у співпраці з іншими музейними установами та приватними колекціонерами, а також під час тимчасового зберігання в НЦНК «Музей Івана Гончара».

Особливістю збірок є те, що, за малим винятком, відоме походження творів. Живопис переважно надходив від перекупників та з антикварних ринків, тому неможливо визначити місце їх знайдення, історію побутування творів та невідомо, хто зображений на портретах, що значно ускладнює дослідження матеріалу.

Джерельною базою дослідження також послужили автентичні фото П. Ярмоленка і його родичів, зроблені впродовж життя художника. Вони були знайдені та скановані Г. Щупак, яка отримала їх від онуки П. Ярмоленка – Людмили

Догодько. Комп'ютерні цифрові зображення зберігаються в НЦНК «Музей Івана Гончара». У 2006 Л. Лихач опублікувала ці світлини в альбомі «Портрет мого краю». Там же вона розмістила фотографії, які були зроблені під час експедицій, проведених «Родовід-галереєю», та опублікувала матеріали з експедиційних щоденників Г. Щупак.

Експедиційні записи Г. Щупак також лягли в основу дисертаційного дослідження як джерело документальних відомостей про історію формування колекції музею, атрибуцію зображених на портретах людей, обставини, за яких писалися портрети, достовірність відтворення дійсності, методи роботи тощо.

Архівні джерела Центрального державного історичного архіву України та Державного архіву Київської області в м. Києві дали нагоду дізнатися невідомі факти з життя художника.

До джерельної бази належать також зафіксовані інтерв'ю з Л. Міляєвою, докторкою мистецтвознавства, професоркою, академіком, видатною дослідницею українського образотворчого мистецтва (інтерв'ю зберігаються в особистому архіві автора); з науковим співробітником⁴ Військово-історичного музею України в м. Києві. Фахівець з військового одягу допоміг атрибутувати складові військової форми на фотографіях П. Ярмоленка, окремих автопортретах художника та деяких портретах чоловіків у військовій формі часів Другої світової війни.

Завідувачка фондів Г. Щупак, постійно дбала про нові надходження до музейної збірки, вела пошуки у селах через особисті зв'язки та знайомства. Вона дізналася, що мешканці с. Мазінки Переяслав-Хмельницького р-ну готові віддати розписану скриню «недорого». Коли Г. Щупак і П. Гончар приїхали за вказаною адресою, то, окрім скрині, виявили живописні портрети. Про цей випадок зазначено в експедиційних записах Г. Щупак на чернетці «Історія з'явлення у Музеї Гончара живописних робіт переяславського художника Панаса Миколайовича Ярмоленка (1886–1953)» (2006), яку вона готувала в альбом видавництва «Родовід» – це жовтень 2000, а в «Колекції робіт» (2006), що Г. Щупак зробила до виставки, вже

⁴ На прохання фахівця його ім'я в цьому дослідженні не буде вказано.

зазначено 2001. Тоді вдалося придбати «Портрет Василини Кондратівни Литяк», 1933 і «Портрет її чоловіка Івана Литяка», 1935.

Г. Щупак не вела звітів експедицій, але відомо, що з 2001 по 2005 до музею надійшло усього 9 робіт художника. Орієнтовно у 2003 році вона разом із директором поїхала до Переяславського заповідника, де на той час у фондах вдалося побачити всього лише 10 робіт художника (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 16.*). Саме тоді Л. Годліна, краєзнавець, спеціаліст у галузі етнографії та музеєзнавства України, Заслужений працівник культури України, багаторічний головний зберігач фондів НІЕЗ «Переяслав», згодом лауреатка премії імені Михайла Сікорського, і поділилася з київським музеєм біографічною оповіддю життя П. Ярмоленка. В архіві Г. Щупак збереглася ксерокопія того рукопису, де ніяким чином не зазначено джерело інформації (2006). Не вказано це джерело й у статті С. Тетері та Л. Гладун «Про питання до місця сакрального живопису в творчості художника з Переяславщини – Панаса Ярмоленка», що переписана слово в слово з того рукопису (2007, с. 168). Стаття вийшла друком у місцевому виданні «Збірник наукових статей «Релігійне життя Переяславської землі (IX – XXI ст.)» (2007). Автентичні фото, автопортрети (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 16*) і походження живописних творів дають додаткову інформацію щодо обставин життя і творчості художника, що проаналізовано в цьому дослідженні.

Окремо варто додати, що є проблеми атрибуції живопису П. Ярмоленка. Одні твори він підписував, інші – ні. Не всі твори, що приписуються йому, належать пензлю П. Ярмоленка, особливо це стосується непідписаних і недатованих робіт. Проблемою є сторонні втручання, що ускладнюють дослідження творів художника: пізніші записи, спільна робота над живописом разом із дочкою, яка допомагала батькові в роботі, недолуга комерційна реставрація, варварське ставлення в процесі побутування живопису, таке як обрізання країв, збереження в несприятливих умовах, а іноді й узагалі – нищення. Це означає, що галерея творів П. Ярмоленка неповна.

Творчий метод народних художників розглянуто на прикладі дослідження незавершених робіт та особистих речей художника Ю. Шаговки, що містяться в

робочому ящику, де зберігалося художнє приладдя – зразки для копіювання, робочі записи та інші допоміжні матеріали. Вони були знайдені під час експедиції М. Матійчука та К. Міщенко, наукових співробітників НЦНК «Музей Івана Гончара», до с. Короп'є Козелецького р-ну Чернігівської області.

Деякі особливості творчого методу роботи Г. Ксьонза розглянуто за реставраційними паспортами ННДРЦУ.

Джерельною базою дослідження є також аудіозапис інтерв'ю із К. Скалацьким, директором Полтавського художнього музею (1974–1999), колекціонером і дослідником української ікони, народної картини, та з С. Козловим, колекціонером, директором Духовно-культурного центру імені преподобного Паїсія Величковського, який присвятив багато років дослідженню життя і творчості художника Г. Ксьонза. Інтерв'ю записані у 2018 р. в телефонному режимі і зберігаються в особистому архіві автора.

1.3. Методика дослідження

Для всебічного висвітлення проблематики жанрів фігуративного народного малярства Центральної України першої половини ХХ століття, згідно з поставленими завданнями, застосовано методи з урахуванням специфіки, що полягають у нечіткій жанровій диференціації, різному ступені розвитку та глибині вивчення. Слід відзначити, що жанр портрета в системі народного малярства має глибші традиції та відрізняється залученням в структуру композиції пейзажу і натюрморту, унаслідок чого методика дослідження в окремих аспектах відрізняється від методики дослідження інших жанрів, до того ж вигадування значною мірою характерне саме портретистам.

Дотримуючись принципу історизму для вирішення поставлених завдань, ми застосували методи: *історико-генетичний* – з метою дослідити генезис, становлення і розвиток фігуративного народного малярства; *порівняльно-історичний* – для встановлення відмінностей між українською культурою та культурою країн Західного світу у контексті розвитку мистецтва; *культурно-історичний*, що дозволило розглянути твори народного малярства в контексті культурного

середовища села. Загалом застосування принципу історизму є основоположним у характеристиці народного малярства в загальносвітовому контексті розвитку мистецтва та виявленні його сутності як мистецького явища і процесу.

Із дотриманням принципу історизму здійснено *бібліографічний аналіз*, застосований ретроспективно в *хронологічній послідовності* літературних та архівних джерел. Проведений бібліографічний аналіз засвідчив: вивчення фігуративного народного малярства є недостатнім, що обумовило актуальність дослідження. Постало питання пошуку матеріалу для вибору недостатньо вивчених проблем, визначення мети і завдань дослідження, а також теоретичних висновків.

З метою встановлення існуючих стилістичних тенденцій у фігуративному народному малярстві фахівці застосовують методи *бібліографічного аналізу* із залученням *термінологічного* та *енциклопедичного методу*, що дало змогу відслідкувати за енциклопедичними, словниковими, тезаурусними та іншими спеціалізованими публікаціями, пов'язаними із термінологією, шлях розвитку теоретичної думки щодо примітиву, мистецтва наїву, самодіяльного мистецтва, кітч, засвідчуючи дискусійну природу матеріалу.

Окрім того, *методом порівняння* здійснено пошук розбіжностей і тотожностей у трактуванні термінів в Україні, в англо-американському, франко-канадському і західноєвропейському дискурсі (Франція). У процесі порівняння застосовано *принципи діалектики* з метою пояснення та вирішення існуючих суперечностей у термінології.

Невідворотні цивілізаційні зміни в сільському культурному середовищі вимагають *міждисциплінарного підходу* із залученням етнографії, етнології, історії, літератури, музики, театру, мистецтва фотографії, філателії.

У підсумку проведена аналітична робота відкрила можливість здійснити *семантичний аналіз* – науково обґрунтувати стилістичні критерії класифікації термінів, внести уточнення у трактування понять.

Набуті теоретичні підходи, вимагаючи доведення, знайшли продовження в практичній апробації. *Структурно-типологічний* підхід у поєднанні із *мистецтвознавчим аналізом* дозволив встановити жанрову диференціацію

живопису та виявити специфіку формування жанрів, систематизувати народну картину, орієнтуючись на ідейно-тематичні аспекти живопису. Методом *порівняння* та пошуку *аналогій* знайдено зв'язок між професійним живописом, репродукованим на поштових листівках, та народною картиною. Аналіз дав змогу встановити, що жанрова диференціація фігуративного народного живопису обумовлена копіюванням творів професійних художників з репродукцій, а поетика народної картини обумовлена прагненням до стилізації зразків. У народному мистецтві відсутні тенденції до критичного відтворення дійсності, натомість є тяжіння до ідеалізації та героїзації образів.

Методи *мистецтвознавчого аналізу*, насамперед *формальний*, *художньо-стилістичний*, *іконографічний* та *семіотичний*, застосовані до творів фігуративного народного малярства із різним ступенем глибини охоплення матеріалу та широтою аспектів.

Метод формального аналізу дозволив встановити особливості способів та процесів побудови композиції в живописі, її пластичної організації, на що вплинуло значною мірою не стільки прагнення мистців до реалістичного відтворення дійсності, скільки відтворення образів «внутрішнього бачення», що надало стилістиці рис наїву.

Доцільність у використанні *іконографічного методу* обумовлено необхідністю здійснення опису тем, сюжетів, мотивів, персонажів у полотнах народних художників, що є необхідною умовою для наукової атрибуції творів мистецтва, встановлення жанрової диференціації.

Семіотичний підхід застосовано до творів народного фігуративного малярства з метою розкриття його сутності, ідейної наповненості, духовності, що виражено в знаках та символіці зображення. *Ідейно-художній аналіз та інтерпретацію* застосовано із залученням *аксіологічного* підходу з метою встановлення ціннісних орієнтирів у тематиці народної картини.

Художньо-стилістичний аналіз дозволив розкрити художню специфіку стилістики народних картин, засобів художньої виразності, поетику образів та виявити стилістичні риси наїву, самодіяльного мистецтва, декоративно-прикладного

мистецтва, кітчу. Розкриття засобів художньої виразності полягає в з'ясуванні методів зображення об'ємно-просторових властивостей предметів, особливостей рисунка, кольорових рішень, тональних, світлотіньових взаємозв'язків, побудови перспективи, особливостей технічних характеристик живопису тощо.

Застосування вищезазначеної методики у *порівнянні* до творів фігуративного народного малярства і картин професійних художників, а також робіт у жанрі побутового портрета та прославлених наївів України, Грузії та Франції, дозволило встановити, що художня цінність творів фігуративного народного мистецтва із стилістичними рисами наїву, такими як свіжість художніх форм і засобів виразності, не залежить від ступеня навченості; прагнення до ремісничого самовдосконалювання, умовність і стилізація зображень – засоби знаково-символічного втілення народного світогляду.

У дослідженні жанру портрета застосовано метод *екстраполяції* – перенесення спільних рис портретного живопису Г. Ксьонза і П. Ярмоленка на весь жанр портретного живопису фігуративного народного малярства Центральної України першої половини ХХ ст.

До мистецтвознавчого аналізу в жанрі портрета долучено *описовий метод*, у межах якого було з'ясовано, що в портретах Г. Ксьонза і П. Ярмоленка виявлено рефлексії фольклору, виражені в прискіпливості до деталей, традиційних строїв одягу, архітектури, побуту, а також у стилізації анімалістичних та флористичних зображень у контексті українського фольклору.

У жанрі портрета застосування *методу формального аналізу* в творчості Г. Ксьонза і П. Ярмоленка дозволило дослідити творчий метод кожного із мистців і довести вплив технічних особливостей композиції фотографії на творчість обох мистців. У портретному живописі Г. Ксьонза відчутним є відображення за прикладом декорацій фотографічних салонів, живописних краєвидів другого плану.

У межах *художньо-стилістичного аналізу* в жанрі портретного живопису здійснено *типологізацію* портретів Г. Ксьонза і П. Ярмоленка за хронологією, жанрами, видом портретів.

Доцільність застосування *семіотичного підходу* та *методу інтерпретації* в жанрі портрета обумовлено впливом народної традиції на портрет і виражено проникненням у живопис знаків та символіки, відображенням звичаїв та обрядів, що вимагали розкриття.

На емпіричному й теоретичному рівні застосовано окремі *техніко-технічні* методи дослідження, такі як *оптико-фізичні обстеження*, *фотографія*, завдяки чому вдалося здійснити уточнення наукової атрибуції творів мистецтва.

Емпіричними методами: інтерв'ювання, вивчення фондово-облікової документації – *та завдяки експертним оцінкам* вдалося уточнити біографічні дані П. Ярмоленка за його фотографіями у військовій формі.

ВИСНОВКИ ДО 1 РОЗДІЛУ

Аналіз історіографії дослідження жанрового різноманіття фігуративного народного малярства Центральної України першої половини ХХ ст. засвідчує дискусійний характер існуючих теорій. Огляд літератури радянського періоду відзначається упередженістю та необ'єктивністю, вибіркоким ставленням до вивчення народної творчості. Увага дослідників переважно була прикута до декоративного розпису, традиційних художніх форм. Попри труднощі подолання нестачі уваги з боку вчених щодо мистецтва наїву першої половини ХХ ст., належить дослідити із максимальною об'єктивністю зразки фігуративного народного малярства у жанровому різноманітті.

Зважаючи на багаторічний досвід роботи автора з народною картиною в фондах НЦНК «Музей Івана Гончара», виникла нагальна необхідність у вирішенні проблематики жанрів фігуративного народного малярства. У науковій літературі інформація носить дискусійний характер і потребує доповнення. Термінологія відповідно вимагає уточнення, що в подальшому дозволить уніфікувати визначення із переведенням її у відповідність до західноєвропейської практики.

Джерельна база дослідження, представлена у творах народного малярства, переважно з колекції НЦНК «Музей Івана Гончара», відібрана до колекції музею особисто П. Гончаром, директором, професійним художником та музеєзнавцем,

куратором багатьох художньо-мистецьких проєктів, відрізняється високими художніми якостями, але науково досліджена недостатньо. Музейна колекція поповнювалася новими надходженнями з ініціативи головного зберігача Г. Щупак, яка описала експедиції, здійснені з П. Гончаром Переяславщиною у пошуках живопису П. Ярмоленка та предметів музейного значення, що становлять фактологічну цінність, але не оприлюднені на достатньо високому науковому рівні.

Збірки інших державних музейних установ народного живопису, хоч і поступаються за кількістю зразків та мають детальні облікові описи, проте науково також дослідженні недостатньо. Численні приватні колекції так само потребують подальшого вивчення й оприлюднення, уваги з боку держави, яка має полягати у наданні матеріально-технічної та наукової консультативної підтримки, сприянні взаємообміну досвідом між колекціонерами та фахівцями музеїв, реставраторами, науковцями.

Нині, у співпраці музейних співробітників та приватних колекціонерів, на прикладі двох найбільш відомих майстрів Г. Ксьонза та П. Ярмоленка, портретний жанр хоч і отримав значну увагу з боку колекціонерів та музейників, але й досі досліджений недостатньо вичерпно.

Усі дослідження народного малярства, здійснені науковцями попередніх періодів, вимагають доповнень. Теоретична складова народної картини, відстежується у розвитку термінології народного малярства, що розвивалося відповідно до історико-культурних реалій, за винятком ряду проблемних питань, зокрема, розроблення критеріїв визначення стилістики згідно з існуючими термінами та їх сумісність із західноєвропейською практикою. На підставі проведення формально-стилістичного та художньо-образного аналізу можливе здійснення диференціації народного фігуративного живопису за жанрами.

Термінологія віддзеркалює, як поступово змінювалося ставлення до народної образотворчості – від часткового ігнорування до визнання її мистецьких, ідейно-образних та світоглядно-філософських ідей. Дослідження огляду літератури дозволило встановити, що терміни «примітив», «лубок» застаріли, втратили всеохоплюючу полісемантичність і мають використовуватися у вузькому значенні.

Отже, зусилля вчених, спрямовані на систематизацію визначень, виправдали себе. Терміни «наїв», «самодіяльне мистецтво», «аматор», «кітч» недостатньо обґрунтовані та мають надто широке трактування, яке належить систематизувати та уточнити.

Особливістю історіографії народної картини є її формування навколо сюжетної проблематики, що може бути вирішене шляхом застосування методів міждисциплінарного характеру, пов'язаних із етнографією, фольклором, мистецтвом фотографії, театром, літературою. Належить здійснити ідейно-художній аналіз живопису, досліджуючи зв'язок із побутовою фотографією та репродукціями професійних майстрів, класиків українського мистецтва, що поширювалися у листівках.

Розділ 2

ІДЕЙНО-ОБРАЗНІ ДЖЕРЕЛА НАРОДНОЇ КАРТИНИ ТА СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВОЇ РІЗНОМАНІТНОСТІ

2.1. Розвиток термінології в мистецько-історичному контексті та визначення критеріїв систематизації творів народного малярства

Увагу до термінології народного малярства обумовлено природою цього багатоманітного явища. Його стиль не можливо визначити як щось суцільно однорідне. Водночас стилістична строкатість народної творчості не хаотична, у ній існують певні тенденції та закономірності, що маркуються термінологічними визначеннями. Складність полягає в тому, що терміни застосовують як синоніми, їх значення не диференційовано, водночас у наукових публікаціях спостерігаються застарілі, неактуальні визначення, що нині не відображають об'єктивно стилістику народного малярства. Постає необхідність у дослідженні термінологічних еволюційних процесів – у разі коли в одному й тому самому явищі, визначеному терміном з нової світоглядної позиції, актуалізуються інші аспекти.

Історично склалося, що термінологічно-категоріальний апарат в Україні за радянської доби перебував під ідеологічною цензурою, тому сьогодні відбувається переорієнтування на практику Західного світу. В еволюційних зламах, пов'язаних із трактуванням термінів, відображено зміни у ставленні науковців до самотнього народного малярства.

Відповідно виникла необхідність у дослідженні історії розвитку українського мистецтва в контексті таких питань: що саме вплинуло на розвиток термінології народного малярства і чому змінилися поняття визначень. Варто порівняти такі дослідження із західноєвропейським практичним досвідом та впровадити його, докладніше розкрити критерії енциклопедичних визначень. Наукове обґрунтування та вирішення поставлених завдань дасть змогу повернути у культурно-мистецькій обіг народні картини, які належать до фігуративного народного малярства. Саме сьогодні, час визначити і прийняти мистецьку цінність творів, які раніше, з різних причин, оминалися увагою дослідників та мистецтвознавців.

Еволюція термінів у світі пов'язана із суспільно-політичними та цивілізаційними перетвореннями. Наприкінці XIX – на початку XX ст. виникає протиставлення у філософському дискурсі понять «культура» і «цивілізація» (Шинкарук та ін., 2018, с. 83). У цей період Європа переходить на новий етап урбанізації та технологізації і входить у період духовної кризи, витоки якої вбачаються в надмірному захопленні раціональним аполлонівським світосприйняттям та забуттям діонісійського прагнення переживання самого життя.

Один із фундаторів «філософії життя» – А. Бергсон – вважав, що «індивід у його тілесному, психічно-чуттєвому, інтелектуальному проявах є ірраціональним, рухливо-плинним цілісним багатоманіттям», а «автентичне розуміння життя досягається лише в акті інтуїції, зокрема індивідуальному переживанні цього акту» (Шинкарук, 2002, с. 676). Таким чином з позицій «філософії життя» пізнання світу в усій повноті неможливе не тільки зусиллями розуму, але й винятково інтуїцією. Такою була реакція на глобальні перетворення суспільства, пов'язані з індустріалізацією та урбанізацією.

Пізніше О. Шпенглер дійшов висновку, що культура проходить період виникнення, розквіту і занепаду, поступово перетворюючись на цивілізацію. Філософ вважає, що це кінець культури (1918/1920). Згідно із його поглядами, для цивілізації характерний космополітизм, урбанізація, атеїзм, антипатія до селянства (1918/1920, с. 45), скептицизм (1918/1920, с. 64), імперіалізм, експансія (1918/1920, с. 51–52) і, як наслідок, – світова війна (1918/1920, с. 67), що має засвідчити найглибшу кризу життя суспільства. Цивілізація, набувши означених рис, породжує масову культуру і масове мистецтво. «Космополітичне місто належить не народу, а масі» (1918/1922, с. 46), вважав О. Шпенглер.

Незважаючи на те, що масова культура склалася в «посткультурному» просторі цивілізації в середині і другій половині XX ст., її формування відбувалося в кінці XIX – на початку XX ст. Стихійне, наївне, ірраціональне, інтуїтивне, діонісійське начало втрачалось, що викликало в професійних мистців реакцію, спрямовану на відновлення гармонійної цілісності духовного світу людини. Особливо тих, хто шукав нові форми вираження та нові засоби художньої

виразності. Маніфестом нового художнього руху у Франції стає «враження» («impression») – коли художники свідомо уникають традиційних сюжетів з античної міфології, що шанувалися в Школі образотворчого мистецтва та на офіційних Паризьких салонах (Фронтизи, 2005, с. 349).

Із визнанням імпресіонізму суспільством, молоді художники, засвоївши майстерність від імпресіоністів передавати швидкоплинні стани природи, залишилися врешті із відчуттям порожнечі. П. Сезанна бентежило, що втрачено відчуття порядку й рівноваги. Ван Гог відчував, що, заглибившись у свої візуальні враження, він не досліджує нічого, окрім оптичних властивостей світла й кольору. П. Гоген був зовсім незадоволений життям і мистецтвом, він прагнув чогось набагато простішого і прямолінійнішого та сподівався знайти це серед примітивів. (Gombrich, 1951, с. 417). На думку Е. Гомбріха, труднощі, які лежали в основі пошуку мистцями нових стандартів у творчості, і привели їх до експерименту (1951, с. 422).

Зразки примітивного мистецтва отримали значення взірця для наслідування. Примітивізм, який пропагував Гоген, очевидно мав, триваліший вплив на сучасне мистецтво, ніж експресіонізм Ван Гога чи шлях Сезана до кубізму. Нова революція смаків – захоплення примітивізмом почалася приблизно в 1906 році, з першої виставки «Foves» – фовістів (Gombrich, 1951, с. 440). До витоків первісного мистецтва зверталися також експресіоністи, символісти та кубісти. В Україні мистці також зверталися до витоків народного мистецтва – К. Малевич, О. Архипенко, О. Богомазов, В. Єрмілов, В. Татлін, О. Екстер та ін.

Захоплювався «народним живописом» і В. Кандинський. Разом з Ф. Марком вони у 1912 році створили і опублікували в альманасі «Синій Вершник» репродукції шести живописних картин під склом⁵, піднявши значення творів народного мистецтва до такого ж самого рангу, як Делоне – вотиви, Сезанн – народну російську гравюру, Пікассо – маски. Захоплюючись питанням форми і знаючи, що вона народилася від внутрішньої необхідності, В. Кандинський побачив у виразності

⁵ У Франції живопис на склі називається живописом під склом.

та свіжості цих образів альтернативу офіційному буржуазному мистецтву (Lusardy, 1996, с. 6).

Спираючись на здобутки української культури, В. Кричевський винайшов національний стиль – «український модерн», чим продемонстрував приклад актуалізації здобутків українських традиційних ремесел, що почали поступово занепадати (Рубан-Кравченко, 2004, с. 522). Це була загальномистецька проблема – через натиск промисловості кустарне виробництво пішло на спад і осередки народних промислів стали занепадати. Значний вклад на підтримку народної творчості здійснили земства: «Земства створювали кустарні склади, учбові майстерні, музеї, влаштовували виставки, направляли в провідні осередки інструкторів, організовували збут виробів» (Клименко, 2011, с. 5).

Збереження традицій образотворчого фольклору О. Екстер вбачала у взаємозбагаченні народної творчості і професійного мистецтва, а співпраця з вишивальницями с. Вербівка в приватній артілі Н. Давидової, вочевидь, могла затвердити цінність народної творчості, водночас збагачуючи професійне мистецтво (Кара-Васильєва, 2011, с. 16). Художниця високо цінувала творчі пошуки Є. Прибільської, яка розвинула народну традицію і ускладнила композицію, вносячи динаміку; порівнювала її методи з творчістю А. Матісса та П. Пуаре. Не менш високої думки О. Екстер була і про Г. Собачко-Шостак, яка, надихнувшись прикладом творчості Є. Прибільської, проявила себе як «великий художник» і створила оригінальні композиції під враженнями від «життя, і тканин – східних, китайських і т.д.», форми ускладнилися, набули руху, барви збагатилися та стали інтенсивнішими (*Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст.*, 2017, с. 156–157). Формуючи свій власний стиль, до умовності художньої мови народного мистецтва зверталися бойчукісти (Кравченко, 2010, с. 21).

На цьому етапі в усному дискурсі існують розходження щодо виникнення народного малярства як напрямку. На думку професора Л. Міляєвої, видатної дослідниці українського образотворчого мистецтва, до ХІХ ст. не можна напевно говорити про існування його як напрямку (Міляєва & Тимошенко, 2018). Водночас професор М. Селівачов не погоджується з цим, вважаючи, що образотворчість у

народному побуті існує в різноманітних формах із давніх часів, а на підтвердження своїх слів посилається на К. Шероцького (1914).

До XIX ст. зразки народного малярства існували в побуті та церковному мистецтві, утім не дійшли до нас у достатній кількості. Натомість станкова народна картина, що розвинулася в XIX – на поч. XX ст. в Україні в таких жанрах, як портрет, пейзаж, натюрморт, жанровий живопис, а також окремий вид народної творчості – народний іконопис, засвідчує появу напряду, що сформувався в перехідний період руйнації культури і утворення техногенної цивілізації (за О. Шпенглером), що позначилося на організації творчого процесу.

Йдеться про такі риси популярного мистецтва в народній картині, як копіювання з репродукцій, багаторазове повторювання, що властиве також і кітчю. Незважаючи на вплив урбанізації міста та матеріалістичної ідеології радянської системи, малярство, як ідейно, так і концептуально, генетично пов'язане зі спадковою народною традицією, тому такий живопис варто зачислити до **народної творчості**.

У радянський час народне образотворче мистецтво охоплювало всі прояви декоративно-прикладного мистецтва: ткацтво, гончарство, художню обробку дерева, металу, скла в різних видах живопису і графіки, в одязі та прикрасах. В Україні відзначено «настінні розписи від Поділля до Дніпропетровщини»; у післявоєнний період у контексті розвитку осередків, виробничих об'єднань та фабрик стає «широко популярним підлаковий розпис с. Петриківка Дніпропетровської обл.», а також творчість К. Білокур, «яка заклала основи українського радянського декоративного народного станкового живопису» (Бутник-Сіверський, 1982, с. 235). До народного мистецтва належала творчість Т. Пати та Н. Білокінь, хоча, під впливом замовлень колекціонерами та чутливості до попиту, в їх творчості виникли нетрадиційні художні форми в сюжетах (Смолій, с. 221, 226), можливо, і під тиском панівного реалізму. Однак риси самодіяльності, притаманні деяким роботам, не стали приводом до вилучення їхньої творчості з народного мистецтва.

Твори наївного мистецтва / примітиву не входили в систему національної традиційної культури, бо вважалося, що наїв / примітив не має зв'язку із

автохтонною традиційністю, тому не належить до народної творчості. Цим пояснюється, чому в радянському мистецтвознавстві до образотворчого фольклору залучався винятково декоративний розпис, що пов'язаний із хатнім розписом, розписом по дереву ужиткових речей та орнаментикою різноманітних традиційних ремесел, споконвічно притаманних національним традиціям.

Натомість і у зразках малярства наїву, і у народній картині національна традиція розкривається в інший спосіб, адже це не тільки форма, а й світогляд – етичні та естетичні ідеали і цінності, звичаї та обряди, пісенний фольклор, які виразити засобами суто орнаментики неможливо. Затискаючи і звужуючи річище народної творчості, радянська ідеологія утворила два глухі кути: народний іконопис і народну картину, – усунувши їх, позбавила українське мистецтво творчої ремісничої та образно-архетипової матриці, актуальної для свого часу образності.

В альбомі «Українське народне малярство XIII–XX століть» В. Свенціцькою та В. Откович показано неперервність традицій народного малярства в історії українського мистецтва з давніх часів, де представлено ікони, позначені рисами фольклору, ктиторські портрети, наближені стилістично до наїву, іконопис на склі, «Козаки Мамаї», жанрові народні картини, живопис аматорів, живопис наїву та декоративні станкові розписи (1991). Видання не передбачало теоретичного обґрунтування стильової та жанрової диференціації народного малярства, натомість автори прагнули показати його різноманітність, дослідити «народність» як явище, тим самим легалізувавши репресовані малярські зразки.

В Канаді визначенням «**folk art**» – народне мистецтво, позначено значно ширший матеріал, ніж було прийнято в радянський час в Україні. У статті Д. Рассела Харпера (1914–1983), присвяченій «folk art», в енциклопедії «Historica Canada»⁶, що у французькомовному варіанті має назву «art populaire», зазначено: «Популярне мистецтво містить у собі широкий спектр творів мистецтва, характеризується поєднанням наївності і витонченості, культурних традицій і особистих інновацій. У цілому традиційне мистецтво ділиться на дві категорії: мистецтво культури та індивідуальне мистецтво. Мистецтво культури базується на

⁶ Підтримується федеральним відділом канадської спадщини.

етнічній основі – це французьке, англійське, німецьке, польське, українське тощо. Воно зазвичай досить консервативне, це самовираження спільноти. З іншого боку, індивідуальне мистецтво є інноваційним і виражає унікальну особистість, навіть ексцентричну. Картини, скульптура, гравюра або графічні чи декоративні мотиви застосовуються до об'єктів, продукція народного мистецтва звернена до громадськості. Художники створюють задля простих людей, які є їхніми сусідами, їхніми друзями чи знайомими» (2015).

У цілому наведена цитата не суперечить статті, присвяченій folk art в «Encyclopedia Britannica», але варто зазначити, що в ній розрізняють примітив і народне мистецтво, де під примітивом треба розуміти твори доісторичних і дописемних народів (Harmon, б.д.). У словниково-енциклопедичних виданнях Франції існує тенденція до об'єднання під терміном «art populaire» як традиційної, так і популярної художньої творчості. Визначення «**Art populaire**» виникло, орієнтуючись на дві складові самого терміна: art – мистецтво і populaire – те, що стосується та сприймається більшістю людей. Термін означає і фольклор, і твори, що масово споживаються та які можна відтворити в промислових масштабах, і поп-арт – мистецький рух, який виник у ХХ ст. із використанням образів популярної культури, присутніх у ЗМІ. (*Définition d'art populaire*. б.д. *Art populaire – LAROUSSE*, б.д.). Пояснюється це специфікою розвитку термінології Франції (Тимошенко, 2021а, с. 115), Термін, що відповідає дефініції «народний примітив», відсутній в енциклопедичних виданнях Західного світу, натомість в «Encyclopedia Britannica» є стаття, присвячена «примітивній культурі», під якою слід розуміти доісторичні суспільства, але жодним чином «примітив» не стосується образотворчого мистецтва Нового часу (*Service*, б.д.).

Проте відмова від вживання терміна «примітив» відбувається повільно. З понад десяти видань М. Фурні, здійснених ним, обрано і долучено до дисертації видання «Критеріологія наївного мистецтва» Р. Тільмані (Thilmany, 1984), який визначив критерії наївного мистецтва як жанру, що Б. Нев (Neves, б.д.) систематизував у три основні розділи: **технічні характеристики, некласифіковане мистецтво і дитячий аспект.**

На думку Б. Нева, спільні риси між дитячою творчістю і живописом самоук сприяли виникненню терміна «наїв». Науковець також дав йому визначення: **«Наївне мистецтво: загальний термін, що об'єднує так званих «некласифікованих» мистців, самоук, тобто їхнє мистецтво є їх власним і не відповідає жодному руху свого часу»**. Б. Нев також вважав, що натхнення наївних художників, як правило, популярне, і цей термін також застосовується до популярних форм вираження в різних країнах (Neves, б.д.).

До дисертаційного дослідження залучено ознаки наїву, розроблені Р. Тільмані (Thilmany, 1884) та систематизовані Б. Нева.

До **технічних характеристик** належать:

- **зміна обстановки**: оригінальні композиційні знахідки, де, наприклад, квіти і дерева сміливо відходять від чисто оптичної імітації для створення особистого, оригінального, навіть незвичайного бачення, що непокоїть та бентежить. Мистецька цінність підходу, на думку Р. Тільмані, полягає в тому, що «мистецтво не підтримує банальності» (с. 25–26);

- **свіжість вираження** полягає у ідеалізації – «у внутрішньому баченні, що знову відкриває першу незайманість речей, їх приховану оптичну таємницю, їхню рідну невинність. Земля, яку вибирають наївні, – це країна достатку, ілюзій і мрій» (с. 26);

- **технічна недосконалість**: у дітей і наївних художників відчутний брак технічної досконалості, особливо в побудові перспективи та дотриманні пропорцій (с. 27);

- **наївне застигле**: Р. Тільмані вважає, що наївні художники є переважно консервативними в засобах художньої виразності. На відміну від дітей, творчість яких із часом вдосконалюється, наївні художники схильні дотримуватися віднайденого творчого методу – тематика або манера малювати не змінюється у них багато років. Наївні відрізняються від дітей також тим, що ретельно, навіть педантично оброблюють деталі (с. 27);

- **стилізація**, що необхідна для подолання натуралістичності. Наїви керуються такими принципами стилізації: прикрашання – поетичне, декоративне, ідеалістичне

чи інше; або за задумом – експресіоністичним, сентиментальним, пам'ятним, святковим, релігійним; або це сублимація – візіонерська, онтична, символічна, міфічна тощо (с. 29);

- **спрощення**, характерне для всіх «примітивів», також є одним із засобів подолання натуралістичності, яку інстинктивно використовують наїви. Перевага спрощення полягає в безпосередності, тотемічній виразності (с. 29);

- **розумова перспектива**. Наїви живуть у масштабах свого внутрішнього всесвіту, що змушує їх малювати квіти більшими за дерева чи будинки, ката меншим за птаха, кошик з фруктами більшим, ніж навколишні гори (с. 30).

Некласифіковане мистецтво:

- **подивування**: простота, гумор, зворушливий сентименталізм, що відображені в живописі інтуїтивно та несвідомо; викликаючи здивування, не залишає байдужим глядача (с. 25);

- **образотворча якість**. У наївному мистецтві художники досягають великих успіхів, поєднуючи технічну вправність з ідейною наповненістю (с. 28);

- **аспект оповідача**. Він полягає в тому, що художники наїву схильні до оповідності. У зв'язку з цим Р. Тільмані виокремлює таку тематику, як польові роботи, буколичні та народні розваги, а також урочистості, пов'язані із головними моментами життя людини та загальноприйнятими державними святами та заходами: ювілеї, паради, різні вшанування пам'яті, наче відтворюють німий фільм. Але тут є небезпека з'їхати до банальності та кліше. Необхідно, щоб автори шукали винахідницькі композиційні рішення, «змістовне», особисте бачення та демонстрували оригінальну техніку (с. 29–30);

- **неісторичність**. У творчості наївних художників спостерігається тенденція до відсутності діахронічної еволюції у творчості, байдужість до історичних стилів чи навколишнього або успадкованого впливу, навіть таких дослідників, як А. Руссо, який відвідував мистецькі кола (с. 28);

- **пластичні угоди**. Наїви спокійно сприймають неправдоподібне, відверто кидають виклик логіці, сублимують буденне або поетизують банальне. Вони «примітиви» мозкового, містики реального та реалісти ідеального. Використовуючи

ці художні умовності, багато наївних мистців напрацьовують особисте «письмо» (с. 31);

- **експресіонізм** у наївів трапляється нечасто. Карикатурні чи експресіоністичні ексцеси спрямовані на вплив, який має бути таким же значущим, як гумористичний або етичний. Ейфорія, гедоністичні або просто вражаючі спостереження залишаються в основному домінуючими, але трапляється й наївна трагіка чи жахливе. Наприклад, «Жах» Й. Генераліча (с. 31–32);

- **онтичне бачення**. Значно сильніше, ніж земні пристрасні почуття, можливо, саме онтична, екзистенційна таємниця речей особливо захоплює та зачаровує наївних, що виражено в містичному почутті тварин, рослин, квіток, як, наприклад, у «Рогатому коні» Генераліча або «Квітах з раю» Серафіни (с. 32);

- **символізм** у творчості наївів торкається багатьох аспектів, але, як правило, досить поверхнево. Найчастіше художники обмежуються легко впізнаваними алегоріями, такими як національні свята, військові паради, релігійна хода або прості звичайні емблеми (прапори, голуби миру, пари горлиць тощо) (с. 34);

- **наївний гумор**, що носить дитячий та декоративний характер (с. 64).

Дитячий аспект:

- **аромат невинності** (насправді не такий вже й наївний): наївні часто вміло маніпулюють видимим, неоднозначним, поетичним, сентиментальним чи подібним (с. 25);

- **ліворукість**: мається на увазі незграбність у роботі, що варто сприймати як критерій жанру (с. 28);

- **умовний інфантилізм** – дитяча творчість і мистецтво наївних – не одне й те ж. Якщо дитина заздалегідь ніколи не ілюструє продуману проблему, проаналізований стан душі і її бачення є по суті афективним, прямим, спрощеним та дологічним, то наївне мистецтво, навпаки, своєю очевидною невимушеністю свідчить про чітко розроблені технічні та оптичні засоби, навмисне підтримуючи виразну, алегоричну, екзистенційну, пам'ятну, символічну чи іншу форму вираження. Наївні якості завжди виходять за межі суто імітаційного спостереження чи простої гри форм (с. 26);

- **ідеалізація** – ще одна риса, властива художникам наїву. З одного боку, вони прикрашають реальність, сублімують її плавністю, поезією чи іншими формальними засобами. З іншого – форми спрощуються для декоративних експериментів відповідно до власного «стилю» художника. Вражає, коли обидві тенденції поєднуються, наприклад, як у Рабузіна, чий «овечі» стилізації чудово слугують лірико-поетичній ідеалізації природи (с. 30–31);

- **художники уявного**. Через те, що бачення наївних є надзвичайно суб'єктивним, трапляється так, що їхня фантазія виходить за межі мислимого та потрапляє у фантастичне, дивовижне та незвичайне і, таким чином, наближає їх до сюрреалістів якщо не за задумом, то за екстравагантними та тератологічними формами. Зокрема деякі роботи Никифора є дивними. Наприклад, зображення лику Христа, оточене концентричними колами з кабалістичними цифрами (с. 32).

Найвища цінність наївного мистецтва, на думку Р. Тільмані, полягає у тому, що справжній твір мистецтва має виходити за межі «видовища». Останній і найважливіший, на його думку, критерій – це вимога певної трансцендентності, вихід за межі сітківки, інсценізації чи декоративного оповідання. Дослідник вважав, що «Велике мистецтво відрізняється від інших, особливо декоративних, тим, що воно ставить під сумнів речі, які воно представляє, і надає йому значення більше, ніж просто візуальне задоволення». (Thilmany, 1984, с. 109). Таким чином, попри специфічні особливості, навіть поза інституційною практикою засвоєння досвіду попередніх досягнень, у самоуки є такі ж шанси, як і у професіонала, досягнути певного успіху та створити високомистецький художній твір.

Критерії визначення рис наївного мистецтва, розроблені Р. Тільмані, стосуються загалом розвиненого західноєвропейського індустріального, і навіть постіндустріального, суспільства. Наївне мистецтво України наприкінці XIX – у першій половині XX ст. створене суспільством аграрним, у якому тільки почала розвиватися промисловість. Тому малярство за стилістичними ознаками тільки частково вписується у сформовану Р. Тільмані універсальну систему критеріїв наїву. Важливо наголосити на тих рисах, що властиві суто народній творчості:

- образний лад творів відображає систему цінностей художника, яка співвідноситься із колективною, через що ми спостерігаємо нероздільність особистої і колективної свідомості;
- родовий фактор, генетична пам'ять (Бакушинский, 1925, с. 20), архетипові зображальні ідеї – притаманні художникам українського наїву, унаслідок чого наївному малярству властива знаковість та символічність;
- народним малярам властиве відображення у малярстві народної естетики та образності, пов'язаної з ремеслами та декором ужиткових предметів.

Таким чином український наїв першої половини ХХ ст. має ознаки ремісничого сільського мистецтва – майстрам майже не властиві вигадкування, самоізоляція, маргінальність і т. ін., що виникне в повоєнний період. Народна картина, як приклад українського наївного мистецтва, невіддільна від культурного середовища села – у ній відображено етичні та естетичні цінності народної культури. Тож народна картина, що представлена в тематичному багатоманітті: пейзаж, натюрморт, жанрова картина, народна ікона і побутовий портрет – є складовою узагальнювальних визначень – **народна творчість, народне малярство.**

Необхідно виокремити визначення «**мистецтво аматорів**» як термін. У «Тезаурусі (ААТ)» в США з аналогічним значенням: «художники без офіційної підготовки» застосовують термін *self-taught artist* (самоук) (*self-taught artists*, б.д.), термін «аматор» також відсутній, але Д. Бенедетті вказувала на проблему з терміном *self-taught artist*, тому що він передає у визначенні ступінь обізнаності художника, а не якість його мистецтва (2000, с. 15).

Натомість О. Біхалі-Мерин уважав, що для встановлення різниці між традиційним мистецтвом, аматорським і наївним варто враховувати культурний контекст. На його думку, «аматори йдуть по стопах професійних художників і відчують приналежність до того ж контексту. Ось чому вони також сприйняли, хоча з обережністю та ваганнями, стильові зміни усталеного мистецтва, надавши своїм творам класичний, імпресіоністичний, експресіоністичний, сюрреалістичний або абстрактний стиль» (1984, с. 27). За нашими спостереженнями, зважаючи на думку Д. Бенедетті і О. Біхалі-Мерина, можемо констатувати, що в українському

народному малярстві тенденції аматорства полягають у наслідуванні художниками стилістики професійного живопису, технічних прийомів, спробі точного копіювання репродукованого твору відомого майстра, а головне – у прагненні до реалістичного відтворення дійсності, відмові від умовності, знаковості художнього мовлення.

Водночас аматорство та дилетантизм значною мірою властиві «самодіяльній творчості», що впроваджувалася в Україні радянською владою в межах державної програми культурно-просвітницької роботи з 1945 року (Карпова, 2013, с. 232). Зі стабільними умовами життя та появою вільного часу в будинках культури в містах створювалися студії художньої самодіяльності як для дітей, так і для дорослих.

Різноманітні форми художньої самодіяльності, що так чи інакше вплинули на більшість художників у повоєнний час, сприяли копіюванню зразків професійних майстрів. До прикладу з відомих художників народного малярства – М. Нелеп відвідувала студію при будинку культури заводу «Більшовик» (Пошивайло, Марченко), 2006, с. 55), а М. Щеглов навчався в студії при Палаці піонерів (Скалацький, 2004, с. 96). У творчості М. Щеглова відчутне прагнення до реалістичного відображення світу, вищого ступеня «рафінована» мова художнього вираження в технології і манері письма (2.1), натомість для М. Нелеп студія відкрила можливість освоїти навички олійного живопису, і тільки (2.2). Тож визначення «самодіяльне мистецтво» в цьому дослідженні ототожнюється із терміном «аматор» і не застосовуватиметься в значенні радянської самодіяльності.

Художня самодіяльність, отримавши підтримку від держави у повоєнний період на базі клубів та гуртків у палацах культури, бурхливо розвивалася й поза офіційними державними установами. У цей час держава послабила контроль над створенням кустарних творів кітчєвого характеру (*Сільський гламур*, 2012, с. 6).

Зазначені передумови сприяли тому, що в 50–60-х роках ХХ ст. народна картина набула виразних рис **кітчю**. До таких рис належать фантастичні сюжети сентиментального характеру, строката колористика, акценти на декорі. Художники зосереджувалися на ефектності зовнішнього, ідея полягала в створенні екзотичного, нереально прекрасного, вигаданого світу. Цей період відзначився зацікавленістю до

тілесності. Подібна естетика до певної міри присутня також у творах народного малярства першої половини ХХ ст.

Термін «кітч» з плином історії зазнав змін у значенні, перетворившись із суто мистецького на загальне соціально-культурне явище, на категорію масової культури. Термін походить від німецького слова «kitschen», що означає «den Strassenschlamm ausammenscharren» (збирати сміття з вулиці) (Calinescu, 1987, с. 234). Інше ймовірне джерело – німецьке слово verkitschen (зробити дешево). Аналогічно «Оксфордський словник англійської мови» визначає kitsch у формі дієслова як «to render worthless» (зробити нічого не вартим), класифікуючи кітчові об'єкти, що «характеризуються бездарною претензійністю». Інші джерела також включають помилкову вимову англійського слова «sketch», інверсії французького слова «chic» або російське «кичиться» (бути гордовитим і надутим) (Rugg, 2002). Поширення та укорінення терміна з німецької мови відбулось завдяки німецьким теоретикам, які вперше «підняли питання кітч в критичному ключі» (Муха, 2013, с. 252).

Вважається, що кітч вперше поширився в жаргоні мюнхенських арт-дилерів, щоб позначити дешевий художній матеріал у 1860-х і 70-х роках (Rugg, 2002). З перших десятиліть ХХ ст. цей термін вже підтримувався на міжнародному рівні, коли застосовувався для опису як об'єктів, так і способу життя, що сформувався під впливом промислової революції. Таким чином, кітч – явище не тільки естетичне, але й соціальне, ознака масової культури і комерціалізації суспільства (Rugg, 2002).

Останнім часом уведення в науковий обіг західноєвропейських досліджень кітч сприяло стрімким змінам в його осмисленні. Однак у деяких сучасних енциклопедіях ще збережена його негативна конотація, що було властиве добі модернізму в Західній Європі та радянській добі. Сьогоднішнє уявлення про кітч значно ширше. Виявилось, що кітч – продукт світоглядних перетворень, властивих масовій культурі та життю урбанізованого соціуму в цілому. Знаходимо підтвердження цій думці й у «Тезаурусі мистецтва та архітектури (ААТ)»: «kitsch – це визначення, що застосовується до художнього або літературного матеріалу,

створеного для звернення до популярного смаку, і особливо відзначається сентиментальністю, сенсаційністю або прилизаністю» (*Kitsch*, б.д.).

Згідно із дослідженням Т. Гундорової, кітч виникає в сільському і міському робітничому середовищі (2008, с. 9) як реакція на комерціалізацію – соціальне явище, що зумовлює легке відтворення й поширення творів (2008, с. 35). Крім того, внаслідок комерціалізації мистецтва кітч проявляє себе в таких явищах:

- естетична категорія сублімованого (перетвореного) поданого у формі регресії породжує відчуття постійного свята та опредметнення естетичної вартості (2008, с. 19, 25). А це означає, що глядач сприймає твір як споживач: «подобається» – «не подобається». Художник, враховуючи це, намагається догодити споживачу, обираючи ті сюжети та засоби художньої виразності, що передають «відчуття постійного свята». Цією рисою позначено основну масу творів народного малярства. Доповнюючи зазначене, Т. Гундорова визначає кітч як мистецтво щастя, що «мімікрує під романтичне піднесення», спокушає і задовольняє бажання (2008, с. 48);
- відбувається афірмація мистецтва (самоствердження) через естетизацію споживання, виставлення на показ, приведення у відповідність загальним смакам (2008, с. 30). Народний живопис набуває рис перебільшення – образи стають підкреслено-показні, а палітра яскравішою і світлішою: ідеться про твори кустарного виробництва 50–60-х років ХХ ст. Спостерігається орієнтація на замовника, ринок, реалізацію. Звідси декоративна увага до деталей; урочистий, яскравий колорит; зображення комічних сцен з народного побуту; пояснювальні підписи та фрази зі словами з народних пісень;
- естетизація підмінюється фетишизацією, а сприйняття художнього твору – нарцисичним самоспогляданням реципієнта (пошук самовідлуння в образі) (2008, с. 26). На практиці майстри занадто захоплюються бажанням написати твір, що вражатиме зовнішніми ефектами, а не ідейним змістом. Пошук популярного сюжету легко приводить до копіювання репродукцій відомих художників, що поширювалися через поштові листівки;

- кітч як мистецтво симуляції перебиває реальність своїми образами і відображає бажане, а не справжнє (2008, с. 21). Прагнення поринути у фантастичний світ ілюзій, втеча від реальності сприяли поширенню міфічних сюжетів, походження яких пов'язують з німецькою листівкою, репродукціями з картин (2.3) салонного австрійського художника Ханса Зацки (Hans Zatzka, 1859 – 1945). Йдеться про такі сюжети, як «Три русалки» [2.1.3, 4] (*Liebesgeflüster – Deutsche Digitale Bibliothek*, 2019), «Русалки в човні» і т. ін. (Терещенко, 2010, с. 60–61);
- для мистецьких прийомів характерний ефект повтору (2008, с. 47). Маляру доволі складно визначити, який сюжет буде користуватися попитом. Повтори свідчать про визнання сюжету як художником, так і споживачем, – ідеальна згода та взаємне поцінування. Звідси виникнення такого явища, як варіативний авторський повтор одного й того ж сюжету; перетворення мотивів і тем на кліше різними авторами. Наприклад, такий сюжет, як «Козак і дівчина біля криниці» (2.5), характеризується незмінною популярністю від кінця ХІХ ст. до середини ХХ ст.;
- «надпродукція знаків, репродукція образів та симуляцій ведуть до втрати стабільного значення, що унеможлиблює для глядача існування якого-небудь сенсу» (2008, с. 33). Перенесення на український культурний ґрунт західноєвропейської міфології веде до втрати адекватного прочитання семантичного значення, розбавленого місцевими міфічними віруваннями, казковим фольклором. До прикладу: німецькі німфи перетворюються на українських русалок, а дівчина у стилізованому баварсько-українському строї з оленем – на героїв народної казки про Альонушку із братиком Іванушкою (2.6);

Підсумовуючи, погоджуємося з епітетами, наведеними Т. Гундоровою: кітч – це «не-стиль», а симуляція, пародія, імітація, комбінація, підробка, запозичення та підміна (2008, с. 37–38). Утім, варто зазначити, що в народному малярстві майстри, наслідуючи репродукції професійного живопису і фотографії, вирішували

композицію художньою мовою наїву, орієнтуючись на народні естетичні смаки та світогляд.

Т. Гундорова встановлює зв'язок між кічем і наївом: «Кітч використовує категорію наївного і сентиментального, ототожнюючи їх, подібно до того, як він ототожнює піднесене з прекрасним. Інфантильність і замилювання в інфантильності, а також відчуття захищеності і домашності плюс реалістичне зображення супроводжують складання кітчевих образів, починаючи з доби пізнього просвітництва і до сьогодні» (2008, с. 42).

Дослідниця розділяє кітч на «наївний» та «ненаївний». «Перший виникає спонтанно і є елементом отоварення естетичних об'єктів, здійснюваного масовою культурою. Другий постає внаслідок усвідомлення творення кітчу, використання наявного кітчу, нарощення у формі «кітчу кітчу» і є пародійним, симульованим та керованим феноменом» (2008, с. 7).

Інша дослідниця, О. Чаплинська, розділила кітч на декілька різновидів дещо інакше: «наївний» (спонтанно виникає при бажанні видатися кращим), «іронічний» (творюється усвідомлено як стиль-іронія, що виражається у речах-запереченнях, шедеврах-пародіях), «імітативний» (використовується для адаптації, підробки) та «епатуючий» (створює «приголомшливі» образи, перебільшення і афектацію) (2014, с. 50).

Усеприсутність кітчу, його «лагідний характер» забезпечили цьому «не-стилю» незнищенність. Об'єктом кітчу можуть бути навіть предмети високого мистецтва – усе залежить від обставин, мети і контексту (Rugg, 2002). Скажімо, «Джоконда» Леонардо да Вінчі перетворюється на кітч не тільки у разі тиражування в сувенірних репродукціях, але й у випадку переміщення твору, скажімо, до фойє п'ятизіркового готелю. Кітч пронизує життя і сприймається в загальнокультурному значенні, виконуючи функцію зниження напруження в соціумі.

За результатами аналізу наукової розробки термінології підсумовуємо: вузьке семантичне трактування визначень «народна творчість» та «народне мистецтво» не є актуальним сьогодні. Аналіз бібліографії радянського періоду засвідчив: штучне звуження визначень обмежувалося в малярстві декоративно-ужитковим мистецтвом

– настінними розписами, «мальовками», декоративними розписами (М. Примаченко, П. Власенко, Н. Білокінь, Т. Пата), а також експериментальними творами, що з'явилися під прямим впливом мистців авангарду (Г. Собачко-Шостак, Є. Пшеничко тощо). В. Свенцицькою і В. Откович фактично актуалізовано всеохоплююче трактування термінів «народна творчість» і «народне мистецтво».

Ми припустили, що до XIX ст. не існувало напряму «народне малярство», попри існування зразків у побуті та релігійному мистецтві, що гіпотетично могли б указувати на цю течію. Утім зразків збережено і досліджено недостатньо, щоб можна було стверджувати про існування напряму. Натомість поява народної ікони, писаної олійними чи темперними фарбами із середини XIX ст. та станкової народної картини наприкінці XIX ст., широке розповсюдження якої припадає на початок XX ст., засвідчує появу напряму «народне малярство» в широкому жанровому та стилістичному різноманітті.

Народна творчість, починаючи з кінця XIX ст., в окремих проявах, а саме в народній картині, набуває рис популярного мистецтва, що знайшло вираження у формуванні художньо-образної системи народного малярства, унаслідок чого воно набуло рис наїву, самодіяльності та кітчю.

Досліджено, що полісемантичність терміна «примітив» у застосуванні до народного малярства поступово зникає з ужитку, поступаючись терміну «наїв». Науковці, наслідуючи західноєвропейську практику, застосовують термін «примітив» до творів первісного мистецтва. Провідні вчені визначили, що примітив і традиційне мистецтво вплинули на розвиток течій у професійному мистецтві як у Західній Європі, так і в Україні. Художники шукали свіжі формальні рішення в наїві / примітиві, натомість деякі народні майстри потрапляли під вплив сучасних художників авангарду.

Було також з'ясовано, що соціально орієнтована концепція примітиву на верстви суспільства, яку розробив В. Прокоф'єв, є неактуальною, що варто орієнтуватися на антропоцентричний концепт наїву О. Біхалі-Мерина. Опрацьовано та введено в науковий обіг розроблені Р. Тільмані критерії визначення наївного

мистецтва та доповнено їх згідно із національною специфікою розвитку народного малярства.

Водночас встановлено, що український наїв має такі виразні риси, як колективна свідомість, родовий фактор, виражений у архетиповій образності, та зв'язок із народною традицією. У перспективі належить з'ясувати, чи властиві означені риси наїву Західної, Східної Європи та корінних народів Америки.

Здійснено спробу порівняти практику застосування означених термінів у вітчизняному та західноєвропейському науковому обігу. З'ясовано, що існує певна специфіка в семантиці термінів в Україні, США та Франції, пов'язана із різницею в соціокультурному розвитку.

На практиці доволі складно визначити стилістику конкретного твору народного малярства, з не меншими труднощами пов'язано часом і визначення жанру.

2.2. Значення фольклору, театру, літератури у формуванні тематики народної картини

У народній картині вплив фольклору пов'язаний з ліричністю народних пісень, що цитуються у підписах. Наприклад, пісні «Їхав козак за Дунай», написаній козаком, філософом і поетом С. Климовським у XVIII ст. (Чевичелова, 2017, с 147), що згодом стала народною, присвячено однойменну картину 1927 року з колекції НЦНК «Музей Івана Гончара» (2.9). Про популярність та широке розповсюдження цієї пісні в Україні та за кордоном свідчить той факт, що Л. ван Бетховен, К.-М. Вебер та інші композитори створили свої варіації на цю тему (Чабаненко, 2007), а в 1806 році текст і музику було розміщено в збірнику російських народних пісень, зібраних Іваном Прачем, що був розісланий представникам царської родини та іншим привілейованим особам російської імперії (Прач, 1806, с.75).

Інша пісня – «Дівчино моя, напій же коня» була не менш популярною і також надихала майстрів, опублікована в збірнику «Наша дума. Українсько-руські народні пісні» 1902 року. Пісні зібрав і обробив для хору видатний музикознавець-фольклорист Ф. Колесса (1871–1947) (с. 33). Сюжет «Дівчино моя, напій же коня»,

що зустрічається на картинах до другої половини ХХ ст., – один з найчисленніших у збірці Музею Івана Гончара, відомий у авторських повторах різних художників та в різноманітних стилістичних та композиційних варіантах, де відображено сцену зустрічі козака з дівчиною біля криниці (2.10).

До картин ілюстративного характеру можна зачислити роботи майстрів, створені за такими народними піснями: «Куди їдеш, козаче?» (2.11), «Три сестриці» (2.12), «Ой гиля, гиля, гусоньки на став» (2.13) – зазвичай назву розташовано в нижній частині живописного твору поряд із прізвищем та ім'ям автора, датою. Але вербальний зв'язок із піснею присутній не завжди. Так, картина із підписом «Побачення» (2.14), де дівчина стоїть перед ганком, а поряд із нею парубок грає на сопілці, асоціюється із улюбленою піснею Т. Шевченка «Вийди, Грицю, на вулицю», де є слова: «Вийди, Грицю, на вулицю, І ти, коваленку, Заграй мені в сопілочку Стиха, помаленьку [...] Ой вийду я на вулицю, Стану біля хати; Перестаньте, парубоньки, З дівчат глузувати». (*Пісні великого Кобзаря*, 1964, с. 83–84).

Поезія Т. Шевченка (1814–1861) і сама постать поета, і його доля отримали відгук у народі в найрізноманітніших формах. Поезії «Ой не п'ються пива, меди», «Ой три шляхи широкії» були покладені на музику і набули значення народної пісні, та водночас лягли в основу сюжетів живописних творів народних майстрів (2.15,16) (*Пісні великого Кобзаря*, 1964, с. 276–277; 254).

Процесу популяризації фольклору в живописі сприяв також розвиток театрального мистецтва. П'єси М. Кропивницького і І. Карпенка-Карого, створені на поеми Т. Шевченка «Невольник», мали великий успіх. У театральній постановці останнього зі згаданих драматургів є сцена, де старий козак, розвіюючи тугу за старими часами, гукає дочку та приймака: «Ану ж ушкварте, діточки, якої, звеселить мене, розворушіть старі кости. Ану ж...» (Карпенко-Карий (Тобілевич), 1915, с. 6). За цими словами бере до рук бандуру, грає і співає жартівливу пісню. Цю підбадьорливу сцену – урочисті проводи до війська Степана, а також драматичну зустріч його – вже сліпого кобзаря з названим батьком та сестрою, відображено в живописних творах народних малярів (2.17,18,19). Художники сприяли

популяризації та фольклоризації літературної творчості поетів та письменників, створюючи картини-ілюстрації до театральних вистав.

Картина «Одарка та Іван» (2.22) написана за оперою видатного співака і композитора С. Гулака-Артемівського (1813–1873) «Запорожець за Дунаєм», що вперше прозвучала в Петербурзі в 1863 році та мала шалений успіх (Гайворонська, 2013, с. 131). Опера увійшла до золотого фонду української класичної музики, в оновленому вигляді її продовжують ставити на найкращих сценах України й сьогодні. В опері відслідковуються «жанрові зв'язки із західноєвропейською комічною оперою, українською народною пісенно-танцювальною та романсовою основою, впливи німецьких, італійських композиторів» (Єрошенко, 2010, с. 281). Успіх опери полягає в сентиментальній естетиці, національній романтиці, наївності персонажів. Їхня історія розгортається в соціально-історичній та родинно-побутовій площинах, гумористично забарвлених (Гаджилова, 2013, с. 26).

Синкретизм мислення українських селян призвів до явища контамінації картини професійного художника, сюжет якої не пов'язаний із літературним твором, проте штучно об'єднаний із ним написом. Так сталося із твором «Не жартуй!» М. Пимоненка (1862–1912), що в оригіналі не має жодного стосунку до п'єси І. Котляревського (1769–1838) «Наталка Полтавка» (1819). Проте деякі народні картини, написані за твором М. Пимоненка, отримали назву «Тікай, Петре з Наталкою, йде мати з качалкою», що має стосунок до головних героїв п'єси.

Зв'язок відстежується в сюжеті літературного твору. Заможне подружжя всиновило Петра, який був старший за дочку господаря, ще дитиною. Коли діти виростили, то полюбили один одного, але батько розлучив закоханих – зазнавшись своїми статками, він запив і вигнав приймака. Петро подався в найми, щоб заробити гроші, повернутися і одружитися з Наталкою. Згодом господар помер, залишивши в бідності жінку й дочку, ті продали господа в Полтаві і перебралися в село, придбавши невелику хату.

Чотири роки чекала дівчина на Петра, але він не подавав жодної звістки. Коли Возний посватався до Наталки, то вона під тиском матері змушена була прийняти пропозицію багатого залицяльника. У цей же день повернувся Петро і дізнався від

Миколи, дальнього родича матері Наталки, що його кохана засватана. Микола при зустрічі із Петром у п'єсі співає пісню: «Вітер віє горою...», і парубок вгадує слова знайомої пісні, що колись співала йому Наталка. Ще раз слова пісні звучать у п'єсі, коли Микола приходять до Наталки дізнатися її справжні наміри щодо заміжжя. П'єса завершується щасливо. Возний відмовляється від Наталки на користь Петра – насильно милим не будеш. Мати благословляє молодят.

Пісня: «Вітер віє горою...» має вирішальне значення в контамінації подій літературного твору із сюжетом картини М. К. Пимоненка. У п'єсі відсутня сцена, де б Терпилиха застала Наталку і Петра разом, але прихильність між закоханими могла бути однією з причин, чому батько Наталки вигнав з дому Петра. Факт розлучення пари батьком і вмовляння матері одружитися з багатим відповідають змісту народної пісні: «Була собі Маруся, полюбила Петруся» (*Пісні великого Кобзаря*, 1964, с. 51–52), що являє собою розгорнутий варіант пісні: «Вітер віє горою...», де в обох варіантах є слова: «А за того Петруся Била мене матуся...», які деякою мірою суголосні сюжету картини М. К. Пимоненка «Не жартуй!» та зустрічаються у вигляді підпису на картинах.

П'єса «Наталка Полтавка», текст якої задумувався І. Котляревським для комічної опери⁷, вважається «праматір'ю» українського народного театру, першим твором нової української драматургії, «у якому поєдналися ознаки сентименталізму та просвітницького реалізму» (Мех, 2019, с. 58). Велика кількість пісень та введення музичного супроводу сприяли написанню за твором опери. Музику до п'єси писали і А. Барцицький (?–1843) – польський і український композитор, піаніст, педагог (Пилипчук, 2008, с. 18, 24), і А. Єдлічка (1821–1894) – чеський і український піаніст, педагог, композитор, хоровий диригент та фольклорист (Муха, 2008, с. 55). Скомпонував музику для театрального аматорського гуртка разом з Я. Ландмером, капельмейстером Б. Потоцького, фольклорист, етнограф, культурний і громадський діяч О. Маркович (1822–1867) (Костюк, 2011, с. 316). Над твором працювали й інші композитори, але опера «Наталка Полтавка» (1889) М. В. Лисенка (1842–1912), де

⁷ «Наталка Полтавка. Малороссийская опера. И. П. Котляревского» з присвятою «Любителям словянщини» надрукована І. Срезневським в «Украинском сборнике» (Срезневский, 1838, с. 1–2).

фундатор української композиційної школи дописав і опрацював музичний матеріал, стала шедевром світового мистецтва (Мех, 2019, с. 62).

Популярність опери не зменшується й у наш час, що обумовлено яскравим національним характером як літературної, так і пісенної складової твору. Фольклорне підґрунтя, уведення в п'єсу народних та літературних пісень сприяють розкриттю національного характеру, традицій і побуту. Пісні розійшлися світом та стали символами української культури (Мех, 2019, с. 58). Персонажі з картини М. К. Пимоненка «Не жартуй!», що співвіднесені із героями п'єси «Наталка Полтавка», є свідченням визнання опери та її популярності в народі.

Театр сприяв процесу національної самоідентифікації. Розвитку театральної самодіяльності сприяла інтелігенція на селі. До прикладу, участь К. Білокур у театральному драмгуртку сприяла розвитку артистичності, що позначилося на її живописі в подальшому (Білокур, 1995, с. 50). Водночас професійний театр формувався невідривно від української традиційної культури. Сценографи одягали акторів, які грали у виставах із національним колоритом, у традиційні костюми – у них і фотографувалися на тлі живописних українських краєвидів (2.23). Ми спостерігаємо взаємовплив між народною образотворчістю та театром, засвідчуючи, що на певному історичному етапі «село» і «місто» перебували в єдиному нероздільному культурному контексті розвитку мистецтва.

Сюжет «Підкинули дитину» написаний за мотивами поеми Т. Шевченка «Наймичка» (1845) і відомий у багатьох варіантах. Зображено сцену з поеми, де бездітні старі чоловік із жінкою знаходять немовля під парканом своєї садиби (2.20). Знедолена матір зображено поряд, за деревом. Згодом вона найметься доглядати дитину. Складна доля покритки, яка перед самою смертю зізнається сину в тому, що вона його матір, вражала драматизмом, віддзеркалюючи суворість тодішніх етичних норм суспільства.

Ще драматичнішою є доля Катерини зі знаменитої однойменної поеми Т. Шевченка. Сюжет на картині розгорнуто у вигляді ілюстрацій ключових сюжетних поворотів поеми, де головна героїня також зіткнулася із жорсткими морально-етичними сімейними нормами (2.21). Батьки вигнали рідну дочку із

новонародженою дитиною через сором перед громадою, що призвело до загибелі матері та жебракування дитини в поводирих у сліпого кобзаря. Мистецьке визнання літературної творчості Т. Шевченка свідчить про актуальність розкритих сюжетів, підтримку в народі і водночас формування середовища популярної культури, у якому виникає суспільне визнання, що сприяє формуванню зв'язків між творчістю сільських малярів та професіоналізмом майстрів мистецької еліти.

У сільському середовищі, окрім театральних вистав, створених за поезією Т. Шевченка, поширення отримала повість М. Гоголя «Тарас Бульба», що відображено в жанрових сценах, де Тарас Бульба зустрічає синів з бурси (2.24). Або більш пізніх – останньої третини ХХ ст., де він зображений із синами в поході, або в трагічній сцені загибелі Андрія від рук батька, що відтворено в картині «Тарас Бульба й Андрій» (2.25).

Окремо обрані сюжети з літератури знаходили відгук у живописі – для наглядного вираження таких цінностей, як патріотизм, відданість, вірність обов'язку, честь – усі ті, чесноти, на які спиралося формування морально-етичних норм суспільства, деякою мірою в руслі ідей романтизму, що залишалися світоглядно значущими до середини ХХ ст. Твори Т. Шевченка і М. Гоголя не випадково отримали головне значення в ідейно-тематичній площині творчості народних художників. Адже саме «філософія серця» Т. Шевченка і М. Гоголя на рівні літературно-художнього осягнення дійсності стала світоглядною основою українського романтизму (Причепій та ін., 2009, с. 239). Основою «філософії серця» була християнська віра. «Бог для романтиків був єством «національного духу» і «глибиною серця» людини. Національний дух і думка людини завдяки Богові, згідно з їх баченням, становлять єдність, яка й формує певний народ» (Причепій та ін., 2009, с. 234).

У дусі ідей «філософії серця» головною світоглядною рисою творчості Т. Шевченка став антропоцентризм, згідно з яким людина – центральна, найвища мета всього суцього, центр Всесвіту (Причепій та ін., 2009, с. 575). «Природу, історію, культуру – все суще він сприймав тільки крізь призму переживань, устремлінь, потреб і бажань людської особистості» (Причепій та ін., 2009, с. 236).

Ідеї антропоцентризму найяскравіше проявилися в народному малярстві, у портреті. Портретні зображення Т. Шевченка і за кількістю, і за різноманітністю стилістики займають окреме місце у портретному жанрі. Загалом в історії українського мистецтва жанр портрета отримав найбільший розвиток, а проблематика цього жанру має особливий характер та розглядається в цьому дослідженні окремо.

Християнство, християнські цінності, релігійні обряди, свята і традиції, пов'язані із ними, виражені в таких сюжетах, як «Люди йдуть до церкви» (2.26), де зображено храм і постаті людей, що прямують до храму; «У дні Трійці» (2.27), де споруда храму з трьома банями зображена поміж дерев як символ Святої Трійці. «Ангел охороняє дітей» – назва, що буквально віддзеркалює зображене на картині (2.28)⁸. Мають місце також зображення значно пізнішого періоду, ілюстрації до яких ми не наводимо, але відзначимо певну еволюцію та послаблення атеїстичної цензури в післявоєнний час. Це «Євхаристія» із символічним зображенням чаші як символу Таємної Вечері та страждань, що про неї згадував Христос, молячись у Гетсиманському саду (Онацький, 1967, с. 2043).

Традиції, пов'язані із Різдом Ісуса Христа, присутні в сюжеті «Колядники», де зображено процесію дітей та молоді із зіркою під вікнами хат. Попри радянську політику атеїзму винищити повністю релігійні традиції й обряди не вдалося. У картинах релігійного характеру відчутні процеси секуляризації іконопису. Незнищенність ікони «Віра, Надія, Любов і мати їх Софія», втілилася у народній картині «Віра, Надія, Любов», де святі мучениці зображені у вигляді великооких дівчат із хвилястим волоссям та пояснюється тим, що християнські цінності вплелися в культурну канву на ранньому етапі формування державності та стали невід'ємною частиною ментальності народу протягом багатьох століть. Сюжет «Віра, Надія, Любов» – є алегорією головних християнських чеснот (Онацький, 1967, с. 2050).

Не останнє місце у народному малярстві займає натюрморт. Як самостійний жанр він також має певні особливості. Твори Д. Перепелиці (1903–1981),

⁸ На картинці 1939 (1930)? року ангел без крил в образі «доброї жінки», що, можливо, свідчить про страх через репресії щодо релігійних зображень. У наступні десятиліття ангелам повернуть крила, але вони збережуть риси жіночності, що обумовлено, на погляд О. Найдена, рудиментарним зверненням до жіночих божеств (2008, с. 103–105).

Е. Давискиби композиційно знакові та символічні. Зокрема Д. Перепелиця обігрував їх стилістично по-різному. Відомо декілька зображень квітів у вазі на столі з розрізаним кавуном, хлібом і фруктами (2.29). Вивірена композиційна структура в поєднанні із витриманими пропорційними співвідношеннями, ритмом округлих, овальних форм фруктів та чітким рисунком, що позначає форму, видає в авторові майстра, що здобув навички професійного живопису (Скалацький, 2004, с. 68, 91). Інша його робота із прозорими лесируваннями шарів фарби в зображенні фруктів, наближеними за технікою до зразків професійного живопису, підтверджує спостереження (Скалацький, 2004, с. 69). Водночас живопис не позбавлений чарівності наївно-ідеалізованого стилю зображення.

У збірці НМАПУ міститься низка натюрмортів з Новосанжарського р-ну Полтавської обл., що за композиційною схемою наближені до натюрмортів Д. Перепелиці. Один з варіантів сюжету (2.30) – із зображенням фруктів, розрізаного кавуна, у який встромлено ніж, з маслинами на овальній тарілці, композиційно орієнтований на узагальнювальний натюрморт (2.29). Усі інші за стилістикою наближені до натурального натюрморту Д. Перепелиці – із кавуном, розрізаним на багато частин, що тяжіє до професійного живопису. Нами висувається припущення, що всі проілюстровані натюрморти належать пензлю Д. Перепелиці, але написані в різний час та із різним прагненням до натуралістичності.

Мотив кавуна, що набув епічного характеру внаслідок лаконічного трактування, присутній також у творчості Е. Давискиби. Розрізаний кавун із ножом на білій великій тарілці без прикрас зображено просто на землі, на тлі безкрайнього степу, що має значення символічного знака (2.34). Насамперед кавун на картині виступає символом родючості української землі.

Характерною особливістю жанру пейзажу є введення постатей людей, зображень тварин, птахів, сільських архітектурних споруд. Українського селянина цікавив мальовничий, ідеалізований краєвид, головною ідеєю якого є поетичне єднання людини і природи, пошук місця людини у світі – домінантою композиції виступає то зображення церкви в селі (2.35), то сільської садиби поміж деревами, разом зі ставком і постаттю людини на стежці (2.36); іноді ставок із рибалкою в

човні, який ловить рибу при місячному сяйві (2.37). Символічного значення сповнені краєвиди із домінантним зображенням оленів та лебедів (2.38,39); в окремих творах краєвид із зображенням диких тварин і птахів поєднується зі сценами полювання (2.40). Народних митців цікавила тема розвитку науково-технічного прогресу, що виражено в зображенні залізниці і потягу (2.41), пароплава на річці (2.42). Окремі пейзажі представлені із детальним поданням архітектурних споруд: храмів, вітряків, хат тощо (2.43); становить етнографічний інтерес зображення водяних млинів, містків (2.44). Пейзажі отримують документально-етнографічне значення, особливо коли вони правдиво відображають певну місцевість (2.45) або мають побутові подробиці ведення жінками господарства та виховання дітей (2.46).

Незалежно від сюжету переважна більшість пейзажів сповнена спогляданням художником, замилюванням природою, ідеалізацією та поетичністю. Досягається це такими засобами, як статичність, виразна стилізація, мініатюризація, різнофактурність, виразний розподіл за композиційними планами. Надано перевагу зображенню краєвидів літньої пори – зранку або ввечері; особливо ліричними є нічні краєвиди. Мініатюризація людських постатей у невеликих форматах живопису надає творам казково-метафоричного характеру. У такий спосіб в ідеалізованому пейзажі людина набуває центрального значення – її життя, житло, захоплення є частиною навколишнього світу, що живе в гармонії із ним. Героями пейзажів стають бабусі на стежках, які йдуть, спираючись на ціпок; рибалки, які при місячному сяйві сидять у човнах із вудками в руках поміж лататтям із лебедями на ставку; дівчата із коромислом на плечах, що прямують до хати; пралі, які у святковому вбранні стоять із білизнами в руках на кладці тощо.

Краєвид за активної участі людини в сценах із сільського побуту певною мірою отримує значення жанрового живопису. Поміж краєвидами невідомого походження і анонімного авторства вирізняються пейзажі полтавських майстрів. К. Скалацький зібрав біографічні дані щодо полтавських ремісників, які «працювали на ринок», створюючи переважно пейзажі. Відомі такі імена, як О. Шабатура (1913–1989), її рідний брат Ю. Бірюков (1912 – загинув у роки Другої світової війни), С. Фурман

(1865–1930), С. Солошенко (роки життя не встановлено), Д. Перепелиця (1903–1981), який знаний, крім краєвидів, зображенням натюрмортів із кавунами. Роботи цих майстрів відзначаються певною єдністю в стилістиці та у прийомах зображення.

Краєвиди вирізняються спогляданням та оповідністю, формотворення спрямоване до узагальнень та знаковості, що сповнює їх символічного значення. Попри варіативність одноманітних сюжетів, вони розроблені авторами шляхом вигадування оригінальної композиції, адже мистці переважно не копіювали популярні репродукції професійних художників у листівках, а вносили у кожную роботу щось своє.

Більшість з картин не ідентифіковані щодо авторства, деякі придбані за межами Полтавської області. Але внаслідок самобутньої впізнаваної стилістики, що притаманна полтавському осередку, до них варто зарахувати вже згадувані нами «Побачення» (2.14), «Ранок у селі» (2.13), «Сільський краєвид з кам'яним містком» (2.44), «Кирилівку» (2.47), а також «Краєвид села з церквою і вітряком» (2.48), «Краєвид села з млином» (2.49), «Село. По воду» (2.50), «Українське село» (2.51), «Село» (2.52), «Сільський краєвид з містком» (2.53). Порівняння із атрибутованими К. Скалацьким картинами в ПХМ (2.54,55,56) та приватних збірках, опублікованих у «Пошуки. Знахідки. Відкриття» (2005), дають підставу припустити, що перші дві роботи з НЦНК «Музей Івана Гончара» належать авторству О. Шабатури, а решта – Ю. Бірюкову, С. Слошенко, а, можливо, й іншим з кола полтавців (Скалацький, 2005, с. 13).

У колекції НМНАПУ є твори із невизначеними щодо авторства обліковими описами, але стилістика настільки виразна, що, без сумнівів, пензлю О. Шабатури належать «Наталка» (2.57) і дві роботи «Дівчино моя, напій коня» (2.58,59), які майже не відрізняються між собою стилістично. Не так однозначно із визначенням авторства «Сільської вулиці» (2.60) – вона може належати будь-кому із полтавців. Ідентифікацію авторства здійснено шляхом порівняння, а наша версія висувається як гіпотеза; доведення авторства вимагає додаткових методів наукової атрибуції та техніко-технологічних досліджень.

У 2005 році директор Музею Івана Гончара – П. Гончар і головний зберігач Г. Щупак відвідали К. Скалацького з консультативною метою – із проханням встановити авторство робіт, що зберігалися в колекції на той час і могли б належати мистцям полтавського мистецького осередку. Але К. Скалацький категорично відмовився коментувати зображення на фотографіях. Під час перебування на посаді зберігача Полтавського художнього музею К. Скалацькому пощастило познайомитися із О. Шабатурою (Скалацький, 2005, с. 13), твори якої було придбано для музею, і саме вона, вочевидь, допомогла встановити авторство інших творів полтавського осередку.

У картинах «Біля колодязя» (2.54), «Наталка» (2.57), «Дівчино моя, напій коня» (2.58) чітко простежується сюжетний зв'язок з народною піснею «Дівчино моя, напій коня» (Колесса, 1972, с. 137–139), а композиційна структура і стилістичне рішення тяжіють до традиційних зразків декоративного розпису. Твори написані за ідентичною композиційною схемою, у обмеженій колористичній палітрі, ймовірно із використанням білила, краплака червоного, смарагдової зелені, синього кобальту з акцентами, виконаними жовтим кадмієм. На тлі дерев і кущів, у зображенні яких застосовано фризний принцип побудови композиції з відсутністю композиційного центру, постать козака на коні рівнозначна постаті дівчини із коромислом на плечах поряд із колодязем.

Манера письма характеризується площинністю, декоративними прийомами у відтворенні довкілля, а саме: гілки дерев зображені фактурними ритмічними віялоподібними мазками сухим пензлем на темній димчастій плямі. Рисунок узагальнений, форми геометризovanі, де об'єм не модельований, а позначений короткими рисками, що надає живопису умовності та знакового характеру.

Очевидно, саме такого типу роботи мала на увазі дослідниця Н. Романова, коли поставила питання одноманітності в живописі художниці: «Протягом творчого життя О. Шабатура застосовувала фактично одну й ту ж саму композиційну схему, не змінюючи її, не поживляючи новими композиційними знахідками і спостереженнями, що кінець кінцем призвело до сухості та одноманітності» (1976, с. 38). Насправді у О. Шабатури в живописі три стилістичні підходи різних типів –

архаїчної, із тяжінням до натурності, та проміжної, де синтетично поєднані обидва підходи. Перший підхід властивий винятково О. Шабатури, інші наближені до стилістики, у якій працювали брат художниці та інші члени осередку.

Тип живопису із прагненням до натурності спостерігаємо в картині «Дівчино моя, напій коня» (2.59), що, імовірно, також виконана О. Шабатурою. Уявна глибина простору розгортається діагонально, зліва направо, – від дороги перед хатою до вітряка на пагорбі. Перспектива будується шляхом перекриття предметами першого плану предметів другого і перспективним зменшенням. У центрі за зрубом криниці показано дівчину, яка піднімає за жердину журавля воду і дивиться на козака, який зображений у профіль верхи на коні праворуч. Пара виглядає як єдине ціле і є композиційним центром. Колористичне рішення дерев та рослинності значно різноманітніше та складніше, використано відтінки зеленого – від світлих і жовтуватих на освітлених ділянках, до темних холодних у тіні. Прийоми, привнесені з декоративного мистецтва, мають другорядне значення, натомість відчутним є прагнення до реалістичного відтворення дійсності.

У О. Шабатури є й інші сюжети, які розроблені в композиційних схемах, де простір побудований у вигляді амфітеатру, як, наприклад, у «Наталці» та «Селі» з приватної збірки (Скалацький, 2005, с. 65). Твори належать до третього, проміжного типу, що композиційно схожі на картину «Краєвид з дівчиною і косарем», відзначену дослідницею Н. Романовою такими характерними рисами, як ясність композиційної побудови, ритмічна злагодженість елементів зображення, темпераментне письмо (1976, с. 38). Вони не такі архаїчні, як «Дівчино моя, напій коня», але в них відсутнє і прагнення до реалістичності, натомість композиції властива панорамність краєвиду, із наративним акцентом на житті села.

У професійному мистецтві від художника, сформованого школою, очікують прагнення здобуття нових засобів художньої виразності, нових ідей у мистецтві, що випереджають час. У суспільстві є очікування, що живопис професійного майстра сприятиме розвитку мистецтва. У народному малярстві перед майстром не висувають вимоги до такої високої мети: здобувши певні ремісничі навички, повністю вільний у принципах побудови композиції, переданні простору і трактовці

форми, він створює образи, актуальні часу, які відповідають внутрішньому баченню, інтуїтивному відчуттю, співвідносячи їх із запитами замовників. Майстер удосконалює майстерність та закріплює навички в подальшій роботі (можливо, навіть колективно, як, наприклад, у полтавському осередку).

Для професійного мистця ремісництво – це регрес. Оволодіння професійною майстерністю без творчої, аналітичної роботи – марна трата часу. Для народного маляра високий рівень ремісничої майстерності – це успіх. Глибоко народна тематика, колективно відібрані образно-пластичні рішення, відшліфовані повторами до каліграфічної досконалості, як втілення барвистої національної самобутності, викликають навіть більший мистецький інтерес, ніж прагнення до натуралістичної достовірності.

Видатному майстру народної творчості К. Білокур вдалося не тільки здобути високий рівень професійної майстерності у виконанні живопису, але водночас не втратити зв'язку із народною традицією, ще й досягти певної трансцендентності – за Р. Тільмані, вийти за межі сітківки, інсценізації чи декоративного оповідання (Thilmany, 1984, с. 109). З погляду М. Селівачова К. Білокур (1900–1961), прагнучи стати «справжнім» художником, «розірвала тривалу історичну традицію», виробивши нову художню мову, орієнтовану на кращі зразки світового мистецтва (2012, с. 15). І це дійсно так, але її творчий метод у багатьох аспектах пов'язаний із художньою народною традицією, і не тільки тому, що вона вишивала, а її ранні роботи цілком відповідають естетиці кустарного живопису (Селівачов, 2012, с. 15). Творчості К. Білокур властиві такі художні прийоми народної творчості, як симетрія («Щастя (Чорногузи дитину принесли)»), 1950), застосування килимової перспективи в зображенні натуралістичних квіток («Буйна», 1944–1947), непропорційне збільшення предметів щодо постатей, у даному випадку дерев («На околиці», 1940-і.), а також кулісна побудова композиції, де декоративне трактування зображення квіток поєднується із лінійною перспективою реалістичного пейзажу («Хата в Богданівці», 1955). У живописних образах К. Білокур показала здатність до синкретичного, символічного, знакового мислення, а в деяких роботах – навіть магічного («Сон», 1940; «Цар колос», 1949). Така особливість мислення властива

майстрам народної творчості, які ідейно спираються на фольклор. У широкому розумінні К. Білокур, не розриваючи зв'язку із народною традицією, адаптувала її до сучасності та власного внутрішнього бачення.

Не менш складною виявилася художня мова М. Примаченко. Прийомами декоративного розпису, через зображальні ідеї майстрині вдалося втілити світоглядні цінності, відреагувати на події сучасності, підняти морально-етичні проблеми. У міфологічних зображеннях звірів з іронією, алегорично закодовані образи людей із розкриттям їхньої внутрішньої сутності. «Українська сорока ч-ч-ч, Ой де нам сісти на печі, Що нам їсти калачі, Що нам пити горілку, Бо приїхали по дівку» (1971 р.) – зображена пташка в червоному капелюсі, у намисті, із сережками у вухах – це балакуча, комунікабельна жінка, судячи з віршованого підпису мисткині, – сваха. «Такі звірі у болоті виводяться, а по хатах родяться, водку п'ють, сім'ю б'ють, діткам спокою не дають» (1968 р.) – лев із обличчям чоловіка з вусами – образ п'яниці, якому присвячений віршований підпис. «Звір хитрий, а мавпа менша і хитриша: Запрягла і він її везе, Аж дим з нього іде» (1971 р.) – сюжет, що можна трактувати як алегорію маленької людини, яка обійшла систему та досягла своєї мети. А також безліч подібних типажів в образах фантастичних тварин із можливістю безкінечних інтерпретацій.

На картині «Літа мої молодії, зупиніться хоч на калиновім мості, та прийдіть до мене в гості» (1969 р.), М. Примаченко алегорично зобразила роки своєї молодості – шість однаково, святково вбраних дівчат на містку, продемонструвавши інший приклад різноманітності засобів художньої мови у своїй творчості.

Зображальні засоби живопису мисткині збагачено «грайливими» прийомами в зображенні форм із подвійним прочитанням, що застосовані майстринею в багатьох «вазонах» та «букетах», як, наприклад, у «Червоних ромашках» (1970-ті р.), де квіти мають «очі», а глечик утворено зображенням пташок у профіль, спинка до спинки на смугастому тлі.

Чимало в доробку М. Примаченко й творів, присвячених етнографії, де показані звичаї та обряди: «Після свадьби. Женять хресного батька і матку хресну, Везуть до магазину – це такий український звичай» (1972 р.), «Веснянки» (1960-ті

рр.) Деякі ж отримують ілюстративне значення, як, наприклад, «Копав-копав криниченьку неділеньку-дві...» (1992 р.), з підписами з пісень або декоративний розпис: «Мені тринадцятий минало, я пас ягнята за селом» (1972 р.), навіяний поезією Т. Шевченка.

Незважаючи на буремні події першої половини ХХ ст., селяни не відтворювали в живописі революційних подій, розстрілів, насилля, війни, голодоморів, розкуркулення, виселення. Досліджуючи народну картину, слід зазначити, що в колекції НЦНК «Музей Івана Гончара» є три епізоди із натяком на драматичні події історії.

Йдеться про живописний твір, на якому дівчина зображена із коротко стриженим волоссям, що може вказувати на епідемію тифу (2.61). Епідемія була в Україні в 1921–1923 роках, під час голоду, а також унаслідок бідності, нестачі засобів гігієни і низької санітарно-гігієнічної культури населення. У зв'язку із тим, що заходи, спрямовані на подолання епідемії радянською владою, не мали успіху, її вдалося призупинити спільними зусиллями іноземних благодійних організацій: Американської адміністрації допомоги (АРА), Німецького Червоного Хреста, єврейської благодійної організації «Вереліф» та ін. (Ткаченко, 2007, с. 367–369).

Другий епізод – це історія картини «Хутір на березі річки» (2.62) з Музею Гончара. Картина повернулася в Україну у 2008 році з Воронежської області, після довгого «заслання», де вона перебувала в приватній власності людей, що були вислані з України у 1940 році.

Вплив епохи, деякі історичні зміни також помітні в сюжетах, присвячених побаченням, що знайшло вираження у військових одностроях чоловіків. У ранніх роботах парубки зображені в козацькому одязі, у військовому одязі російської імперії і традиційному цивільному (2.63,64), у радянські часи – у формі військових червоної армії (2.65) та солдатів радянської армії часів Другої світової війни (2.66). Ідейно сюжет залишається без змін, фіксуються ті самі побачення біля криниці, проводи до війська та зустрічі з війни. Натомість дівчата та жінки до середини ХХ ст. переважно зображувалися в традиційному народному одязі.

Народна картина в системі народного малярства, унаслідок тематичної та жанрової різноманітності, становить мистецьку цінність у художньому, фольклорному, культурно-історичному, етнографічному, філософсько-етичному, естетичному та релігійному планах. У ній відображено безліч розмаїтих складових української культури.

Спираючись на попередні дослідження поняття народної картини в системі фігуративного народного малярства, ми дослідили, що на формування жанрової різноманітності значно вплинула обрана народними майстрами тематична зацікавленість побутом та культурою. Ґрунтом для формування образності було духовне начало, пов'язане із фольклором, літературними джерелами та драматургією театрів, що в ХІХ столітті стрімко розвивалися. У пейзажі значну увагу приділено жанровим сценам, унаслідок чого пейзаж набуває значення жанрової картини. Натюрморт із зображенням кавуна у поєднанні з краєвидом у живописі Е. Давискиби носить епічний характер та засвідчує об'єднання жанру натюрморту та пейзажу в єдине ціле.

У фігуративному народному малярстві в тематичному аспекті виявлено звернення художників до фольклору, а саме запозичення віршованих підписів з пісень, складання власних віршованих підписів, як, наприклад, у творчості М. Примаченко. Вплив образотворчого фольклору виражено в застосуванні прийомів декоративного розпису, що проявилось у творчості К. Білокур, О. Шабатури. У народній картині можливе існування декількох рівнів естетико-художнього вираження, зокрема, декоративне, міфологічне та метафоро-алегоричне, як у М. Примаченко і Е. Давискиби тощо.

У майстрів фігуративного народного живопису спостерігається схильність до повторів одного сюжету, що користується попитом. Серійність як метод у роботі народного художника-кустара не є недоліком, повтори сприяють удосконаленню ремісничої майстерності.

У народній картині не спостерігається зображення драматичних історичних подій, що пояснюється відсутністю інтересу в замовників до означеної тематики.

Острах перед радянською цензурою, її репресій так само зупиняв відображення трагічний подій ХХ ст.

Мистецтво фотографії, що з'явилося в ХІХ ст., вплинуло на формальні, пластичні та образотворчі аспекти фігуративного народного живопису, особливо в жанрі портрета.

2.3. Вплив мистецтва фотографії, професійного живопису та поштової листівки на зображальні принципи народної картини

Зображальні принципи народної картини сформувалася під впливом фотографії, листівки, репродукцій у часописах. Перша фотографія (дагеротипія) в Україні була зроблена аматором, професором Львівського університету Я. Глойзнером у 1839 році, у рік отримання патенту Луї Дагером на дагеротипію та публікації з описом технології (Трачун, 2010, с. 87). Проте поширення фотографування набуло в другій пол. ХІХ ст.

Явище фотографії за своїми візуальними компонентами та їхніми властивостями достовірного відображення дійсності перебувало в одному руслі із позитивізмом, де єдиним джерелом істинного знання проголошувався емпіричний досвід (Причепій та ін., 2009, с. 143). Не суперечило явище фотографії й антропологічним тенденціям у філософії наприкінці ХІХ – протягом ХХ ст., з розвитком етнографії, антропології та ентології, де в центрі дослідження опинилася людина. З часом фотографія отримала важливе значення у дослідженні та вивченні зразків живопису, зокрема фотографія стала засобом техніко-технологічних досліджень в експертизі та реставрації.

Історія фотографії в Україні була досліджена О. Трачуном (2010). «У перші десятиліття у фотографії панівними були принципи та жанри, запозичені з традиційного живопису» (с. 12). Популярність портретного жанру фотографії в Україні обумовлена нижчою ціною порівняно із професійним живописом. Крім того, розвитку портретного жанру у фотографії сприяла недосконалість технології, зокрема низька світлочутливість фотоматеріалу, мала світлосила знімального

об'єктива, слабкі джерела штучного освітлення, що дозволяло фотографувати тільки нерухомі об'єкти (с. 12).

На погляд О. Трачуна (2010), вплив живопису на фотографію проявився в тому, що «у 1850-і роки вже знали техніку згущення тонів заднього плану під час зйомки студійного портрета, створення ореолів навколо голови, притемнення неба, комбінований друк із кількох негативів, введення хмар на небі, використання масок під час друку, створення ілюзії віддзеркалення від поверхні води тощо» (с. 23). Тенденція зближення фотографії і живопису втілилася в напрям пікторалізму (с. 25). На межі XIX – початку XX ст. у мистецьких колах у світі були очікування, що фотографія, наслідуючи засоби виразності живопису, згодом може витіснити його, але фотомистецтво розвивалося відповідно до специфіки технологічних особливостей, вимагало інноваційних теоретичних підходів у побудові композиції, освітлення, технології позитивного друку, розроблення теорії побудови художнього фотозображення (с. 25). Із розвитком фотографії у художників виникли сумніви, чи існує насправді конкуренція між різними видами мистецтва (с. 28).

У народному мистецтві живопису відбувалося освоєння фотографії в найрізноманітніший спосіб. Засоби виразності і технологія живопису в народному малярстві перевершували можливості фотографії в таких аспектах, як колір – в Україні фотографія залишалася чорно-білою до першої третини XX ст. (Трачун, 2010, с. 5); у народній картинки, як правило, значно більший формат, ніж у фотографії. Спроба подолати недоліки мистецтва фотографії відстежується на прикладі фотопортрета рідкісно великого формату (67×52 см) початку XX ст. з колекції НМНАПУ. Художник доповнив технікою олійного живопису світлину, продемонструвавши приклад того, як народним маляром, з одного боку, компенсується невміння правдоподібно відтворити анатомію людини, а з іншого – монохромність фото долається поліхромністю живопису (2.69). Техніко-технологічні особливості живопису та фотографії різні і не піддаються порівнянню, тонування фотографії кольором мало особливу естетику, що не могло скласти конкуренцію живопису. Час показав, що конкуренції між живописом і фотографією не існує, але вони можуть взаємозбагачувати одне одне.

За нашими висновками, у музейних колекціях нерідко поєднання живопису і фотографії спостерігається в живописі на склі, де в композиції живописного твору під фотографію залишали прозорі прямокутні отвори. Фотографія монтувалася під скло, на підкладку, а живописна сюжетна композиція слугувала декоративним обрамленням для фотографії (2.68).

Майстри народного малярства, шукаючи шлях поєднання живопису і фотографії, застосовували технічний прийом образотворчого мистецтва – колаж. На картині «Самотня хата в густому лісі» середини ХХ ст. з Вінницької обл. (2.67), що належить до колекції НЦНК «Музей Івана Гончара», автор прикріпив родинне фото до основи картини і розфарбував тло в зелений колір з метою органічної інтеграції фотокартки в композицію картини. Живопис виконано лаконічно і монохромно – у чорних, коричневих і зеленкуватих барвах, створивши гармонійне поєднання. Наведений приклад доповнення живопису фотографією є перехідним явищем, що засвідчує експериментальний характер освоєння фотографії народними майстрами.

На початку ХХ ст. у селах та містечках Центральної України попит на фотографію сприяв появі аматорів, які зробили фотографування значно доступнішим для селян (Бабак, 2014, с. 27–28). На згадку фотографувалися весільні гурти. На світлинах перших десятиліть ХХ ст. – молодята, родичі і гості ошатно вбрані у традиційні українські строї (В. К. Борисенко, 2014b, с. 504–505).

За добіркою світлин В. К. Борисенко, великими гуртами збиралися, щоб зробити світлину на згадку також хористи церковного хору, парафіяни перед церквою (2014a, с. 560–561), односельці у святковий день (2014a, с. 574–575). Є колективні фотографії учнів навчальних закладів, членів різноманітних установ та організацій. Парами, по двоє фотографувалися дівчата і парубки. «Притиск рук на вірність», або «ручкання», – так В. К. Борисенко систематизувала сцени світлин із парубками 1930-х – 60-х років, де вони стоять і сидять на тлі пейзажних панно, тримаючись за руки (2014a, с. 570–571). На світлинах 1920-х – 30-х років зафіксовані гуртові частування, де люди сидять і стоять за столом із їжею та напоями (2014a, с. 565). На фотографіях Центральної України I пол. ХХ ст.

спостерігаємо гуртові світлини з музиками; на згадку про військову службу, де чоловіки у військовій формі; портрети дітей; зображення дозвілля, ремесел, обряди поховань та безліч інших тем.

Для фотографії важливе розміщення об'єктів у площині кадру, коли фотограф, розставляючи і розсаджуючи людей, встановлював між ними взаємозв'язок. Більшість фотографованих розташовано анфас, зрідка на три чверті, зазвичай напружені і статичні. Імовірно, це пов'язано із тим, що під час створення витримки часу експонування зображення фотографовані завмирили, а спалах засліплював – звідси у фотовідбитку фіксується напруженість у обличчях.

На фотографіях початку ХХ ст. з історико-етнографічного альбому «Україна й українці. Київщина Лівобережна» парубки переважно представлені у фотостудії, на тлі краєвидів із зображенням дерев (2.70) – типовий приклад студійного знімку. Натомість сімейна фотографія 1943 року, виконана на відкритому повітрі, демонструє впевнене освоєння фотографами-аматорами побутової світлини за межами студії. Це стає можливим завдяки покращенню технічних можливостей та зручності у застосуванні фотоапаратів (*Україна й українці. Київщина Лівобережна*, 2007, с. 239).

Дослідження світлин першої половини ХХ ст. засвідчує широкий асортимент декорацій фотосалонів: він міг бути екзотичним – колони, пальми, вази, краєвид морського узбережжя як тло тощо. Фотографи, натхненні прикладом театральних декорацій – тину, зрубів криниці, дерев'яних цеберок з коромислом тощо, відображали місцеві краєвиди. Документальні фото, що потрапили в музейні зібрання та придбані окремими колекціонерами, на сьогодні є одним із джерел, що становить наукову базу народної картини щодо правдивості відтворення етнографічної та історичної достовірності одягу, прикрас та меблів.

Фотографія назавжди «звільнила» селян від страху перед портретом, щодо якого існували певні забобони та застереження, суттєво вплинувши на розвиток жанру портрета в народному живописі у формально-пластичному значенні.

Поштові листівки в народній картині відіграли важливу роль для розвитку пейзажу та жанрових сцен із побуту селян. Значна кількість творів жанрового

характеру в живописі є інспіраціями та інтерпретаціями на твори професійних художників, роботи яких написані за мотивами життя українського села і які репродукувалися в найрізноманітніший спосіб. Особливо важливу роль у цьому процесі відіграла поштова листівка. «Перші ілюстровані листівки були видовими та етнографічними. В ті роки, коли ще не існувало радіо, кіно, телебачення, листівки стали одним з засобів поширення знань про побут і культуру не тільки народів, які проживали на території Російської імперії, а й народів багатьох зарубіжних країн» (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 28).

Із розвитком традиції поздоровлення зі святами чи визначними подіями у житті, вітання з далекої подорожі на згадку – усе це урізноманітнило методи нанесення зображення на поштову листівку. Вчені та колекціонери систематизують ілюстровані поштові листівки за такими категоріями: *репродукційні* (із зображенням творів образотворчого мистецтва), *оригінальні* (унікальні зображення для листівок, які замовляли художникам) та *фотонатурні* (в основі яких фотографія) (Бугаєвич, 1971, с. 13). У народній картинці сільські маляри для наслідування однаковою мірою обирали всі категорії ілюстрованих поштових листівок, але до сюжетів ставилися вибірково – у фотонатурній, документальній категорії не спостерігаємо наслідування міських мотивів. Усі листівки поділялися на кольорові та тоновані, виконані друкарським або фотографічним способом (Бугаєвич, 1971, с. 14).

Згідно із систематизацією, розробленою М. Забоченем, О. Поліщуком і В. Яцюком, назви поштівок змінювалися так: «Открытое письмо», «Карта корреспонденційна», «Переписний листок» без вертикальної лінії розподілу (1895–1904). Такі ж назви у карток з вертикальною лінією розподілу (1904–1909). Написи: «Почтовая карточка», «Листовна картка», «Листівка» з вертикальною лінією розподілу (1909–1917). Зворотний бік без заголовного напису з лініями розподілу та без них дозволено з 1908 року (2000, с. 3).

У 1894 році в Російській імперії у приватних видавців з'явилася можливість друкувати ілюстровані відкриті листи. Видатний київський видавець С. Кульженко вперше випустив серію кольорових листівок із видами Києва в 1895 році (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 19). Однією з перших організацій, яка розпочала масовий

випуск мистецьких листівок починаючи із 1898 року, був Петербурзький комітет опікування сестер Червоного Хреста (Община Святої Євгенії). За сприяння організації видали значну кількість листівок з репродукціями картин видатних українських художників: Т. Шевченка, М. Пимоненка, І. Соколова, К. Трутовського та інших (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 20).

Поштівки, які вдалося виявити як потенційні зразки для народної картинки, належали видавництву «Рассвет», м. Київ – серія «Українські типи і краєвиди», що видавалася з 1911 до 1916 року (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 143–146, 150, 152–154, 156–157, 160); виданню паперового магазину і друкарні І. А. Дохмана – серія «Типи Малоросії. Види Малоросії» (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 138–140) та видавництву Ернста Сванстрема, м. Стокгольм – «Види Малоросії», усі видання 1904–1909 рр., які друкувалися акціонерним товариством Гранберг у Стокгольмі (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 140).

Теми побутових картин М. Пимоненка (1862–1912) широко представлені в народній картині. Репродукції його робіт, що поширювалися в листівках, стали підґрунтям величезної кількості стилізацій у народній картині. Сюжети обиралися вибірково, надавалася перевага жанровим сценам з побуту українського села: «Парубки», 1894; «Додому», 1895; «Не жартуй!», 1896; «У затінку», кінець 1880-х років; «У похід», 1901; «У похід (Проводи козаків)», 1902; «Українська ніч», 1906; «Суперники», 1907; «Сінокіс», 1907; «Побачення», 1908; «На річці», початок 1900-их.

Жанрові картини К. Трутовського (1826–1893) реалістично-академічного напрямку також надихали народних майстрів: «Жінка з полотном», 50-ті рр. ХІХ ст., «На кладці», 1875, «Білять полотно», 1874, «Шевченко з кобзою над Дніпром», 1875, «Весільний викуп», 1881, «Невольник» 1887, «Могорич», кінець 50-х рр. ХІХ ст., «Чумаки в дорозі», «Українська ніч». До творів, що обирали народні маляри за зразок, потрапили й полотна В. Орловського (1842–1914) «Хутір на Полтавщині», 1879, С. Васильківського (1854–1917) «Подарунок. А що мати скажуть?» (1911), «Сільський пейзаж» та «Прощання косаря» І. Соколова (1823–1910), що також

спостерігаємо як мотив на рушниках, виконаних технікою хрестик, зразки яких є у фондах НЦНК «Музей Івана Гончара».

У пейзажному жанрі народні майстри охоче наслідували мистецькі здобутки А. Куїнджі (1841–1810): «Українська ніч» (1876); «Вечір на Україні» (1878); «Березовий гай» (1879); «Місячна ніч на Дніпрі» (1880). Поодинокі сільські маляри брали як зразки для народної картини полотна й інших класиків реалістичного живопису: К. Маковського (1839–1915), І. Рєпіна (1844–1930) та ін.

Примітно, що копіювання сюжетів виявляємо й поміж професійних майстрів – процесу взаємообміну композиційними схемами, імовірно, сприяло репродукування картин. У 1879 році В. Орловський (1842–1914) написав картину «Хутір на Полтавщині» (2.71) На картині К. Крижицького (1859–1911) «Хутір в Малоросії» 1887 (2.72) спостерігаємо аналог живописної композиції з картини В. Орловського. У ході дослідження не вдалося виявити поштівку із зображенням цієї картини. Натомість відомо, що в 1910-х видали поштову листівку із репродукцією картини К. Крижицького «Хутір в Малоросії» (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 365).

Поштову картку видавництва «Мистецтво» невідомого року видання – «Пейзаж» Й. Крачковського (1854–1914) з композиційною схемою, аналогічною пейзажам В Орловського та К. Крижицького, у процесі дослідження вдалося виявити на сайті продажу антикваріату⁹ (2.73). З'ясувати, де зберігається оригінал твору «Пейзаж», що зображений на листівці Й. Крачковського, не вдалося. Можливо, художник скопіював цей пейзаж спеціально для листівки.

Ще один зразок поштової листівки із зображенням картини «Хутір в Малоросії» (імовірно, К. Крижицького), на якій залишається загадкою час та видавництво, зберігається в НЦНК «Музей Івана Гончара». На звороті із повністю втраченим верхнім шаром паперу написано кульковою ручкою: «Крачковский “Пейзаж”», напис закреслено графітовим олівцем і нижче написано: «Крижицкий “Хутор в Малороссии”» (2.74).

⁹ Открытое письмо (Поштова картка) видане в першій половині ХХ ст., але не раніше від 1932 року: <https://violity.com/98777463-otkrytka-pejzazh-i-krachkovskij>

За результатами дослідження, як гіпотеза висувається така версія: К. Крижицький, скопіювавши картину В. Орловського «Хутір на Полтавщині», написав «Хутір в Малоросії», і за цією копією видали листівку. Й. Крачковський, імовірно, скопіював картину К. Крижицького та підготував для оригінальної листівки унікальне зображення «Пейзаж», що видавці замовляли художникам, і за цим зображенням також видали листівку.

Яке саме зображення з перелічених вище обрав для себе сільський майстер для написання картини «Сільський пейзаж з лебедями», датованої серединою ХХ ст. (2.75), нині визначити не видається можливим, але найімовірніше за зразок йому слугував один із зразків поштових листівок, що, вочевидь, видавалася неодноразово.

На картині К. Крижицького «Хутір в Малоросії», виконаній у зеленкувато-блакитних, натуралістично свіжих кольорах, на першому плані зображено дорогу, що, огинаючи узвишшя пагорба із сільською садибою праворуч, зникає за рогом, за високим деревом, що наближене до композиційного центру картини. Ліворуч, на березі зображено постать чоловіка, неподалік від якого видно дві корови, що заходять у воду – плесо річки. На протилежному березі під високими деревами показано ще одну садибу. На дальньому плані – блакитні пагорби, праворуч – широка долина із ледь помітною річкою. Над мальовничим краєвидом – легкі післядощові хмаринки з полудневим контражурним освітленням. Пейзаж «Хутір в Малоросії» К. Крижицького із лірико-романтичним настроєм є прикладом професійного реалістичного живопису.

На картині невідомого автора «Сільський пейзаж з лебедями», датованій серединою ХХ ст. (2.75), є стилізація зразків професійного живопису, спрямовані до ідеалізованого образу сільського краєвиду та надання йому рис фольклорності. Сільський маляр, уникаючи додаткової деталізації, робить акцент на важливих для нього аспектах: не пише постатей людей та корів. натомість основою композиції є зображення лебедів, які символізують вірність у подружньому житті (Жайворонок, 2006, с. 330). Наукове дослідження колекцій народного малярства показало, що лебеді є одним з улюблених мотивів на багатьох картинах народних майстрів.

Реалістично зображене житло на картинах професійних художників в інтерпретації народного майстра перевтілюється в чепурну ідеалістичну, зі ступінчастим дашком хатку з вікнами, підведеними червоною фарбою, що також унаслідок ідеалізації отримує символічне значення. Хата є уособленням родинного вогнища, благополуччя, досягнутого завдяки працьовитості, гостинності, волі, незалежності («Своя хата – своя правда», «Своя хата й своя воля») (Жайворонок, 2006, с. 616).

Простір із річкою за хатами оточено пагорбами, що сповнюють його затишку. Ритми однакових дерев і невеличких кущів на першому і на дальньому планах – ритмічність підкреслена в кольорі, у виразних контрастах текстурного вирішення зображених поверхонь стріхи хати, подрібненого на видовжені форми, «кучерявих» дерев, пливких обрисів землі, гладі води, що надає зображенню виразних рис декоративності. Композиційна схема «Сільського пейзажу з лебедями» запозичена з професійного живопису, але художнє вирішення картини та ідейний зміст – інший та має символічне значення. Отже, реалістичну, жанрового характеру сцену сільського побуту, імовірно, з картини К. Крижицького «Хутір в Малоросії» перетворено майстром на ідеалізований символ села поза часом.

Картина М. Пимоненка «Не жартуй!» 1896 року стала зразком для величезної кількості інспірацій майстрів, здійснених у народній картині. Дослідження формально-пластичного рішення картини і те, як народні майстри стилізували його, копіюючи та обираючи репродукцію як зразок, носить проблемний характер.

На картині зображено сцену залицяння парубка до дівчини, яка, покинувши відра посеред дороги, намагається вирватися з обіймів. Сердита мати йде стежкою від хати з дубцем у руці, щоб покарати дівчину за неналежну поведінку (2.76).

Реалістичний характер живопису М. Пимоненка, створеного за мотивами життя села, полягає у відтворенні дійсності – старий латаний тин; виснажена працею, неабияк роздратована, сердита жінка; буденний, реалістично зображений одяг героїнь, відсутність у них взуття, усе це – втілення спостережень майстра за сільським життям. Невідомо, чи експонувалася на виставках картина за життя

художника, не значиться вона й у списку його посмертної виставки (Затенацький, 1955, с. 100–102).

Про популярність сюжету свідчить той факт, що в серії «Українські типи і краєвиди» видавництво «Рассвет» уже 1911 року надрукувало поштову листівку не із репродукцією оригіналу «Не жартуй!», а із зображенням народної однойменної картинки (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 145), яка композиційно відрізняється від твору М. Пимоненка (2.77). При проведенні компаративного аналізу з'ясувалося, що композиція живопису на листівці є творчою копією невідомого майстра. Біля ніг дівчини лежить коромисло, навпроти через стежку зображено колодязь із дерев'яними відрами біля нього, одне з яких перекинуте. На картині М. Пимоненка зображення криниці відсутнє. У композиційній схемі картинки хата не праворуч, а ліворуч, унаслідок чого постаті парубка і дівчини розташовано з протилежного боку. Парубок охопив стан дівчини руками, а вона відсахнулася. Образ старшої жінки у хвiртці із дубцем в руці показано в перспективному зменшенні. Молодята святково вбрані, що є стилізацією композиції оригіналу М. Пимоненка «Не жартуй!». Дівчина у вінку, керсетці та плахті, парубок у смушевій шапці, зі свитою, накинутою на плечі, – усе свідчить про заможність та достаток.

Жартівливий мотив побачення «Не жартуй!» у народній інтерпретації ідейно-тематично інший – святковий, ідеалістичний, етнографічно-знакового характеру, абстрагований від реальності. Відзначимо, що народні майстри писали картини як за композиційною схемою безпосередньо з картини М. Пимоненка «Не жартуй!», – наприклад, твір «Тікай, Петре, з Наталкою...», середина ХХ с. з колекції НЦНК «Музей Івана Гончара» (2.78), – так і за однойменною листівкою з репродукції невідомого народного автора, за якою найбільше вдалося знайти стилізацій: від максимально наближених до зображення на листівці (2.79) до наївно та архаїчно інтерпретованих (2.80).

Джерелом для написання народних картин із сюжетом «Та де ж тая хата» стала картина М. Пимоненка «Додому», створена в 1895 році. На полотні зображено сп'янілого чоловіка, який повертається додому, ледь тримаючись на ногах. У дворі біля хати його зустрічає жінка, ховаючи за спиною дубець, та пес, який сидить на

призьбі. Популярність твору пояснюється соціально-викривальним характером жанрової сцени зображення сільського побуту.

Згідно із дослідженням Я. Затенацького, полотно «Та де ж тая хата» експонувалося на виставці Товариства південноросійських художників в Одесі у рік його написання (1955, с. 93), у 1897 на виставці Товариства передвижників (1955, с. 94), у 1908 в Київському міському музеї (1955, с. 97). За картиною відомі листівки 1903, 1908, 1911 років (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 384, 386, 145). За життя мистця відбулося судове розслідування навколо використання компанією з виготовлення та продажу алкоголю товариства «Н. Л. Шустов з синами» зображення для етикетки горілки «Спотикач». Це призвело до скандалу, у зв'язку із чим картина стала широковідомою (1955, с. 41–42). За нашим спостереженнями, популярності творів професійних художників на той час сприяло визнання майстра і в міських, і в провінційних колах – картина мала були зрозумілою, ідейно близькою селянству.

В історії мистецтва популяризації власної творчості сприяли мистці, які володіли широким діапазоном мистецьких навичок. Серед усіх художніх технік, що ними володів Т. Шевченко, були олійний живопис, акварель, сепія, офорт, акватинта; мистець особливо цінував графічні техніки. «Бути добрим гравером, – вважав Тарас Григорович, – значить ширити серед громади прекрасне і повчальне, значить ширити світло істини» (Яцюк, 2003, с. 116). У творчості Т. Шевченка (1814–1861) для реалізації задуму гравюр «Мальовнича Україна»¹⁰ (1844) мистець застосував техніку офорту, попередньо здійснивши подорож Україною та створивши серію малюнків.

Проте не тільки підготовчі замальовки слугували мистцю за зразок для реалізації задумів у графіці, але й фотографія. У 1860 році Т. Шевченко виконав автопортрет зі свого першого фотопортрета 1858 року, який поет зробив на третій день після повернення із заслання: бородатим, у кожусі і смушевій шапці (Яцюк, 2019, с. 22–23). Фотопортрет і автопортрет не були широко тиражованими.

Натомість фотопортрет Т. Шевченка Г. Денъера 1859 року був визнаний – художники в подальшому його часто копіювали. З нього французький художник

¹⁰ Назва «Мальовнича Україна» наведена за дослідженням В. Яцюка, 2003, с. 122–123.

А. Мульєрон зробив літографію, що стала зразком для погрудного автопортрета в офорті Т. Шевченка 1860 року в кожусі і смушевій шапці (Яцюк, 2019, с. 39).

Твір, що репродукувався, а також копії з фотографії Г. Даньєра лягли в основу багатьох копій інших художників, а також одного з найпопулярніших портретів Кобзаря. Найбільш ранні та відомі портрети Т. Шевченка: Ф. Красицького (1873–1944), 1906 року, М. Мурашка (1844–1909), 1864–1867 років – обидва виконані в техніці літографії; витончений живописний портрет 1871 року І. Крамського (1837–1887), а також «А. Мульєрона, В. Мате, П. Бореля, Х. Гусікова, Я. Андреєва та багатьох інших...» (Яцюк, 2019, с. 42), що репродукувалися у вигляді листівок, які в свою чергу копіювалися іншими художниками, зокрема й народними.

У кожусі й смушевій шапці Т. Шевченко в «...образі найщирішого лірика, гнівного бунтаря, поета, мистця, людини, духовного батька відродженої української нації...», за словами В. Яцюка (2019, с. 20), фотографувався в 1859 році ще два рази – на повний зріст і серед друзів. Обраний їм для себе образ свідчить про демонстрацію національної самосвідомості та відповідає романтичним етнографічним зацікавленням інтелігенції, що виникли внаслідок «весни націй» – прагнення до ствердження національних держав¹¹. У суспільстві високо підносилися послання Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», 1845, «Як умру, то поховайте», 1845, короткий чотиривірш «І день іде, і ніч іде», 1860, де Т. Шевченко у своїй поезії, очікуючи з'явлення «апостола правди і науки», сам став Апостолом правди для українців. На одній з листівок 1920 року, що видана Одеським губернським відділом друку, розміщено такий напис: «Тарас Григорович Шевченко. Гениальный украинский поэт, певец страданий своего народа, борец за его свободу» (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 241).

Іншою «матрицею» для селян, за висловом дослідниці Т. Чуйко (2014, с. 244), стала фотографія Т. Шевченка, зроблена І. Доссом у 1860 році. Портрет вважається одним із кращих у прижиттєвій іконографії Т. Шевченка (Яцюк, 2019, с. 66). На ній

¹¹ Революції в Європі 1848–1849 рр. Відбулися в більшості країн Європи, маючи на меті повалення феодально-абсолютистського устрою й реформування суспільних відносин на засадах представницької влади, визволення пригноблених народів від чужоземного панування та їх політичного усамітнення (Варварцев, 2012).

поет із відкритим чолом, з-під лоба дивиться пильним поглядом, ховаючи ледь помітну посмішку на вустах. За цим фото І. Рєпін майстерно виконав «Портрет Т. Шевченка» у 1888 році, так само Ф. Красицький у 1910 році та інші художники, – усі зображення стали надзвичайно тиражованими (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 235, 241, 239).

Народні майстри копіювали шляхом стилізації листівку, що видана за картиною «Шевченко з кобзою над Дніпром», 1875 року, сюжет написаний К. Трутовським (1826–1893) двічі. Поет зображений на поваленому стовбурі дерева на тлі мальовничого краєвиду з річкою, притуливши до себе кобзу. Символічний образ Кобзаря репродукувався, починаючи з року створення (Лашкул, 1974, с. 194), і став не менш популярним, ніж інші портрети Т. Шевченка (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 244). Констатуємо, що уподобання народних майстрів та професійних художників у виборі аналогів – портретів Т. Шевченка збігалися. За зразок слугували тиражовані фотографії Г. Денъєра (2.81) та І. Досса (2.82), а також викадрування з фотографії з приятелями 1859 року (2.83). На фотографії Т. Шевченко сидить на високому стільці із шапкою, хвацько посунутою на бік, склавши пальці рук у замок, у розстібнутому кожусі, закинувши ногу на ногу.

Прижиттєві автопортрети і фотопортрети Т. Шевченка, копії портретів професійних художників та художні інтерпретації творів, що неодноразово репродукувалися, сприяли формуванню шевченкіани в народному малярстві, цікавої з погляду аналізу стилістичної, формально-пластичної та колористичної варіативності образів.

Стилістична розмаїтість відстежується в народній картині щодо портретів Т. Шевченка в експозиції виставки «Чисте мистецтво» у 2017 році, експонованій у Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький арсенал», що зафіксовано в каталозі до виставки (с. 228–229). У зв'язку із тим, що автор дисертації була дотична до формування експозиції даного проєкту, слід зауважити, що стилістика робіт народних мистців варіюється від ранніх творчих високохудожніх копій (2.84) до самодіяльних архаїчних узагальнень (2.85), у формально-пластичних рішеннях існує широка розмаїтість довільних інтерпретацій.

Привертає увагу різноманіття сприйняття образу «Портрета Т. Шевченка» сер. ХХ ст. з колекції НЦНК «Музей Івана Гончара» з погляду поєднання жанрів, де Кобзар, зображений у задумі, пише вірш за столом, спершись на ліву руку, на тлі краєвиду із зображенням героїв своєї поезії (2.86).

У 1913 р., готуючи передмову до каталогу «Виставки іконописних оригіналів і лубків», М. Ларіонов, маючи на увазі явище копіювання як метод у творчості самоука, зазначив: «Копія не існує у тому вигляді, як це поки що її розуміють, є художній твір, за зразок якому послугувала гравюра, картина, природа тощо. Якби знали напевне, що копії немає і ніколи не було, що вона може існувати тільки в уяві, але реально ніколи не здійснювалася і не може здійснитися – тоді б ніхто не цінував того, що називається оригінальним твором» (1996/1913, с. 188). У напрацюваннях до висновку зазначаємо, що М. Ларіонов розкриває парадокс копії, але варто уточнити, що насправді, імовірно, йдеться не про копію як таку, а про візуальний досвід художника в копіюванні. Твір становить цінність, ураховуючи новаторство й оригінальність, що здобуті на досягненнях попередників, водночас не завжди усвідомлюємо реальне значення цього досвіду у творчості художника. Урахування попереднього досвіду, значення іконографічного зразка у творчості народного майстра може бути формальним та опосередкованим.

Вірогідно, М. Ларіонов акцентує увагу на тому, що художник не може відбутися без досвіду попередників та копіювання, водночас, опрацювавши цей досвід, акумулює його в новому формально-пластичному вираженні. Саме тому він вважає: «Таке диво мальовничої майстерності та одухотвореності, як ікони Смоленської Богоматері XIII-го століття та Архангел Михаїл на виставці давньоруського мистецтва, не позбавлені того, що називається копією та лубочністю» (1996, с. 188). Імовірно тому, що вони написані за зразками майстрів минулого, за розробленою іконописцями стародавньою технологією, але в новому вираженні.

М. Ларіонов увів у професійне мистецьке поле зразки народної творчості, зіставивши з іконописом і вивіску, і кіоти до ікон, і лубок, і трафарет, і навіть вироби з тіста, шукаючи новаторства у виразності форм позачасового характеру

(1996/1913, с. 187–188). Вторинність та копіювання позбулися статусу недоліку, що надзвичайно важливо в осмисленні художніх методів народного малярства.

У народній картині існує декілька способів роботи з візуальним матеріалом, обраним для наслідування. У НЦНК «Музей Івана Гончара» зберігаються особисті речі, які колись належали сільському художнику Єфиму Шаговці із с. Короп'є Козелецького р-ну Чернігівської області. У ящику для художнього приладдя зберігається палітра із витиснутими фарбами, на звороті стоїть дата: «1928 г.» та ініціали мистця. Крім палітри, там були різноманітні пензлі, переважно іноземного виробництва, із клеймами; мастихін, саморобні гумові щітки для нанесення рискового орнаменту на раму; туба із білилом; катушки з нитками; коробка з-під сірників з металевими кнопками для прикріплення паперу до поверхні мольберта; рейсфедер; наждачний папір; особисті листи; робочі записи; ілюстративний друкований матеріал для копіювання та аркуші напівпрозорої кальки різного розміру (2.87,88).

Поміж речей Ю. Шаговки виявлено записи із зазначенням того, що необхідно придбати в м. Києві. Незважаючи на те, що від Короп'я до Чернігова відстань була менша, імовірно за все, що Ю. Шаговка частіше подорожував до Києва. У його архіві переважають репродукції з Володимирського собору (1862–1882), де під загальним керівництвом професора мистецтвознавства Київського імператорського університету Св. Володимира А. Прахова працювали видатні художники: В. Васнецов, М. Нестеров, М. Врубель, українські художники М. Мурашко, А. Корінний, М. Пимоненко і вихованці рисувальної школи М. Мурашка, талановиті юнаки з народу – С. Костенко, С. Яремич, В. Замирайло (Царьов, 1968, с. 26). Над розписами Володимирського собору працювали також П. Сведомський та В. Котарбінський (Царьов, 1968, с. 59).

Поміж друкованих репродукцій у часописах, вирізках з газет, з книжок є репродуковане зображення Христа Вседержителя пензля В. Васнецова (Царьов, 1968, с. 45) з іконостаса Володимирського собору в м. Києві (2.89). Зображення чорно-біле, із нанесенням сітки олівцем з метою його пропорційного масштабування і копіювання. Зберігся рисунок Ю. Шаговки на заґрунтованій товстій дошці, також

розкреслений геометричною сіткою, де розташовано пропорційно збільшене зображення олівцем (2.90). Мистець застосував давній метод перенесення та збільшення зображення за допомогою «клітини», що давало доволі точну копію. Наявність кальки в особистому архіві художника також свідчить про ймовірне копіювання рисунка. Копіювання та збільшення зображення за допомогою метода «клітини» відомі ще з часів стародавніх єгиптян, які застосовували їх для полегшення відображення пропорцій рисунка та дотримання канонів зображення (Фронтиси, 2005, с. 29).

Творчий підхід у копіюванні Ю. Шаговки спостерігаємо в підготовчому малюнку на картині, де зображено композицію, на яку надихнула картина А. Куїнджі «Українська ніч» 1876 року. Художник змалював розташування хат, вітряка, двох тополь і дорогу до річки, але річку не зобразив, натомість доповнив композицію постаттями двох парубків на першому плані у національних строях і смушевих шапках; один з яких сидить у шляхетській позі (термін за Сідліном, 2014, с. 141), підперши бік рукою (2.91). Імовірно, що і композицію автор не вигадав – оригіналом могла послужити кольорова листівка колажного типу київського видавництва Д. Маркова 1904–1909 років (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 434). (2.92). У ході дослідження, на жаль, жодної завершеної роботи Ю. Шаговки виявити не вдалося, тому охарактеризувати варіативність майстра в живописі неможливо.

Репродукції робіт А. Куїнджі передруковували багаторазово, найчастіше «Українську ніч», яка стала своєрідним символом України. На листівці є написи: «Не забувай свою рідну Україну!», «Красавица Малороссия шлет вам привет», «На спомин Рідного Краю!», «Бувайте здоровенькі» – усі вказаного вище видавництва (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 434). У Музеї Івана Гончара зберігаються роботи інших народних художників, які інтерпретували живописне рішення пейзажа А. Куїнджі «Українська ніч» при денному освітленні, відповідно в іншій кольоровій гамі та в узагальненій живописній стилістиці.

Прикладом взаємозв'язку професійної графіки і народного малярства є копіювання поштових листівок з репродукціями акварелей одеського художника А. Ждахи (Смаглія) (1855–1923), видатного українського графіка, ілюстратора,

живописця й етнографа. А. Ждаха вважається маловідомим художником, бо визнання прийшло до нього зі значним запізненням – у 1990-х роках. «В епоху радянської влади тривалий час це ім'я не згадували на сторінках преси. Його творчий доробок не вписувався в рамки тодішньої ідеології, позаяк має національний колорит» (Козидор, 2006, с. 18).

Батьки з дитинства прищепили майбутньому художнику любов до традиційного мистецтва, української пісні, що й визначило в подальшому зацікавленість мистця етнографією та фольклором. Етнографічний матеріал, що збирав А. Ждаха, став надійною основою його творчого методу, сповнюючи образи національною самобутністю в найрізноманітніших творах: ілюстраціях, етнографічних альбомах, листівках.

Мистцю не вдалося вступити до Академії мистецтв у Петербурзі, як він мріяв, проте він здобув ґрунтовну мистецьку базову освіту в Одеській рисувальній школі, брав приватні уроки у В. Ковальова, що дало поштовх до подальшого професійного саморозвитку (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 483).

У 1893 році М. Лисенко гастролював із хором в Одесі. Саме тоді він порадив А. Ждасі проілюструвати народні пісні. Мистець рік працював над ескізами і зробив кілька десятків акварелей до народних пісень. Художник створив жанрові ілюстративні сцени з орнаментом вгорі і нотами та початковими словами пісень внизу. У результаті дослідження з'ясовано, що перша серія з 10 листівок була надрукована лише в 1911 році. Наслідування цієї серії в народній картині нами не виявлено (Козидор, 2006, с. 18). Натомість друга серія, що вийшла в 1912 році у видавництві «Час», здобула неабияку популярність. До неї увійшло дванадцять ілюстрацій до народних пісень: «Три сестриці», «Ой, на горі огонь горить», «Чорнобривець», «Ой, на горі та жінці жнуть», «Ой, у полі могила», «Стоїть явір над водою», «Пасітеся, сірі воли», «Добрий вечір тобі, зелено діброво», «Ой ти, дівчино, моя ти зоре», «У містечку Богуславку», «Ой, біда, біда чайці-небозі», «Козак» (Яцюк, 2004, с. 380–385; Козловська, 2009, с. 45).

Листівки друкувалися із благодійною метою для збору коштів на пам'ятник Т. Шевченкові, що планувалося спорудити до 100-річного ювілею поета, і хоча

царська цензура заборонила збір коштів, обидві серії дуже швидко було розпродано. У 1914 році планувалося видати третю і четверту серії листівок, але обставини Першої світової війни завадили випуску, і акварелі було втрачено (Яцюк, 2004, с. 384).

Ілюстративний характер творчості А. Ждахи, сприяв опануванню майстром навичок графічного дизайну, де органічно поєднані живописні та графічні засоби виразності. Поштові листівки засвідчують, що художник досяг високої майстерності як в акварельному живописі, що виражено в бездоганній побудові композиції, досконалості рисунка, витонченій колористиці, так і в графічному дизайні, де майстерно поєднано образотворчі й орнаментальні мотиви.

На листівці за твором А. Ждахи ілюстрацією до балади «Ой, на горі вогонь горить» (2.93) зображено вбитого козака із накритим білою тканиною обличчям, поряд із яким стоїть вороний кінь та крячуть ворони. На другому плані праворуч скеля, ліворуч – кущі колючого будяка, що зображений на тлі передгрозового неба і темно-синього моря. Угорі червоним кольором написано назву пісні на білому тлі видовженого прямокутника з рослинно-геометричними орнаментальними мотивами, що фланкують її. Унизу, під живописною композицією зображено стилізований розгорнутий сувій із нотним станом зі словами пісні, що підкреслений орнаментальною смугою із рослинними мотивами.

Народні майстри, копіюючи листівки, не були схильні відображати ні орнаментику, ні нотний стан з мелодією пісень. У варіанті народної картини П. Шторма «Ой, на горі вогонь горить» (2.94) стилістичне рішення характеризується стилізацією та площинністю, – узагальнене зображення каміння брунатного кольору, декоративного характеру, ритмічно розташоване по горі. Передгрозний атмосферний стан природи, що має підтримувати драматизм сцени смерті козака, в інтерпретації П. Шторма, змінюється на ніжно-блакитне безтурботне небо і море, на тлі якого зображені пом'якшено стилізовані будяки, а не справжні колючки, як у А. Ждахи.

В подальшому, у 1960-х роках, епістолярна спадщина художників, збагатиться власноруч створеними листівками. На прикладі постаті мистця О. Заливахи,

видатного художника-шестидесятника, листівка засвідчить прагнення: «прогресивної інтелегенції до пошуків національної свідомості, активного відновлення втраченого культурно-мистецького спадку» (Дундяк, 2021а, с. 83).

А. Ждаха не відображає вогонь, натомість народний маляр дослівно розуміє слова пісні і зображує червоне полум'я на самому вершечку гори, акцентуючи кольором слова пісні: «Ой, на горі вогонь горить», ритмізує блакитні, брунатні і особливо зелені барви. Різницю художньо-мистецького рішення картин професійного художника і народного маляра обумовлено розбіжністю емоційно-чуттєвої основи естетичного досвіду кожного з майстрів. У поштової листівці з репродукцією акварелі А. Ждахи підсилено драматизм та конкретність сцени смерті, у П. Шторма картина сповнюється філософської незворушності, засвідчуючи невідворотність долі (2.94). Існують й інші сюжети на твори А. Ждахи в колекції НЦНК «Музей Івана Гончара», які вимагають подальших наукових розвідок автора.

В подальших перспективах досліджень народної творчості становить інтерес текстиль першої половини ХХ ст., де також наявні сюжетні зображення на рушниках та вишитих килимах, що перегукуються із мотивами в народній картині. На даному етапі здійснені дослідження міні-текстилю другої половини ХХ ст. (Луковська&Кара-Васильєва, 2022).

Вплив фотографії і поштової листівки на зображальні принципи народної картини, обумовлено з однієї сторони загальним національним піднесенням та інтересом в українському суспільстві до власної історії, традицій та культури, що знайшло вираження в професійному живописі в ХІХ на початку ХХ ст., з іншої – підтримка цього процесу в широких верствах населення Центральної України. Живопис професійних художників, що репродукувався на поштових листівках став зразком готових композиційних схем, обумовивши тематичну зацікавленість народних майстрів у жанровому та пейзажному живопису.

Значення технології фотографії – нового виду мистецтва, підсумовуємо тим, що вона швидко розвивалася і розповсюджувалася, отримавши популярність поміж усіма верствами населення, звільнивши селян від страху щодо портретних зображень, сприяючи розвитку портретного жанру.

Шляхом копіювання, з поштової листівки, в народне малярство впроваджувався, образотворчий прийом колажу – поєднання декількох зображень в одному. Засвоєний народними малярами, принцип колажного мислення, вплинув на формотворення народного малярства, сприяючи поєднанню декількох жанрів в одному творі.

Орієнтація народних малярів на замовника сприяла тиражуванню народної картини з однаковим сюжетом, поглиблюючи вдосконалення ремісничої майстерності. Копіювання здійснювалося методами: нанесенням сітки на зображення олівцем з метою його пропорційного масштабування і копіювання; переведення малюнку за допомогою кальки; а також іншими методами відтворення зразка – шляхом стилізації, інспірації, довільного авторського трактування тощо, залишаючи за народним майстром можливість для творчого опрацювання художнього матеріалу, адаптуючи до смаків покупців.

Внаслідок схильності народних майстрів, до знакового мислення, в народному малярстві спостерігається стилізація композиційних схем професійного живопису. Фольклоризація втілена у ідеалізації, у застосуванні засобів художньої виразності декоративно-прикладного мистецтва: орнаменту, симетрії, ритму, контрасту пропорцій; в колористичному вираженні – у площинності, барвистості, що надає предметам символічного значення.

В процесі дослідження, з'ясовано, що під впливом професійного малярства, поштових листівок, фотографії, естампа, твори народного малярства доповнили Шевченкіану, у зв'язку із чим тематика розширилася, сформувалася розмаїта художньо-стилістична варіативність від архаїчних, наївних – до високохудожніх зразків народного малярства в колористичному, формально-пластичному вирішенні живопису, світлотіньовому моделюванні форми, наближаючись, до оригіналу творів професійних майстрів.

Силу образності, виразність в народному малярстві неможливо уявити без жанрових полотен, пейзажів, видатних професійних художників, а також без фотографії.

Висновки до Розділу 2

З метою визначення критеріїв стилістики фігуративного народного малярства першої половини ХХ ст., Центральної України, здійснено наукову розвідку стосовно історії термінології народного малярства за результатами, якої уточнено терміни «наїв», «самодіяльне мистецтво», «популярне мистецтво», «аматор», «кітч», а саме:

- доповнили і впровадили критерії мистецтва наїву, враховуючи різницю соціокультурного контексту між Україною та країнами Західного світу;
- визначення «самодіяльне мистецтво», ототожнили із терміном «аматор» та відокремили термін від радянського контексту;
- внесли ясність в трактування терміна «кітч», встановивши, що це не стиль, а явище масової культури, яке виникло внаслідок промислової революції і комерціалізації мистецтва. Систематизували ознаки кітчу в мистецтві та показали на прикладах його прояви у стилістиці народного малярства. Довели, що між наївом і кітчем є зв'язок, який полягає у «маскуванні» кітчу під наїв. Визнали, що кітч усеперамагаючий та невикорінний, виконує функцію зниження напруження в соціумі, внаслідок чого явище позбулося негативної конотації в контексті розвитку мистецтва;
- визначили, що в радянський період поняття «народна творчість» штучно звужувалась. В мистецтвознавстві дослідження народної картини та ікони із ремісничою основою кінця ХІХ – першої половини ХХ століття не було в пріоритеті.

З'ясували, що формування жанрової різноманітності в народному малярстві пов'язано із ілюстративним характером творчості майстрів, які надихалися народною творчістю, враховуючи пісні написані на поезії Т. Шевченка; драматургією театральних вистав на поеми Т. Шевченка; оперою С. Гулака-Артемовського, літературними творами М. Гоголя, І. Котляревського тощо. Жанрова різноманітність народної картини пов'язана із широтою тематичної зацікавленості народних майстрів, що виражена в сюжетах на історичну і релігійну

тематику, із відображенням побуту, архітектури, поетичних краєвидів та усної народної творчості.

Встановили, що зображальні принципи народної картини обумовлено впливом фотографії та поштової листівки. Саме з фотографії майстри взяли принцип колажу і запровадили його у побудові композиції народної картини. Водночас фотографія сприяла розвитку портретного жанру, а саме – портретів Т. Шевченка, селян та міщан, як у професійному, так і в народному малярстві. Фотографія обумовила введення в композицію портрета зображення декорацій фотографічного салону.

З'ясували, що поштова листівка відіграла важливу роль у розвитку жанру пейзажу та жанрових сцен. Копіюючи репродукції картин професійних художників з поштових листівок, народні майстри стилізували живопис та ідеалізуючи, доповнювали композицію живопису фольклорними мотивами.

Обґрунтували, що стилізація, інспірація та інтерпретація творів професійних художників, позначена широкою стилістичною різноманітністю від самодіяльних архаїчних узагальнень до копій, виконаних із високою професійною майстерністю, але позначених рисами наїву.

Визначили, що деякі сюжети неодноразово варіативно повторювалися і це надавало творам ремісничого характеру. З'ясували, що серійність не є недоліком у роботі народного майстра. Осмислюючи художні методи народного малярства, довели, що внаслідок стилізації, вторинність та копіювання позбулись статусу недоліку. Дослідили способи копіювання, з якими працювали народні майстри та з'ясували, що вони полягають у застосуванні методу «клітини», за допомогою кальки та довільного відтворення рисунку.

Розділ 3

САМОДІЯЛЬНИЙ ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС: ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНИЙ, ФОРМАЛЬНО-ПЛАСТИЧНИЙ АНАЛІЗ

3.1. Вплив фотографії на художній метод Г. П. Ксьонза

Портретний жанр тривалий час вважався мистецтвом для привілейованих верств населення. За зразком аристократичних портретів західноєвропейського живопису в Україні у XVII–XVIII ст. з'являється і встановлюється певний різновид шляхетського портрета. Твори виконувалися цеховими майстрами за певним штампом, де шляхтич представлений на повен зріст в одязі з дорогих тканин, під розкішною завісою, на тлі колони і герба. Постать його розташовувалася біля столу, вкритого килимом із символічними атрибутами, що були покликані прославити правителя та ствердити його владу, як, наприклад, неперевершений «Портрет Кшиштофа Збарзького» (1981, с. 33–35). У ктиторських портретах XVIII ст. традиція шляхетського портрета майже не змінюється. Попри різноманітність композиційних рішень у портретному живописі шляхетські портрети XVII–XVIII ст. знаходять віддалений відголос у творчості портретистів з народу, самоуків у першій половині XX ст. Портрети виконані народними художниками, їх писали з тією ж представницькою метою: репрезентувати образ селянина, міщанина із розкриттям внутрішнього світу людини, її призначення, ролі в соціумі; краси краєвиду, у якому вона живе.

На початку XIX ст. з'являється народна течія в портретному жанрі, «водночас – під впливом естетики романтизму – народний типаж, народні образи посідають помітне місце в портреті професійному» (Рубан, 1984, с. 64). Прикладом є романтизовані образи подільських селян В. Тропініна (1776–1857) початку XIX ст.: «Портрет дівчини з Поділля», «Портрет українського селянина», «Пряха» – з елементами жанру. Шукаючи джерела виникнення портретного жанру в народному малярстві, з'ясували, що в добу романтизму з'являються мандрівні самоуки, які повністю присвячували своє життя живопису та залежали від замовника (Рубан, 1984, с. 277–278). Кріпосне право уповільнювало розвиток народного малярства. Кріпаками були художники Т. Шевченко та В. Тропінін, яким вдалося звільнитися від

кріпацтва (Рубан, 1984, с. 279–280), але на прикладі життя кожного з цих видатних особистостей відомо, наскільки трагічною може бути доля митця-кріпака. У XIX ст. народні майстри писали видатних історичних діячів минулого, яких художники копіювали на замовлення заможних землевласників та заможних селян: копіювали портрети Т. Шевченка (2.84), писали жанрові сцени, наприклад «Донька просить благословіння у свого батька» (2.7), зображували козака Мамаю тощо. Дослідження вчених П. Білецького та В. Рубан вказують на те, що жанр портрета в народному малярстві розвинувся значно раніше за інші жанри та мав давні традиції розвитку живопису.

Народні портрети початку XX ст. традиційно зорієнтовані на вже існуючі зразки портретів XIX ст. Є величезна кількість стилістично різноманітних портретів Т. Шевченка авторства невідомих народних майстрів, як підписаних, так і без підпису. Про авторів живопису майже нічого не відомо, твори збереглися поодинокі, тому вирішено розкрити жанр портрета першої половини XX ст. через дослідження творчості Г. Ксьонза і П. Ярмоленка. Дослідження великої мистецької спадщини майстрів, що неодноразово експонувалася та має фактологічний матеріал, дозволило виявити певні спільні художньо-стилістичні та формально-пластичні характеристики портретного живопису в народному малярстві.

Досліджено портретні живописні твори Г. Ксьонза з фондів Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка, Миргородського краєзнавчого музею, Національного музею народної архітектури та побуту України та з приватних зібрань Лідії Лихач, Олександра Поліщука, із сімейної колекції Уманських, з етнографічної колекції «Кровець»; окремі полотна належать С. Козлову та зберігаються в інших приватних збірках.

У ході дослідження вдалося записати інтерв'ю з К. Скалацьким, у минулому директором Полтавського художнього музею, причетним до поповнення музейної збірки живописними творами Г. Ксьонза, – мистецтвознавець люб'язно поділився власними спостереженнями щодо творчого методу маляра. Записано бесіду телефоном з С. Козловим – краєзнавцем, колекціонером, директором Духовно-

культурного центру ім. преп. П. Велічковського. Спостереження дослідників, які вони озвучили щодо творчості Г. Ксьонза, стали змістовним доповненням, однією зі складових вивчення творчості народних художників.

За сприяння керівництва Національного науково-дослідного реставраційного центру України стало можливим ознайомитися з паспортами на полотна Г. Ксьонза, які були реставровані в 1970-х роках.

Виконані художниками живописні галереї односельців є типовим прикладом народного живопису, у якому відобразилися особливості портретного жанру, його специфіка та мистецькі здобутки. Порівняння стилістики творів Г. Ксьонза і К. Білокур, видатної майстрині народного живопису, дало змогу встановити спільні властивості творчості майстрів, що єднають їх у загальний рух розвитку народного малярства із рисами наїву. На ранньому етапі К. Білокур працювала в портретному жанрі, за хронологією створення живописних робіт відслідковується еволюція манери художниці від умовної і площинної в «Портреті жінки у зеленому корсеті», 1920-ті роки, до виразного світлотіньового моделювання об'єму, взаємодії персонажів у композиції жанрової сцени «Портрет племінниць художниці», 1937–1939 рік.

Маловідомий художник-аматор Г. Ксьонз водночас є одним з найяскравіших представників народного малярства (наїву) в Україні першої половини ХХ ст. Його творчість позначена самобутністю та новаторством. Численний творчий доробок Г. Ксьонза, зібраний у приватних і державних колекціях, не лише дозволяє визначити його індивідуальні особливості через аналіз усіх створених ним портретних зображень, але й формує уявлення про основні мистецькі тенденції та особливості жанру в портретному живописі.

Григорій Петрович Ксьонз народився в Миргороді 18 листопада 1874 року (Скалацький, 2004, с. 90). Дитинство художника минуло на живописних берегах річки Хорол. «Люди розповідають, що він навіть і в 70 років навчав хлопчиків закидати вудку, ловити рибу, надзвичайно любив риболовлю» (Кир'ян, 2015, с. 15). Захоплення Миргородщиною мистець зберіг назавжди, судячи з численних

мініатюрних сцен другого плану на його полотнах. У підлітковому віці внаслідок тяжкої хвороби він майже повністю втратив слух і став погано говорити.

Згідно із біографією, укладеною К. Скалацьким, Г. Ксьонз не був одружений, усе своє життя присвятив живопису. Вчився в іконописця М. Химочки з Миргорода, який здобув майстерність у Київській рисувальній школі І. Мурашка (2004, с. 90), працював помічником у Д. Рудича, іконописця з с. Хомутець, а також навчався живопису в професійного художника Я. Отришка з Ромен (2004, с. 90–91).

Г. Ксьонз, опанувавши ремесло, деякий час жив у Миргороді, квартируючи в художників, зокрема в Кучеренків, різьбарів, які виготовляли іконостаси, реставрували та писали ікони для церков міста й навколишніх сіл на початку ХХ століття (*Григорій Ксьонз*, 2005, с. 68–69).

До 1920-х років Г. Ксьонз здебільшого писав ікони, з 1930-х – портрети на тлі краєвиду. Є в творчому доробку мистця і жанрові картини, і натюрморти. В активний творчий період Г. Ксьонз, в пошуках замовлень, багато подорожував селами в околицях Миргорода, Лубен, Ромен, Гадяча (Скалацький & Тимошенко, 2019). Під час Другої світової війни Г. Ксьонз жив у Миргороді в батьківській хаті (*Григорій Ксьонз*, 2005, с. 75). Директор полтавського Духовно-культурного центру ім. прп. Паїсія Величковського С. Козлов з'ясував, що свій життєвий шлях художник завершив 10 березня 1947 року у притулку для літніх людей у с. Токарі Лохвицького району. Дослідник уже понад 20 років веде пошукову роботу і планує опублікувати монографію з каталогом творів мистця (Козлов & Тимошенко, 2018). С. Козлов також з'ясував, що справжнє прізвище художника не Ксьонз, а Ксьонзенко (з наголосом на першу «о») (Скалацький & Тимошенко, 2019).

Зі слів С. Козлова та інших полтавських і миргородських колекціонерів, спадок художника становить близько трьохсот робіт, із них сто – за кордоном (Козлов & Тимошенко, 2018). У державних музеях України є не більше сорока одиниць збережених робіт, що надійшли до колекцій у 1970–1990-х роках. Кількісна перевага за приватними колекціями є свідченням того, що науковці музеїв спрямовували свої зусилля на придбання творів маляра, зважаючи на обставини. У мистецтвознавчій думці ХХ століття творчість Г. Ксьонза не знайшла відгуку,

негласно вважалося, що його живопис не відповідає критеріям музейних колекцій, залишаючись предметом особистих уподобань приватних колекціонерів.

Відомий колекціонер і видавець Л. Лихач, спільно з УЦНК «Музей Івана Гончара» та Центром досліджень усної історії та культури, здійснила виставковий та культурний проект – опублікувала каталог до виставки, де були представлені твори Г. Ксьонза з колекції Л. Лихач, О. Поліщука, УЦНК «Музею Гончара» та Полтавського художнього музею (*Григорій Ксьонз, 2005*).

У Миргородський краєзнавчий музей портрети почали надходити в 1980-х роках. У фондово-обліковій документації переважають датовані твори з підписами на живописних полотнах. Завдяки тому, що Г. Ксьонз писав серії портретів цілих родин, нам відомі імена більшості портретованих. За свідченням К. Скалацького, у період подорожей Полтавщиною, художник міг перебувати в одній родині тривалий час, що давало йому змогу створити портрети всіх членів родини. Наприклад, у родині Федора й Харитини Герасименків маляр жив усю зиму 1928 року і написав п'ять портретів (*Григорій Ксьонз, 2005, с. 64*). У той час, коли К. Скалацький збирав колекцію, власники портретів відмовилися передавати їх до музею, але згодом, у 1989 р., у ПХМ надійшов «Портрет Герасименка Порфира Григоровича» (3.1.59) першої половини ХХ ст., батька О. Герасименка (с. Білики Миргородського р-ну Полтавської обл.).

Нами встановлено, що Г. Ксьонз писав портрети на полотні олійними фарбами. Колорит живопису переважно контрастний, насичений і виразний; у творах мистця переважає багата відтінками соковита зелено-блакитна колірна палітра та золотисті м'яко-червоні барви в деталях; живопис багатошаровий, мазок гладкий, дрібний, з багатьма витонченими елементами. В окремих місцях застосовано лесування або, навпаки, непрозорі фарби широкими мазками, особливо це стосується ділянок, де маляр використовував світлі жовтувато-бежевого кольору фарби, наприклад, зображуючи обличчя, як на «Портреті Насті Бабенко» (3.1.27).

Більшість портретів Г. Ксьонза не підписано і не датовано, тому атрибуція авторства в межах дослідження переважно здійснюється на основі власних спостережень, оптико-фізичних досліджень та напрацювань щодо типу полотна,

плетіння, зернистості, кольору ґрунтів, підписів на звороті; шляхом художньо-стилістичного порівняльного аналізу з підписаними еталонними творами художника, враховуючи спостереження реставраторів, що зафіксовані в паспортах ННДРЦУ.

У процесі дослідження, на основі власних спостережень та вивчаючи атрибутивні дані, визначено, що зазвичай художник застосовував лляне полотно, середньозернисте, іноді зшите з кількох частин (*Паспорт художнього твору № 2448, 1973; Паспорт художнього твору № 3074, 1980*). За свідченнями К. Скалацького, особливу увагу художник приділяв зображенню рук та обличчя портретованого, які писав упродовж кількох сесій, як з фотографії, так і з натури. За необхідності дописував пейзаж та другорядні деталі без участі натурника. Портрет виконував від двох днів до тижня (Григорій Ксьонз, 2005, с. 70, 75).

Найбільша складність полягає передусім у встановленні хронології написання портретів. У розв'язанні питань наукової атрибуції важливими є спостереження дослідниці М. Доброгорської, яка, зокрема, стверджує: «Григорій Ксьонз застосовував теплі персикові й теракотові ґрунти» (Доброгорська, 2004, с. 126). Вчений К. Скалацький думку спростував і зауважив, що ґрунт тонували вохрою як іконописці на дереві, так і маляри на полотні, що дозволяло пришвидшувати творчий процес за рахунок проявлення кольору засобом лесування верхнього фарбового шару стосовно таких ділянок, як обличчя, руки тощо (Скалацький & Тимошенко, 2019).

Систематизуючи твори мистця за хронологією, вдалося виявити, що в його ранніх, відомих нам творах переважають білі ґрунти. Зокрема без застосування техніко-технологічних досліджень їх виявлено на численних втратах «Портрета Т. Шевченка», 1927 р. (3.1.74), а також у підписаному й датованому «Портреті парубка в хаті», 1912 р. (3.1.2), про білі ґрунти зазначено в паспорті ННДРЦУ портрета Т. Шевченка 1926 р. з ПХМ (3.1.73) (*Паспорт художнього твору № 3074, 1980*).

У якості гіпотези висуваємо припущення, що такі недатовані твори, як «Портрет чоловіка» на тлі сільського краєвиду з річкою (3.1.7) та «Портрет

чоловіка» на тлі краєвиду з хатою та криницею (3.1.8), є підстави зарахувати до періоду 1920-х років. У пошкодженнях живописного шару (потертості) портретів є білі ґрунти. Проте художньо-стилістичний аналіз, формальні особливості живопису, ранніх портретів Г. Ксьонза потребують техніко-технологічних досліджень та експертного аналізу з метою підтвердження авторства художника.

Вохристі ґрунти у творах Г. Ксьонза 1920-х років також присутні в портретах. При візуальних, оптико-фізичних дослідженнях було з'ясовано, що вохра є на ґрунті «Портрета мірошника з с. Бірки» 1923 року (3.1.9). Імовірно, вохристі ґрунти Г. Ксьонз активніше почав застосовувати з 1930-х років. У «Портреті селянина в чорному костюмі» 1930 року (3.1.10) тонування вохрою ґрунту позначилося на загальному колористичному вирішенні твору – художник надав теплоти зображенню рук й обличчя, стільця, стріхи хати, рясної рослинності. Тепла тональність властива таким портретам зі слідами вохри у втратах живописного шару, як «Портрет Куценка Івана Івановича», 1932 рік (3.1.13); «Портрет Бойко Марії Петрівни», 1932 (3.1.22); «Портрет Колісник Харитини Леонтіївни з дочкою Катериною», 1936-1938 рік (3.1.31); «Портрет Колісника Антона Івановича», 1936-1938 рік (3.1.33), та ін.

Під час проведення систематизації творчого доробку художника за типами портретів було встановлено, що переважають портрети у форматі, видовженому по вертикалі, на них постаті як правило представлені поодинокі, в окремих зразках доповнені анімалістичними зображеннями; існують парні портрети батьків з дітьми. Є декілька портретів пейзажного формату, видовженого по горизонталі: з однією особою і зображенням подвір'я та краєвиду; один портрет молодиці і старшої жінки; один сімейний портрет. Є приклади сімейних портретів, що складаються з окремих полотен, на яких зображені члени сім'ї, що не можуть бути об'єднані в поліптих тому, що написані в різні роки, як, наприклад, портрети родини Семена Кириловича Мамчича, написані з 1941 до 1943 року (3.1.38, 39, 40, 41).

За портретами з однією постаттю у форматі, видовженому по вертикалі, унаслідок їхньої кількісної переваги та однотипності досліджено творчий метод художника: специфіку портретних зображень, атрибути, особливості побудови композиції, перспективи, колорит, світлові ефекти.

У творчому доробку майстра є зображення, за стилістичним та формально-пластичним рішенням найдосконаліші щодо реалістичності відтворення натури. Зокрема це «Портрет брата Володимира» (3.1.3) і «Портрет сестри Одарки» (3.1.4), обидва 1910-х рр.¹². У композиціях художніх творів зображення простору насичене, за значенням в композиції постаті домінують активніше, ніж на портретах наївного виконання. У творчому доробку Г. Ксьонза портрети вирізняються тим, що пропорції тіла та масштаб зображення усіх компонентів композиції узгоджено, образи розкуті, вираз обличчя поетичний, увага художника зосереджена на постатях, тло має другорядне значення. Водночас із втратою рис наївного мистецтва, властивого народному малярству, у прагненні до реалістичного відтворення дійсності та водночас унаслідок нестачі професійних навичок живопис набуває рис самодіяльного мистецтва (Тимошенко, 2021а, с. 115–116).

Переконливо з погляду реалістичності відтворено образи на портретах жінок та чоловіків: «Домашній вид Сергієнка», перша пол. ХХ ст. (3.1.45), «Портрет М. Корецького», 1936 (3.1.52), «Портрет молодого чоловіка», перша пол. ХХ ст. (3.1.53), «Портрет молодої жінки», перша пол. ХХ ст. (3.1.56) тощо, – де у вирішенні образів реалістично опрацьовані риси обличчя, складки одягу, фактура тканин.

Однак для більшості портретів у живописі Г. Ксьонза властива наївна манера виконання, що полягає в спотворенні пропорцій у зображенні постаті, побудова перспективи в композиції здійснюється під різним кутом зору.

Одиночні портрети виконано стереотипно, композиційні схеми варіативно повторюються. Представлено постать або стоячи чи сидячи (3.1.11), або на половину зросту (3.1.8), або до пояса (3.1.7), зрідка погрудно (3.1.71). У композиції фігури розташовані фронтально (3.1.37) чи на три чверті праворуч на тлі дерев і кущів (3.1.14), у проєкції лінійної перспективи; простір розгорнутий вдалечінь з високої точки огляду, де може бути хата (3.1.10), вітряк (3.1.9) або русло річки,

¹²Атрибуція В. Ханка (2005, с. 140) є суперечливою. На творах відсутнє датування, не атрибутовані щодо часу створення портрети в музейних інвентарних картках. Нерозбірливий авторський підпис, що фрагментарно зберігся, стоїть у правому нижньому куті на портреті Одарки. На портреті брата Володимира візуально встановити, чи є підпис, взагалі неможливо. Обидва портрети для встановлення датування потребують ретельного техніко-технологічного дослідження.

унаслідок чого краєвид поглиблюється та розширюється, а пейзаж ідейно стає рівнозначним постаті.

Чоловіки і хлопці, урочисто вбрані, зображені переважно сидячи на стільці, іноді за столом. У наївному прагненні до розкутості художник зображує їх з руками на огорожі, що розташована за спиною або на столі. Стіл, розміщений за спиною постаті, з прискіпливо виписаними предметами на ньому, є елементом натюрморту в складі портрета, що в структурі композиції набуває самостійного значення.

На повний зріст Г. Ксьонз зображує парубків, коли хоче показати стрій портретованого, як на «Портреті Семена Кириловича Мамчича»: у шароварах із широким шовковим поясом, зав'язаним навколо стану, із накинutoю на плечі свиткою, у смушевій шапці (3.1.39) – або, як на «Портреті М. Корецького», де він зобразив парубка в традиційному одязі, який спирається лівою рукою на бандуру (3.1.52).

У зображенні чоловіків і жінок атрибути змістовно доповнюють образ. Чоловіки на портретах тримають у руках цигарку (3.1.15), кашкет (3.1.33). Святкового, недільного настрою образам чоловіків надають розрізаний кавун на тарілці (3.1.35), пляшка із чаркою на столі (3.1.28), пачка цигарок (3.1.23). Прагнення оживити композицію присутнє в зображенні газет, що звисають зі стола (3.1.66), у довільно розкладених книжках (3.1.29), в олівці на зошиті (3.1.62). Є тенденція до подання атрибутів, які символізують прогресивність зображених, підкреслюють мужність, освіченість, вміння грати на музичних інструментах.

З особами портретованих також пов'язана хата із подвір'ям поміж дерев. На «Портреті мірошника з с. Бірки» (3.1.9) вітряк на дальньому плані вказує на рід діяльності людини. Змалювання другого плану, імовірно, можуть означати осучаснення суспільства, прагнення до ефективних методів обробки землі, як, наприклад, парник з клейонки на «Портреті Кривобоченка Максима Івановича» (3.1.15). Портрети хлопців та чоловіків Г. Ксьонз доповнює анімалістичними зображеннями, поряд із ними домашні тварини – собаки, коні. Оповідальний характер творчості Г. Ксьонза розкривається в сценах на дальньому плані: рибалки в

човні або з вудкою на березі річки – у чому композиційно виражено прийом симультанної присутності людини в портретному і жанровому живописі.

Жінки на портретах святково вдягнені, переважно в українські народні костюми, у чому втілюється народне уявлення про красу, гармонію та доцільність. Постаті жінок представлені сидячи на стільці; дівчата ж показані на повний зріст або присівши на цямрині криниці; діти переважно стоять. Г. Ксьонз залюбки оздоблював портрети жінок флористичними мотивами, зокрема на портретах старших жінок присутні мальви (3.1.22, 57, 65). Жінки репрезентовані як господині, поряд з ними велика рогата худоба – корови, телята, яких традиційно доглядали переважно жінки (3.1.14, 35, 47, 58), а також домашні птахи – кури, качки (3.1.30, 40).

Символом молодиць та дівчат є криниця і цеберка біля неї, що має фольклорне значення (3.1.14, 25, 34, 42, 47): «Ой, у полі криниця безодна, Тече з неї водиця холодна, – Як захочу, то нап'юся, Кого люблю обіймуся» (Жайворонок, 2006, с. 31–316). Зображення дівчини біля криниці ріднить із народними картинами «Козак і дівчина біля криниці», «Не жартуй!».

Художник, ідеалізуючи образ дівчат, уквітчував їх, – вони тримають букети в руках, поряд з ними кущі троянд, з яких вони наче ламають квітку (3.1.38, 43, 48, 49), що символізує заручення дівчини або заміжжя (Жайворонок, 2006, с. 504–505). Зображення троянд на столі у вазі, високі стебла рожі розміщені поряд із постаттю дівчини, кущі рожевих троянд (3.1.50, 48, 49) у повторах отримують символічне значення дівочої чистоти та краси, а рожевий колір квітки – здоров'я (Жайворонок, 2006, с. 504–505). Джерелом натхнення Г. Ксьонза є зображення на дальньому плані дівчини з коромислом біля річки. Це реальні спостереження з життя села; водночас образ – фольклорний, навіяний піснями, за М. Коцюбинським: «Несе дівка воду з броду, коромисло гнеться» (Жайворонок, 2006, с. 308). Як і на портретах чоловіків, де вони показані репрезентативно, але водночас ловлять рибу на річці, засвідчуючи подвійну присутність у портреті, – дівчата із коромислом зображені в такому ж симультанному значенні, де вони головні героїні портрета та водночас є зображеними в пейзажі.

Детально виписаний краєвид у портретах, із мініатюрними сценами на сільському подвір'ї чи біля річки на другому плані, є ілюстративним, самодостатнім компонентом композиції. Конструкція «картина в картині» зближує творчість Г. Ксьонза і К. Білокур. За спостереженнями О. Кравець-Нестеркової, пейзаж К. Білокур у картині «Польові квіти» (1941) «...сконструйовано ніби з окремих елементів, окремих мініатюрних натюрмортів», унаслідок чого «відбувається метаморфоза – натюрморт переріс у пейзаж, а пейзаж має тенденцію «розсипатися» на окремі натюрморти (2001, с. 51).

Тенденція до перетворень дала підставу дослідниці визначити жанри творчості К. Білокур як пейзажі-фантазії та натюрморти-фантазії (2001, с. 58). Проведений порівняльний аналіз дає підстави стверджувати, що і К. Білокур, і Г. Ксонз надають перевагу не реалістичному відтворенню дійсності, а відображенню на полотні внутрішнього розуміння, що і визначає формально-пластичний та структурний лад живопису. Р. Тільмані вважав, що наїви вміють відійти від реальності: «Побачивши зблизька, навпаки, вони постійно вислизають через уяву, мрії, поезію, інтеріоризацію¹³ чи фантастику» (Thilmany, 1984, с. 32).

У творчості Г. Ксьонза привертають увагу портрети дітей. Їх атрибутами є іграшки, – у руках вони тримають коники, книжки і музичні інструменти. Художник ретельно виписує «Портрет хлопчика з музичним інструментом та котом» (3.1.20). Таємничий образ коротко стриженого хлопчика виконаний із дотриманням пропорцій, у приглушеній кольоровій гамі. Художник м'яко виписує йому риси обличчя, зображуючи в темному одязі, з гудзиком поміж вилогами комірця, створюючи враження вразливості, побудованої на порівнянні із великою колодою дерева, на якій він сидить. У руках дитина тримає балалайку, у ніг завмер казковий кіт, який пильно дивиться з портрета. У поетиці образа є щось потойбічне. Загадковість художньої мови живопису вказує на здатність Г. Ксьонза мислити міфологічно та втілювати внутрішнє бачення в образі.

¹³ (від лат. interior – внутрішній) – перехід іззовні всередину. Термін стосується процесу формування внутрішніх структур людської психіки під впливом зовнішніх чинників соціальної дійсності (*Філософський енциклопедичний словник*, 2001, с. 247).

Стилістичний аналіз «Портрета хлопчика» (3.1.11) 1931 року із зображенням kota викликає інше естетичне враження. Велика тварина з головою майже такою ж, як у рум'яного підлітка сидить у ніг дитини. Хлопчик стоїть, спираючись лівою рукою на тин, одягнений, як дорослий чоловік, у двобортний піджак та широкі штани, заправлені у високі чорні хромові чоботи, із великою книгою в руках, чим підкреслюється прагнення підлітка до знань. Г. Ксьонз зосереджує на обличчі дитини увагу композиційно, діагонально спрямовуючи русла річок, що розташовані обабіч його постаті, у зображений простір за головою дитини.

Життєствердний і виразний образ створює художник, зображуючи маленьку Катю поряд із мамою на «Портреті Колісник Харитини Леонтіївни» (3.1.31). Дівчинка у вишитій сорочці із намистом, як і мама, у вигаданому, з яскраво-червоним декором сарафані, колір якого композиційно підтримується в квітці, що Харитина тримає в лівій руці. Дівчинка предствалена у фронтальній перспективі, мама, яка сидить на стільці, також у фронтальній, але її ноги вже в проєкції, точка огляду розташована дещо згори; краєвид бачимо з високої точки зору «пташиного польоту». Прийом із застосуванням різних точок зору зустрічається на більшості портретів художника.

Композиція в групі одиночних портретів зазнала впливу фотографії. У ній є розділення на плани за допомогою тину, що згладжує ефект відображення планів під різною висотою точок огляду. Г. Ксьонз у побудові композиції керується моделлю розташування постаті в інтер'єрі фотосалону з декораціями, що зустрічаємо на фотографіях того часу (2.70). Один з варіантів передбачав, що людина сидить на стільці, позаду неї тин, а на стіні, для розширення уявного простору, – живописне зображення пейзажу.

На користь гіпотези вказують такі нюанси композиції, як неузгодженість освітлення постаті та краєвиду, як на «Портреті Федора Федоровича Березовця», – постать Федора освітлена праворуч, а на хату, на дальньому плані, світло падає ліворуч (3.1.67); незіставність розміру предметів і людини, як у «Домашньому виді Сергієнка» (3.1.45). На впливі фотографії на творчість Г. Ксьонза в побудові композиції наголошувала дослідниця М. Доброгорська: вона вважала, що пейзажне

тло «еволюціонувало від рудиментарної пейзажної загородки фотографії кін. XIX – I чв. XX ст.» (2014, с. 125).

У творчості К. Білокур прийом розділення на плани за допомогою тину присутній на картині «Квіти за тином» (1935). Усе буяння та розмаїття квіток, зображених з різних точок зору і розташованих за принципом квіткового панно, є фантазією. Квіти на дальньому плані тануть у мареві блакитного неба: завдяки цьому художниця надавала зображеному дихання. Характерний для К. Білокур прийом розчинення природи в повітрі є засобом відтворення повітряної перспективи, що О. Кравець-Нестеркова порівнює з художніми прийомами давньокитайського живопису (2001, с. 48). У живописі Г. Ксьонза на дальньому плані переважної більшості портретів повітряна перспектива відстежується в зображенні блакитної смуги дерев, а також у пом'якшенні рисунка контурів дерев.

Розгортання зображення поверхні землі з високої точки огляду «пташиного польоту» характерне для творчості багатьох наївних художників. За спостереженнями Е. Кузнецова, високу точку застосовував у живописі Ніко Піросманішвілі (1862–1918). Наприклад, на картині «Віслучий міст» (3.1.90) «площина землі наче перекинута на глядача, разом з фігурами, розміщеними майже паралельно цій площині» (1983, с. 113). У творчості грузинського художника особливу роль відіграла побутова фотографія, вплинувши на композиційні схеми його портретів; окрім фотографії – етнографічна листівка та інші друковані матеріали (1983, с. 110–111). За взірць для написання живопису Піросмані брав також фотографію Анрі Руссо (1844–1910), вибудовуючи композицію за її зразком на тлі декорацій, як на портреті «Артилеристи» (3.1.91) (Р. та ін., 1985, с. 125).

Художники народного малярства (наїву) долучали до своєї творчості фотографію, обравши її як взірць різного способу наслідування: від прямого копіювання, упровадження певних прийомів, урахування специфічних оптичних ефектів фотографії, до відтворення в композиції студійної умовності розташування постатей і трактування оточення.

Вплив фотографії на творчість Г. Ксьонза відчутний у художніх підходах, які застосовані в «Портреті Семена Никифоровича Білоброва» (3.1.37). Г. Ксьонз

несподівано наслідував в олійному живописі прийоми, характерні для фотомистецтва. Чоловік змальований з опущеними руками, ліворуч над ним височіє крона дерева, нижче – непрозорий темно-зелений фон, що відбиває співіснування двох підходів у рішенні тла – відображення глибини простору, поділ його на плани і декоративне, непрозоре подання. Внизу художник розтушовує фарбу, окреслюючи постать С. Білоброва з м'якою градацією фарби по краю півкола, заповнюючи світло-коричневим кольором нижню частину композиції. Таким чином, нижня частина портрета, виконана Г. Ксьонзом, асоціюється з ретушшю на фотографії у разі, коли фотограф прагне закомпонувати портрет, надавши йому овального формату, продемонструвавши формально-пластичне поєднання реалістичних і декоративних прийомів рішення тла, запозичених з фотографії.

Імовірно, фотографія сприяла впровадженню майстром у свою творчість знакового прийому зображення простору краєвиду. Це можна відстежити на окремих полотнах, де постать людини зміщено дещо ліворуч від центра і зображено на тлі дерев, а сільський двір – праворуч. З метою зменшення тонального і колористичного напруження в затіненій частині композиції ліворуч в окремих зразках портретів художник розміщує між травами й листям цезуру у відтінках різних кольорів: блакитного – на «Портреті молодого чоловіка» з білим у плямах собакою (3.1.65), бірюзового – на «Портреті жінки», «Портреті чоловіка» (3.1.53,54) та на «Портреті молодого селянина в чорному костюмі» (3.1.10). У композиціях цих творів у зображенні щільної крони дерева цезура отримує декоративне значення художнього прийому для врівноваження колористики живопису, підкреслюючи, що тло є лише декорацією.

Умовність підходів до зображення в творчості Г. Ксьонза призвела до виникнення ілюзорних ефектів, що помітні в багатьох полотнах художника, де портретовані тримаються або спираються на тин, значно віддалений від них, що насправді неможливо. Як, наприклад, на «Портреті Насті Бабенко» (3.1.27), «Портреті Колесника Антона Івановича» (3.1.33), «Портреті чоловіка» із плямистим білим собакою (3.1.64), «Портреті чоловіка», який у руці тримає картуз (3.1.69), «Портреті парубка з конем та собакою» (3.1.70) та ін. Оманливість композиційного

рішення портретів, що Г. Ксьонз впроваджував у свою творчість нарівні з іншими прийомами, надає його творчості рис цілковитої наївності.

Значні анатомічні помилки можна виявити на таких портретах Г. Ксьонза, як «Портрет молодого чоловіка» (3.1.63), що зображений у свитці, – у нього непропорційно велика порівняно з тілом голова; «Портрет молодого чоловіка» (3.1.64) із зображеним на портреті плямистим білим собакою, – у хлопця відтворено непропорційно тоненькі, маленькі й короткі ноги. Художник нехтує сприйняттям пропорцій тіла людини, форми постаті гіперболізовані. Манера неприродно жорсткою лінією окреслювати силует формує геометризовані, узагальнені форми.

В інших творах також простежується тенденція до зменшення, скорочення нижньої частини тіла і до збільшення верхньої, особливо корпусу, що надає постатям статуарної незворушності. Образи виглядають внутрішньо напруженими, скутими, що підсилено виразом обличчя портретованих. Дорослі люди зображені подекуди із суворим поглядом (3.1.61), а то й взагалі тужливим (3.1.27). На частині портретів прослідковуються слабо виражені відблиски в очах, іноді відблиски відсутні – погляд, спрямований перед собою, стає самозаглибленим (3.1.3, 37, 43, 57). Напруження в психологічних образах портретів, імовірно, обумовлено саморефлексією автора і пов'язано із драмою його життя, недоліками слуху, глибокими внутрішніми переживаннями, що викликані сімейними та побутовими обставинами, буремними історичними подіями.

Дослідниця М. Доброгорська вважає, що анатомічні помилки мистця є тенденцією до монументальності: «Враження недосяжності посилюється точкою зору знизу, збільшеним масштабом корпусу і малими нижніми кінцівками, положенням спостерігача на рівні грудної клітки персонажа» (2014, с. 127). Вчений К. Скалацький вважає, що перед нами постать, зображена так, наче ми на неї дивимося із застосуванням фотооптичних приладів (Скалацький & Тимошенко, 2019). Якщо розташувати фотоапарат на близькій відстані до постаті людини і подивитися в об'єктив, то справді виникає оптичний ефект стрімких скорочень кінцівок, де голова стає непропорційно великою порівняно з іншими частинами тіла.

Ефект належить до специфіки оптичного зображення фототехнології, що, імовірно, також міг вплинути на художню мову живопису Г. Ксьонза.

Учений Р. Тільмані, шукаючи пояснення недолікам живопису з погляду реалістичного відтворення дійсності у художників наїву, уважав, що брак технічної майстерності в живописі, особливо в перспективах та пропорціях, пов'язано із дитячим світосприйняттям наївних художників, що зближує їх із дитячою творчістю (Thilmany, 1984, с. 27). Водночас, на його думку, наївні мистці – художники уявного, «їхня фантазія виходить за межі мислимого, потрапляє у фантастичне, дивовижне чи незвичайне і, таким чином, наближає їх до сюрреалістів якщо не за наміром, то принаймні екстравагантними, чи тератологічними формами» (Thilmany, 1983, с. 32).

У результаті дослідження висуваємо гіпотезу для пояснення анатомічних помилок у живописі Г. Ксьонза: непропорційне збільшення голови здійснено художником з метою наблизити постать до найближчого краю уявної глибини простору, що зображується, чим наївно долаються просторові проблеми пропорційності. Маляр, komponуючи в невеликому форматі полотна постать людини сидячи, максимально розміщуючи на перший план, підкреслював цим упізнаваність – одну з функцій портрета, головну функцію фотографії на той час. На картині, за умови збереження пропорцій художником, постать віддаляється, риси обличчя дрібнішають, губляться поміж багатьма деталями довкілля, як, наприклад, на «Портреті хлопчика з музичним інструментом та котом» (3.1.20).

Упровадження мистцем композиційних методів, запозичених з прийомів, характерних для фотографії, великою мірою залежить від мети, яку ставив перед собою художник. Раз за разом ми спостерігаємо, що маляр ігнорував прийоми, зазвичай обов'язкові для професіонала, який прагне до реалістичності, незважаючи на отримані навички професійного живопису, що продемонстровані ним у портретах брата і сестри на самому початку своєї художньої кар'єри. Недостатність архівних джерел не дозволяє повною мірою відтворити художні завдання та задум мистця, що він перед собою ставив, породжуючи складні методологічні проблеми в дослідженні його творчого метода.

Свою творчість у жанрі портрета Г. Ксьонз присвятив землякам – селянам та міщанам із підкресленням соціального статусу портретованого, унаслідок чого в портреті відчутними є риси, властиві побутовій картині, що почала активно розвиватися наприкінці ХІХ ст. (Кравич, Овсійчук & Черепанова, 2005, с. 214). Портрети Г. Ксьонза можна розглядати, за висловом Г. Островського, «як систему з високим рівнем образотворчої інформативності, що діє за законами фольклорної семантики» (1983b, с. 82). Г. Ксьонз документально фіксує жіночі прикраси, вишивку, стрічки, правдиво відображаючи колір і орнаментику вбрання на портретах як дівчат, так і парубків, чоловіків, жінок, дітей (3.1.14, 16, 21, 55, 24). На портреті мірошника показово виписує нагороди на грудях чоловіка (3.1.9), достовірно зображує військову форму на портреті військового (3.1.67).

На початок ХХ століття в Україні актуальним залишається сприйняття одягу як такого, що відображав регіональні та соціальні ознаки, вік, стать, сімейний стан. Завдяки прискіпливій увазі до деталей образи мистця в контексті буремних подій першої половини ХХ століття в Україні – воєн, революцій, Голодомору, переселень та репресій – отримують історичне значення. Він створює галерею сучасників, підносячи цінність людського життя, документально правдиво фіксуючи національну самобутність української культури.

Зображення світла і тіні Г. Ксьонз передавав найбільш умовно: за рахунок жовтих димчастих нижніх шарів живопису під зображенням листя рослин – унаслідок чого виникав ефект внутрішнього сяйва, що застосовувався як прийом на більшості портретів у вирішенні краєвидів.

Напрямок освітлення також відображав умовно – тіні, що падають, недостатньо виразні на більшості портретів, а іноді майже відсутні (3.1.39, 51, 63). Тінь дерев вирішував умовним прийомом притемнення – виконував димчастий нижній шар живопису, на тон темніший, ніж листя дерев. Нерідко художник обирає темне тло для контрасту із обличчям, а також створює ритми світлотіньових ефектів, чергуючи плями освітлених предметів із ділянками в тіні, як, наприклад, у «Портреті молодої жінки» 1930-х років (3.1.54).

Розділення планів на картині здійснюється прийомом контрастного висвітлення тла з метою підкреслення фігури, для уникнення тонального злиття предметів і постатей з різних планів. Показовий приклад – «Портрет Яворівського Максима Дмитровича» 1932 року (3.1.18). Є цей прийом і на «Портреті Ігоря Олексійовича Колесника» (3.1.51), «Портреті чоловіка» з собакою, де чоловік тримає в лівій руці картуз (3.1.70), «Портреті Федора Федоровича Березовця» (3.1.68), де художник висвітлює тло навколо силуету, огортаючи постать у верхній частині по контуру жовтим сьйвом.

Лаконічні ритми чергування живописних плям світлого й темного, що не відповідають світлотіньовому моделюванню натурних спостережень, не заважають художнику структурувати зображення об'єктів і врівноважувати композицію. Натомість умовність відкриває можливість створювати ідеалістичний сільський образ, надавати живопису позачасовий характер. Означені в портретному жанрі художні риси творчості Г. Ксьонза властиві народній картині, де умовність і лаконічність художньої мови спрямовані на втілення ідеалістичних образів українських краєвидів, сповнених споглядання (2.16, 36).

«Сяяння» навколо абрисів рослин характерне для творчості К. Білокур. На картині «Колгоспне поле» (1948–1949) художниця висвітлює тло навколо квіток і обводить їх світло-блакитним контуром на першому плані, зображуючи на тон темнішому тлі простору за тином, чим ділить на плани групи квітів на картині, створює ефект огортання сьйвом, що увиразнює кожну квітку, залишаючи їй простір для «дихання». Хорватський дипломат і перекладач Д. Видмарович вважав, що вияв любові К. Білокур до рослин обумовлено зокрема тим, що в контексті християнського світогляду вона зображувала рай, сповнюючи живопис трансцендентності (Vidmarović, 2014, с. 70). Дихання природи, розвій життя, наповнюючи її творчий доробок животворящою силою росту, надає квітковим зображенням художниці неймовірної краси.

Деякі схожі прийоми, що спостерігаються у творчості Г. Ксьонза і К. Білокур, засвідчують спільну ідею захоплення прекрасним, що характерно, на думку Е. Кузнецова, і для творчості Н. Піросмані: «У фольклорному світосприйнятті світ

постає як об'єктивний, незалежно від сприймання, світ абсолютний, що досяг повної й найвищої міри всіх своїх можливостей, світ статичний, що не знає ні розвитку (крім природних циклів), ні будь-яких перехідних і непевних станів» (1983, с. 121).

Водночас, як і для Н. Піросмані, для Г. Ксьонза малярство стало засобом прожиття, ремеслом. Е. Кузнецов зазначав ремісничий характер творчості художників, обумовлений скрутними життєвими обставинами, що примушувало економити сили, матеріали та час і призводило до повторення, що є ознакою народної творчості. Так само повторення спричиняло до принципу роботи «прийомом» (1983, с. 127–128). Це дозволяло пришвидшувати працю, досягати максимуму виразності мінімумом засобів, через тиражування здобувати високу майстерність. Однак механічні повтори призводять до одноманітності, стереотипності.

Дослідник творчості Н. Піросмані Е. Кузнецов уважав, що «стереотипність – позбавлене індивідуальності» відповідає самій образній сутності народного живопису. «За допомогою (прийому – Н. Т.) не тільки досягається необхідна швидкість виконання, але й закріплюється (і задовольняється), з одного боку, безособове суб'єкта творчості (майстра живописця), а з іншого – позбавлене індивідуальності об'єкта (предмета зображення) – переважання в ньому абстрактного і загального над конкретним і особистим» (1983, с. 128). Дослідження і виявлення характерних прийомів у творчості Г. Ксьонза полегшує атрибуцію його творів, дає змогу виявити риси, сформовані колективно, ті, що властиві на той час не тільки художнику, але й замовникам, для яких вироблені прийоми були прийнятними.

Вироблення стереотипних композиційних прийомів, що спостерігається в індивідуальних портретних зображеннях, таких як типові композиційні рішення, засоби виразності, колористичні підходи, дозволили спростити Г. Ксьонзу побудову композицій на рідкісних оповідних портретах у видовженому по горизонталі форматі.

Портретна мистецька спадщина має документальне, певною мірою репрезентативне значення. У «Сімейному портреті. Родина Федора Олександровича Додуха» (3.1.24) Г. Ксьонз показує родину, як і в одиночних портретах, – на тлі

краєвиду із сільською вулицею і річкою, де художник керувався принципом відтворення постатей людей на тлі природи. У «Портреті чоловіка» (3.1.44) із панорамним зображенням краєвиду села, подвір'я перед хатою із вуликами, домашніми птахами і криницею художник зосереджує увагу на побутових та етнографічних подробицях місцевого краєвиду та сільського подвір'я.

У «Домашньому виді Сергієнка» (3.1.45) на першому плані праворуч, на тлі кущів, представлено постаті молодиці і старшої жінки, які сидять на ослінчику, обидві в хустках, у традиційному одязі. Посередині, на першому плані, написано колодязь з двома цеберками поряд, жолоб для напування домашніх тварин. На другому плані бачимо подвір'я перед хатою, по якому ходить півник з курми. Співвідношення розмірів колодязя, предметів поряд та постатей жінок незіставні, що свідчить про застосування колажу як принципу художнього мислення, де поєднано дві сцени різного розміру, що характерно для поштових листівок (2.92).

У творчості художника є підгрупа зображень, де підкреслено риси кустарно-ремісничого характеру, властиві народній картині: портрети Т. Шевченка, натюрморти, жанрові сцени, скопійовані з картин професійних художників, копії з ікон.

На «Портреті Т. Шевченка» 1920 р. (3.1.73) художник застосовує аналогічний композиційний принцип роботи, що й у портретах селян. Поет сидить на камінні на тлі краєвиду з пагорбами, імовірно, на березі Аральського моря. Картина написана за враженнями від біографії художника, коли поет перебував у засланні, – тут знайшла вираження фантазійність художника. Проте стилістика наближена до стилістики народних картин, поетика яких значно більш умовна та ідейно ілюстративніша.

Ідеальної скрупульозності найвищого рівня в самій манері виконання досягає художник у «Портреті Т. Шевченка» 1927 року (3.1.75). Те, як Г. Ксьонз півколом komponує у формат картини постать поета, розчиняючи в мареві тла, за прикладом ретуші фотографії, як детально виписує складки сюртука, як ретельно показує всі зморщкі обличчя Кобзаря, як відображає кожну волосинку, майстерно кладе рефлекси та ідеально передає рисунок, чітко окреслюючи силует, що свідчить про

благоговійну повагу до постаті Т. Шевченка. Можна зауважити, що на даний час популярність портрета Г. Ксьонза засвідчено в Інтернет-магазині друку зображень, де репродукцію портрета запропоновано до тиражування¹⁴. Примітно, що в творчості професійних художників першої пол. ХХ ст., рисунок відіграв найрізноманітніше роль у зображальних засобах образотворчості, зокрема у К. Трохименко: «...лінія не має самоцінного значення і сприймається лише, як частина світлотіні, розчиняючись у загальній тоновій плямі» (Майстренко-Вакуленко, 2021с, с. 61). «Провідним засобом виразності рисунків більшості українських художників, що перебували в евакуації був тон. Натомість лінія як первісний формальний елемент нарисних мистецтв втратила своє самоцінне значення...» (Майстренко-Вакуленко, 2021а, с. 448). Натомість в творчості бойчукістів в рисунку присутня: «зосередженість на первісних формальних елементах — лінії та площині, вторинних — ритмі та інтервалі» (Майстренко-Вакуленко, 2021б, с. 59). Що є характерним також і для творчості народних майстрів. Водночас начерків, ескізів та рисунків з творчості Г. Ксьонза, автору віднайти не вдалося.

У портретах селян, де художник самостійно будує композицію, попри стереотипність зберігається елемент вигадання, але в зображеннях, подібних до народної картини, манера художника тяжіє до самодіяльності, що виражено в недосконалому механічному копіюванні оригіналів без виразної стилізації. Такі твори, як «Святочне гадання» (3.1.77), «Біля криниці» (3.1.78) і «Проводи козака» (3.1.80), що написані за мотивами картин М. Пимоненка, урізноманітнюють галерею майстра.

Нам також відомо про три ікони у творчості мистця: «Моління про чашу» (3.1.86), «Трійця Новозавітна» (3.1.87) і «Воскресіння Ісуса Христа» (3.1.88), — виконані з класичних тогочасних зразків іконопису кінця ХІХ — початку ХХ ст. (зберігаються в приватних колекціях). Іконописний досвід роботи Г. Ксьонза, його участь у виконанні іконостасів має стати предметом подальших досліджень автора.

¹⁴ <https://print4you.com.ua/ua/catalog/khudozhniki-raznykh-vremen/shevchenko-taras/portret-tarasa-grigorevicha-shevchenko/>

У творчості Г. Ксьонза натюрморт характеризується виразними самотніми рисами. Одним з улюблених мотивів був кавун, що присутній у складі портретів, водночас цей мотив є й у поодиноких натюрмортах, виконаних майстром при розробці композиції.

На «Портреті Семена Кириловича Мамчича» (3.1.41) кавун складно розрізаний, поряд лежить ніж, рисунок якого стереотипно повторюється в інших окремих зображеннях кавуна. На «Портреті Ф. І. Дубини» (3.1.35) кавун розрізаний віялоподібно, аналогічно зображенням Д. Перепелиці, художника, який належить до полтавського осередку. Варто зазначити, що мотив кавуна є у творчості багатьох народних малярів України першої половини ХХ ст. – окрім Д. Перепелиці, його писали Е. Давискиба, П. Ярмоленко, К. Білокур та ін.; установити, з чим пов'язане поширення мотиву, не вдалося.

Розрізані кавуни Г. Ксьонза лежать на землі. У картині «На баштані» (3.1.82) автор ідеалізує образ ягоди. Майстром відображено спекотне літо. На першому плані праворуч на висвітленій ділянці землі Г. Ксьонз пише великий кулястий кавун з вирізами від двох скибок, на місці яких відкривається сахариста червона м'якоть ягоди із витонченими чорними кісточками та білим півколом товстої шкірки. Поряд – довгий гладкий огірок. Кавун показаний на тлі паростей дуба, що росте край лану із достиглою пшеницею і квітами льону. Нахилений до кавуна сонях акцентує увагу на солодкому плоді, що є головним елементом в композиційній структурі твору.

Першорядне значення кавуна в композиції картини ідейно підсилене жанровою сценою крадіжки плода, хлоп'ям, за яким суворо стежить дідусь, що охороняє баштан. Сцена, імовірно, нагадувала Г. Ксьонзу дитинство, де найбільшою радістю було діждатися солодких кавунів, а також засвідчує поєднання жанрової сцени з пейзажем та натюрмортом.

У натюрмортах Г. Ксьонз повторює образ кавуна, спростивши тло, – він зображує його праворуч на фоні кущів, ліворуч відображає блакитну смугу лісу, урізноманітнюючи композицію кошиком із фруктами (3.1.83), пляшкою вина (3.1.84), незмінно супроводжуючи кавун огірками (3.1.85).

У контексті копіювання й оригінально розроблених композицій, що вимагають подальших досліджень, є картина «Закохані у човні на березі річки» (3.1.81). Авторство Г. Ксьонза щодо цієї роботи не доведено, але картину зі стилістикою художника зближує естетика мініатюрних сцен на портретах другого плану, обрана мистцем манера написання живопису, виражена в насиченій зелено-блакитній гамі зображення, в окремих ділянках композиції, змалювання собаки перед хатою, як на «Портреті Кривобоченка Максима Івановича» (3.1.15). Дослідження ранніх робіт художника показало, що його стилістична манера виконання живопису може бути різною. У будь-якому разі живопис приваблює фольклоризацією образів закоханих, зображенням пари лебедів на річці та пари овець на лузі. Самотнє зображення собаки підсилює враження від цієї ідилії.

Структура композиції в одиночних портретах побудована Г. Ксьонзом таким чином, що до жанру портрета долучено пейзаж і натюрморт, що сприяє утворенню барвистого, самобутнього, ідеалізованого, поетичного образу сільського життя.

Диспропорційність, ілюзорні ефекти, поєднання реалістичних і декоративних методів зображення простору, запозичені з фотографії, різноманітні методи вирішення тла становлять проблему у вивченні творчості художника та науковій атрибуції, зокрема тому, що в одних творах він їх застосовував, а в інших – ні.

Повторюються також формальні рішення в зображеннях постатей, дерев, предметів побуту, неба, хмар. У ретельності відтворення значущих деталей на портретах існує певна ієрархія: найдосконаліше світлотіньове моделювання форми відчутне у виконанні обличчя, рук; дещо більш умовно художник зображував одяг та взуття, довкілля. Надзвичайну увагу приділяв, виписуючи декор та прикраси; стилізував, вимережуючи зображення листя дерев, трави, квітів.

У портретах Г. Ксьонза першорядне значення надано відображенню психологізму в живописі, що підсилено в різьчому контрасті із ідеалізованим навколишнім середовищем, урочистістю сцен, святковістю одягу та атрибутів.

Славна стародавня традиція портретного жанру, що знайшла продовження в творчості Г. Ксьонза, отримала інший характер унаслідок складних історичних подій та життєвих обставин. Від визначних зразків шляхетських портретів у

живописі Г. Ксьонза майже нічого не лишилося, окрім бажання підкреслити значення персонажа як особистості та наголосити на його суспільному статусі, національній приналежності, соціальних зв'язках. Ця концептуальна спрямованість стала визначальною у творчості художника, який працював на замовлення за стереотипною композиційною схемою.

Складна структура композицій Г. Ксьонза виникла під впливом нового виду мистецтва – фотографії кінця XIX – першої чверті XX століття. Фотографування в ті часи було доступним заможним родинам, обробка знімків вимагала професійних знань, а сам процес зйомки – студійних умов, де для створення потрібної атмосфери використовували широкий асортимент декорацій. Вплив фотографії формував зображальні принципи портрета, на формотворення вплинула функціональність фотографії, а також народна традиція, побут, життєва драма художника.

У жанрі портрета Г. Ксьонз доповнював зображення елементами пейзажу і натюрморту, поєднуючи їх у єдине ціле. Застосовував такі ремісничі прийоми, як повторення типових композиційних схем; будував композицію з різних точок огляду; повторював рисунок трави, листя, хмар, одягу; застосовував висвітлення контурів предметів і постатей для розділення планів; відтворював ажурність листя рослин. Це надало його творчості рис упізнаваності, значно спростивши ідентифікацію творів.

Спосіб подання світла у творчості Г. Ксьонза став одною з головних ознак творчого метода мистця: нижні шари живопису жовтого кольору він виконував під змалюванням трави, дерев для позначення освітлених ділянок ландшафту, темні нижні шари – для позначення тіней; чергував плями світла, темряви, цезур.

Дослідження манери малюнка характеризується диспропорційністю, а також застосуванням ілюзорних ефектів, знакового методу відтворення простору, монументальністю, статуарною незворушністю, гіперболізованими формами у вирішенні постатей. Художньо-стилістичний, формально-пластичний аналіз, за критеріями Р. Тільмані, засвідчив, що невміння Г. Ксьонза є ознакою наївного мистецтва, що дає підстави зарахувати його творчість до наївного мистецтва. Помилки відтворення масштабу та анатомічні помилки маємо розглядати також як

прояв творчого індивідуалізму художника, драматичної інтерпретації дійсності. Водночас можна сприймати специфічне формотворення художника як феномен, що неможливо пояснити.

Сталий, традиційний спосіб життя відобразився у творчості художника, у формально-пластичних та художньо-стилістичних рішеннях портретів, що знайшло вираження в колористичних контрастах, барвистості, етнографічно достовірних строях, у побутових подробицях, сценах з життя села на другому плані, скорельованих з портретованими.

У цілому живопису Г. Ксьонза властиві характерні для народної творчості умовність зображення, знаковість натури, символічність атрибутів, фольклоризація образів. Ці риси є свідченням міфологічного мислення мистця, внаслідок чого творчий процес виходить за межі розв'язання суто художньо-стилістичних завдань.

Різні підходи до зображення окремих складових композиції портретів селян та міщан відображають світоглядні погляди мистця на життя, виражені в певних естетичних вимірах:

- предметно-документальний вимір утілено в скурпульозному відтворенні рис обличчя портретованих, побутових дрібниць, одягу, прикрас тощо. У ремісничій стереотипності зображення предметів, обумовленій запитом замовників, проявилися риси кітчю;

- ідеалістично-фантазійний вимір сповнений ознак наїву – у споглядальному стані природи, у стилізації, вільному трактуванні форми заради виразності, методах відтворення простору, що суперечать законам перспективи, ілюзорних ефектах, помилках зображення масштабу предметів відносно постатей;

- духовний вимір полягає в конфлікті ірреального й реального, ідеального світу природи як утілення раю і драматизму життя людини. Цей контекстуальний, надчуттєвий, позачасовий вимір спонукає до роздумів про природу й місце людини у світі. У цьому вимірі виражений ідейний зміст творів.

Творчий доробок маляра Г. Ксьонза належить до мистецтва наїву з рисами самодіяльності та кітчю; за світоглядом живопис близький народному мистецтву.

Зображальні принципи на ґрунті народної малярської традиції сформовано шляхом наслідування професійного живопису та фотографії.

3.2. Стилiстичнi експерименти та жанрова рiзноманiтнiсть творчостi П. М. Ярмоленка (1886–1953)

У контексті історичних подій, на тлі яких П. Ярмоленко писав портрети односельців, вражає його ідейне дистанціювання від потрясінь епохи. Про П. Ярмоленка відомі деякі скупі біографічні дані, опубліковані в альбомі «Панас Ярмоленко: портрет мого краю», вступну статтю до якого написала Г. Щупак, головний зберігач НЦНК «Музей Івана Гончара». Вона разом із директором П. Гончаром доклала чимало зусиль для формування колекції робіт П. Ярмоленка в музеї. Їй вдалося розшукати онуку П. Ярмоленка Людмилу Догодько, яка дозволила відсканувати декілька родинних фото з архіву сім'ї та впізнала в «Дівчині у вінку» свою бабусю Уляну Чередниченко (*Панас Ярмоленко: портрет мого краю*, 2006, с. 59). У процесі дослідження нам вдалося доповнити та уточнити дані щодо дати народження мистця, його одруження. Дослідження розрізнених фактів дало можливість реконструювати деякі обставини життя П. Ярмоленка, його мистецькі прагнення, особисте сприйняття історичних подій.

З архівних даних ми встановили, що в селі Мала Каратуль 21 лютого 1886 року (за новим стилем – 6 березня) у родині козака Миколи Максимовича Ярмоленка й у Агафії Якимівни народився хлопчик, якого наступного дня похрестили і назвали Афанасієм (Панасом): можливо, на честь преподобного Афанасія Стовпника, пам'ять якого святкується в цей день, а можливо, на честь батька Домінікії Афанасіївни Ницькевич, дворянки, яка стала хрещеною майбутнього художника. Його хрещений – козак Трофим Григорович Ярмоленко (*Метрическая книга*, 1886). З неперевіраних джерел відомо, що він підлітком якийсь час навчався малярства десь у Переяславі (*Панас Ярмоленко*, 2006, с. 8). Першою роботою художника, яка дійшла до нас, є ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» (3.2.2), відповідно до підпису й датування – 1905 рік. За характеристикою твору та за даними з біографії

мистця можемо припустити, що він навчався іконопису (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 14*)¹⁵.

Утім ікону Ярмоленко підписав і датував із почуттям особливої мистецької місії, власної авторської індивідуальності, що водночас свідчить про сприйняття іконопису як авторського живопису. Варто підкреслити, що в попередні періоди іконописці також підписували ікони. У виданні видатної вченої Л. Міляєвої «Українська ікона XI–XVIII століть» сказано, що майстер Олексій у 1547 році вперше в історії українського мистецтва підписав і датував ікону, також «Успіння Пресвятої Богородиці», чим засвідчив «самоусвідомлення особистості, її роль у суспільстві» (2007, с. 47).

Зазначення авторства іконописця, який працює в межах церковного канону, не передбачено. «Адже найважливіше завдання, яке стоїть перед художником-іконописцем, – це достовірно передати соборне вчення Церкви. Питання авторства у справі написання ікон не має такого важливого значення, як у процесі створення художником картин» (Галуйко, 2021, с. 371). Досліджуючи іконопис XIX ст. в музейних установах України, ми дійшли висновку, що підписи на народних іконах із зазначенням авторства – явище рідкісне.

Підпис на іконах у живописі П. Ярмоленка засвідчує певний крок звільнення свідомості від впливу церкви та секуляризації суспільного життя в цілому, що пов'язано із переходом до індустріального суспільства. Змінюється система цінностей: «Головною цінністю для людини є сама людина, незалежно від релігійних уподобань. Релігія перетворюється на одну зі сфер життя суспільства, тоді як раніше вона була об'єднуючою його силою. Тепер вона стоїть в одному ряду з філософією, наукою, мистецтвом» (Кравченко, 2019, с. 109).

Іконографічним джерелом для ікони могло слугувати зображення зі збірника хромолітографій Є. Фесенка (1894) (3.2.3). Під час дослідження виявлено іконографію раннього зразка, що відстежується в гравюрі народного типу «Успіння Пресвятої Богоматері» (3.2.4) лаврського гравера Георгія, датованій двадцятьма роками XVIII ст. У той час гравюра правила за зразок для наслідування в кустарних

¹⁵ В альбомі помилково вказано датування 1940-і роки. На іконі є підпис: «П. Ярмоленко» і датування: «1905 р.»

виробництвах на Подолі (Попов, 1927, с. 15, 31). Як загально відомо, сюжет «Успіння Пресвятої Богородиці» в Києво-Печерській лаврі був найбільш тиражованим, її зображення зберігалося в головному – Успенському соборі лаври, ікона вважалася нерукотворною та чудотворною. У зв'язку із тим, що в Україні Почаївська лавра, Святогірський монастир, а також стародавній скельний монастир у Бахчисараї також освячені на честь Успіння Богородиці, як і багато інших монастирів та храмів, то шанований образ набув загальнонаціонального значення.

Наприкінці XVI — на початку XVII ст. зразками іконографії є переважно західні гравюри (Міляєва & Гелитович, 2007, с. 63). У XVIII ст. в іконописі копіювання гравюр стає звичайною практикою. У Києво-Печерській лаврі іконописну лаврську школу «...було добре оснащено зразками, до яких додалася значна колекція гравюр та ілюстрованих зарубіжних книг гравера Олександра Тарасевича» (Міляєва & Гелитович, 2007, с. 82). Наприклад, ікону лаврської школи першої половини XVIII ст. «Успіння Богородиці» «...побудовано за принципом титульного аркуша книги лаврського друку XVIII ст., і водночас у ній поєднуються прийоми графічних засад композиції з живописністю та всією мірою умовності іконного мистецтва лаврських майстрів» (Міляєва & Гелитович, 2007, с. 82).

Хромолітографія «Успіння Пресвятої Богородиці» 1894 року (3.2.3) за давньою традицією потенційно могла бути застосована П. Ярмоленком у роботі над іконою як зразок, що відстежується в композиції, деталях, декорі ложа Богоматері. Хромолітографію виконано самодіяльним майстром у художньому обрамленні в стилі модерн; компонування елементів у композиції щільне – в інтер'єрі не вистачає простору для зображення постатей. У П. Ярмоленка на іконі «Успіння Пресвятої Богородиці» 1905 року, порівнюючи з хромолітографією, відсутня еkleктична рамка, простір розширено, витягнуті лики набувають округлих форм, постаті пропорційно зменшені щодо будівель. У варіанті мистця мистецьке рішення досконаліше, ніж на зображенні зі збірника хромолітографій Є. Фесенка. Однак варіанту П. Ярмоленка властиві риси народного іконопису, які полягають у приділенні значної уваги декоративності – тло вкрито металізованою сріблястою фарбою і суцільно орнаментоване рівнораменними косими бірюзовими і прямими

золотистими хрестами. У хромолітографії хрести непропорційно великі, утворені за допомогою рослинного орнаменту, якому не властиве таке напруження, як у варіанті, написаному П. Ярмоленком.

Порівняно з хромолітографією, на іконі мистця відстежуються й інші стилістичні відмінності. У предметності в деталях, у схильності до натуралізму – у світлотіньовому моделюванні ликів святих, у зображенні дощатої підлоги, поглибленні тіней від постатей та ложа – відчутний вплив академізму, що отримав розвиток у цей час в професійному іконописі: світ горній набуває образів реального світу. Іконописне мистецтво не стало головним для П. Ярмоленка, але в межах замовлень він повертався до зображення ікон, деякі ще й досі зберігаються в побуті односельців (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 14*).

Манера виконання композиції «Успіння Пресвятої Богородиці» бездоганна, іконопису властивий дзвінкий, яскравий колорит, на ликах майстерно написані градації кольору, художник скрупульозно ставиться до відтворення деталей. За нашими спостереженнями, колорит і увага до деталей близькі до стилістики ікон слободи Борисівки, розповсюджуваних наприкінці XIX – на початку XX ст. на величезній території сучасної України та росії у великій кількості (*Українська ікона. Слобода Борисівка кінця XIX – початку XX століть, 2019, с. 53–54*).

Деталі композиції написані з дотриманням іконографічного канону. Одинадцять апостолів оточили ложе з тілом Богоматері, зображене дещо по діагоналі, що надало тілу невагомості та динамічного руху вгору. Христос стоїть за ліжком і тримає немовля в білих пеленах – це душа Богородиці. Її символічно зустрічають двоє ангелів в умовному просторі неба з білими покривами в руках, що зображені на рівні голови Ісуса Христа. Перед ліжком розташовано Євангеліє. Апостоли розділені на дві групи обабіч тіла Богородиці. Із сумом Петро приклав ліву руку до лица, у правиці тримає кадило. Павло у розпачі припав до ніг Пречистої Діви, охопивши ложе руками. Іоан розташований між постаттю Христа й ложем, оплакуючи Богородицю. Смуток апостолів, зображений на іконі, сцена Успіння, наближена до обряду поховання з сучасного автору життя викликають емоційно-співчутливий відгук.

Проте основним для П. Ярмоленка в живописній творчості став портретний жанр. Одним із найперших творів, що зберігся до нашого часу, є «Автопортрет» (3.2.5) П. Ярмоленка, зі встановленням датування якого виникли в нас певні труднощі. Твір атрибутовано власником 1918 роком (*"Автопортрет" 1918 г. б. д.*), але на картині зазначено підпис і дата – 1913 рік. На дійсну службу в Російській імперії, згідно зі статутом 1874 р., П. Ярмоленка мали призвати у віці 21 рік на шість років, і ще 9 років він мав перебувати в запасі (*Полное собрание законов, 1912, с. 806–807*). Судячи з відзнак уніформи на фотографії (3.2.6), загальну військову повинність він відбув, імовірно, розпочавши служити в 1907 та завершивши в 1913 році.

Тим самим 1913 роком атрибутовано «Автопортрет художника» з приватної колекції, це нашттовхнуло експерта на думку, що П. Ярмоленко написав автопортрет, повернувшись зі строкової служби (Тимошенко, 2021b, с. 79). Внесемо деякі нові уточнення до тексту статті згідно з висновком експерта, наукового співробітника з Військово-історичного музею України в м. Києві (*Офіційний лист, 2021*), який ще раз уважно дослідив автопортрет та фотографії П. Ярмоленка у військовій формі, зроблені художником. В опублікованій нами статті зазначено, що невідомо, чи служив П. Ярмоленко під час Першої світової війни (Тимошенко, 2021b, с. 79). Запропонована версія літер скорочення «З. П.» на погоні військового, товариша по службі, що стоїть на фотографії ліворуч від (3.2.7) П. Ярмоленка, означає, що художник брав участь у Першій світовій війні як фельдшер 3-го Заамурського піхотного полку Окремого корпусу прикордонної варті Російської імперії, тобто в тих самих військах, що й під час проходження строкової служби рядовим об'їждчиком. Можливо, він встиг пройти фельдшерські курси перед Першою світовою війною і дослужився до старшого або молодшого фельдшера¹⁶ (*Офіційний лист, 2021*).

Для створення образу, написаного на «Автопортреті», П. Ярмоленко наслідував свої світлинні. На одній П. Ярмоленко з товаришами під час проходження військової

¹⁶ Чин під питанням. Висновки наукового співробітника НВІМУ, що на фотографії старший фельдшер через три нашивки на погоні, не підтверджуються в «Автопортреті» 1939 року, де їх тільки дві.

служби (сидить крайній праворуч). Скан-копія з фотографії, 1907–1913 роки; НЦНК «Музей Івана Гончара» (3.2.6). На іншій П. Ярмоленко з товаришем під час проходження військової служби (праворуч). Скан-копія з фотографії, 1915–1917 роки; НЦНК «Музей Івана Гончара» (3.2.7). Образ збірний та вигаданий, у окремих деталях писаний по пам'яті¹⁷, а це означає, що автопортрет був створений пізніше за наведене датування на портреті – 1913 рік.

Між світлиною, де П. Ярмоленко сфотографований під час Першої світової війни, й автопортретом є певна схожість. Овал обличчя кругліший, ніж на фотографії, де він у групі військових. Художник зобразив себе в мундирі старого зразка, з шашкою, коли він був рядовим, що водночас поєднано з пов'язкою і погонами старшого фельдшера, але фельдшери не мали шашок на озброєнні на той час, а гудзики на петлицях не носили взагалі, як і не носили зелений кушак замість поясного шкіряного ремня та похідної сорочки під мундиром, що є доповненням майстра. На голові кашкет з кокардою нижніх чинів, але зовнішній підборідний ремінь на гудзиках, з гайками унтер-офіцерського зразка – з такої тасьми, з якої нашиті знаки розрізнення на погонах (Тимошенко, 2021b, с. 78; *Офіційний лист*, 2021). Складові зображеного військового одягу визначені науковим співробітником НВІМУ, якому висловлюємо щирі подяку.

За висновками науковця НВІМУ та власними дослідженнями, можна розглядати таку версію: П. Ярмоленко брав участь у Першій світовій війні. Як строкову службу, так і військову відбув у 3-му прикордонному Заамурському піхотному полку, пішов зі служби у званні старшого / молодшого фельдшера. Автопортрет П. Ярмоленка можна датувати, зважаючи на особливості та атрибути, що зображені з 1917 до 1918 року.

За нашими спостереженнями, буремні революційні роки ніяк не відобразилися на творчості майстра. Парним до «Автопортрета» 1917–1918 року є «Портрет дівчини у вінку» (3.2.8), нареченої художника – Уляни Чередниченко. Живописні твори з поетичним виразом обличчя романтизовані. Мистець не поспішає зображувати свої персонажі в одязі тогочасного модного зразка. Сам він на

¹⁷ Мундир після проходження служби здавали.

автопортретах одягнений у військовий мундир, а наречену зображує в традиційному українському пишному весільному вбранні.

При детальному вивченні з'ясувалося, що портрети наближені за розмірами та мають композицію диптиху. Якщо розмістити портрети поряд, то виявляється, що постаті розвернуті на три чверті одна до одної – Уляна Чередниченко ліворуч, а Панас Ярмоленко праворуч, із поглядами, спрямованими на глядача. За узагальненим, ідеалізованим стилем виконання, з увагою до деталей у лінійних та кольорових ритмах, портрети дуже подібні. Колористичні акценти в деталях портретів зближує два живописних полотна в єдину композицію – тло на обох полотнах коричневе; червоно-чорний колір декору на рукавах сорочки нареченої повторюється в червоному хресті на пов'язці на рукаві нареченого; стрічки в косах дівчини виконані в тих самих відтінках зеленого, що й у деталях військового однострою мистця.

У зв'язку з тим, що на портреті Уляни немає датування, припускаємо, що він був написаний тоді ж, що й «Автопортрет», а саме у 1917–1918 рр. Особу зображеної нареченої ідентифікувала онука П. Ярмоленка – Людмила Догодько, яка впізнала у невідомій свою бабусю, але онука не знала, якого року молодята побралися (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 59*).

Нами було встановлено в ЦДІАК України, що Панас і Уляна побралися в Михайлівській церкві села Лецьки 15 вересня 1917 року (28 вересня за новим стилем). У метричній книзі зазначено, що йому було 32 (насправді 31), а їй 20 років. Свідками весілля зі сторони нареченого стали жителі села Лецьки Гордій Йосипович Гусик, Петро Никифорович Ницькевич (можливо, родич хрещеної Д. Ницькевич), а зі сторони нареченої Іван Созонович Біб, Михайло Федорович Юрченко (*Метрична книга, 1917*).

На початку ХХ ст. через певні демократичні зміни галерею портретів селян виконує художник із народу, а не мистець академічного вишколу, до прикладу, такі, як В. Тропінін, О. Рокачевський чи М. Пимоненко, що було характерним для розвитку романтизму, академізму та реалізму в ХІХ ст. Сільський художник-самоук відчуває себе вільним у мистецтві, нарівні з професійними художниками,

наважується не тільки на зображення родичів та односельців, а й на власні автопортрети.

Художниця К. Білокур, яка прагнула бути справжнім художником та досягла високих результатів у своєму прагненні, наважилася на перший автопортрет під кінець життя. Починаючи з 1950-го й до 1957 року, вона зобразила себе тричі, автопортрети виконані не в живописі, а олівцем. Попри аскетизм техніки, образи сповнені виразності, споглядання та шляхетності, водночас виконані з зумисною типажністю в зовнішності, в сільському одязі свого часу.

При загальному розвитку цивілізації, з історичним поступом, відбуваються не лише соціальні перетворення, а й зміни у світогляді селян. Із поширенням фотографії йде в минуле забобонний погляд на портрет як подобу, двійник людини, що викликав магічний страх перед прижиттєвими портретами у XVIII ст. (Белецький, 1981, с. 185). Натомість виникла нова традиція фотографуватися родиною, певною мірою з метою залишити на згадку зображення близьких людей.

Сім'я мала велике значення в житті художника. За біографією, опублікованою Г. Щупак, у П. Ярмоленка у 1918 р. народжується дочка Якилина, а в 1923 – Галя. У біографії сказано, що він мешкав у батьківській хаті з дружиною разом з одруженим братом Архипом (*Панас Ярмоленко*, 2006, с. 8). У процесі дослідження нам вдалося відшукати в Державному архіві Київської області дані про те, що П. Ярмоленко платив «натуралог» на 1 десятину 2270 сажнів¹⁸ землі, враховуючи три особи, мав рогатої худоби – 1 одиницю (напевно, корову) і 3 вівці. Платив податок м'ясом, житом, гречкою, соломою (*Протоколи загальних зборів*, 1921) – отже, у 1921 році він жив окремо, у власній хаті, і побудував її не в 1930-х роках, після повернення з Переяслава, як вказано в біографії художника, а раніше. Відсутність архівних даних у родині про смерть близьких означає, що родина від голоду не постраждала, натомість його статки підтверджуються документальними даними — П. Ярмоленко платив податок та мав худобу в голод 1921–1923 в Україні.

У похмурій живописній колористиці виконано «Портрет брата Тимофія» 1923 року (3.2.9). Поясне фронтальне зображення молодика з ріденькими вусами, який

¹⁸ Що складало 2 га і майже 12,5 сотки.

стоїть, заклавши праву руку в борт темно-коричневого френча, представлено на тлі краєвиду з високої точки огляду. В сіро-коричневих барвах зображено річку з пароплавом на ній. На протилежному березі видніються хати поміж чорними деревами на тлі пагорбів, над якими нависають тяжкі коричневі хмари на темно-сірому небі. Безрадісна колористика портрета викликана, ймовірно, переживаннями художника, пов'язаними із буремними часами, що не відображено в лагідному виразі обличчя хлопця, підкресленому білою смужкою комірця під френчем.

Зображення на полотні визначене власником як «Портрет брата Тимофія» (3.2.9) і датоване 1927 роком із зазначенням авторства, що належить П. Ярмоленку¹⁹. У правому нижньому куті світло-коричневою фарбою наведено підпис: «1923 г.». Нижче написано: «Р..с. А. Ярмоленко», що може означати: «Рисував А. Ярмоленко». Досліджуючи підписи на портретах мистця, встановили, що він ідентифікував себе як Афанасій або взагалі не вказував імені. Слід зазначити, що, за попередніми даними, підпис автентичний та визначає час створення портрета. Проведення додаткових техніко-технологічних досліджень нині неможливе у зв'язку з відсутністю доступу до твору.

У колекції Музею Гончара також є «Портрет Тимофія» (3.2.10) 1923 року²⁰, але не брата, а свекра Ольги Архипівни Ярмоленко (1920-го р. н.), племінниці художника, що засвідчено особисто власницею (*Панас Ярмоленко*, 2006, с. 28). На портреті погрудне зображення чоловіка з красивими вусами, закрученими догори, з опущеними руками. Він представлений на темно-коричневому тлі з ледь помітними купчастими хмарами. Чоловік має схожі риси з чоловіком у френчі з портрета в коричнево-сірих барвах, але у свекра Ольги Архипівни обличчя кругліше, ніс іншої форми, вуса густіші – образ зрілої людини. Моделювання обличчя плавке і гладке, з м'якими тональними розтушовками, як і на інших портретах цього часу. Одягнений урочисто, за останньою модою. Подібність у рисах обличчя, властива обом зображенням на портретах. Порівнюючи їх образи із портретом рідного брата П. Ярмоленка – Архипом, також виявляємо певну схожість у рисах обличчя. Архип

¹⁹ Нині місцезнаходження портрета невідоме.

²⁰ Наведене датування «1928 рік» у інвентарній картці Ж-1781, НЦНК «Музей Івана Гончара», зазначено помилково. Насправді на портреті дата: «1923 р.»

сфотографований у військовій формі під час Першої світової війни²¹, його зображення репродуковане в альбомі «Панас Ярмоленко: портрет мого краю» (2006, с. 28), що, на нашу думку, може вказувати на родинні зв'язки між усіма трьома чоловіками.

Одним із перших портретів невідомої особи на світлому, ясно-блакитному тлі є «Портрет дівчини» (3.2.17) в овалі, 1928 р. Портрет написаний на металевій фабричній основі, що призначалася для друку. На металі витиснуто прямокутну рамку із рослинним орнаментом, чорне паспарту із трикутним заповненням по кутах, з таким самим орнаментом та золотисту облямівку по краю овалу – усі декоративні елементи золотистого кольору, мають сліди корозії.

Обрання художником для живопису світлого тла пов'язано із колористичним рішенням портрета дівчини-дитини. Волосся заплетене в тоненькі косички, збоку по-дитячому підібране шпилькою волосся, світло-блакитні очі, ледь помітні брови; дитячі пропорції поєднано із дорослим комплексом прикрас: золоті сережки, шість разків різнокольорового намиста з хрестом, що лягли на дівочі груди. Унаслідок цього дитячий портрет був визначений власником як портрет дівчини (*Панас Ярмоленко*, 2006, с. 12). Світлотіньове моделювання обличчя, волосся, вишитої сорочки невиразне, а спідниця та пояс зображені пласко, із акцентом на декорі; майже відсутня градація кольору в тінях на блакитному тлі, у чому знайшла вираження живописна манера П. Ярмоленка, що лягла в основу багатьох картин художника.

Аналогічний підхід застосовано у виконанні «Портрета міщанина Палочки Георгія Іларіоновича» (3.2.12), 1927 р., відзначеного лаконізмом у декорі та атрибутах. Художником представлено поясне зображення парубка з вусами, із акуратною зачіскою каштанового волосся, який зображений анфас. Його постать у вохристого кольору сорочці, по-селянські буденно підперезаній мотузкою, розміщено на синьо-блакитному тлі. Привертає увагу площинність та неприродна блідість обличчя портретованого із нависаючими верхніми повіками та темно-

²¹ В альбомі «Панас Ярмоленко: Портрет мого краю» у підписі до фотографії зазначено помилково, що Архип Ярмоленко сфотографований під час Японської війни. У 1904 році йому було лише 16 років.

сірими очима. При детальному оптико-фізичному обстеженні репродукції портрета виявилось, що верхні шари мають змиті ділянки фарбового шару, що утворилися під час непрофесійної реставрації, від чого відкрилися нижні шари живопису, портрет утратив свій автентичний вигляд, позбувшись слідів старіння лакового покриття.

Дрібні рештки захисного покриття були залишені реставратором над бровами та по контуру обличчя, імітуючи тінь. Бурштинове темне покриття більшою мірою лишилося на сорочці, у заглибленнях мазків, виконаних пастозно. Примітним є той факт, що сірі пилові забруднення так і залишилися на більшій частині тла. «Портрет міщанина Палочки Георгія Іларіоновича» 1927 року становить значний науковий інтерес з погляду дослідження творчого методу П. Ярмоленка, але водночас його манера вимагає додаткових досліджень засобів художньої виразності мистця, що здійснити неможливо через недоступність оригіналу.

Лаконічний стиль виконання, присутній у творчості П. Ярмоленка в 1920-ті роки, відстежується у творах, пов'язаних із постаттю Тараса Шевченка. Відома низка різноманітно трактованих портретів Шевченка та твір, написаний за поемою «Невольник», – «Веде коня за поводи та плаче Ярина...» (3.2.26), підписаний і датований 1932 роком. На інших творах з аналогічним сюжетом, що знайдені на Переяславщині і зберігаються в НІЕЗ «Переяслав» та НЦНК «Музей Івана Гончара», підписи П. Ярмоленка відсутні. Образ Тараса Шевченка хвилював П. Ярмоленка і в наступні десятиліття (3.2.48), щоб підкреслити власне захоплення до творчості Т. Шевченка художник додавав до натюрмортів збірку «Кобзар» (3.2.62,70).

Фахівці НІЕЗ «Переяслав» датують «Портрет Т. Шевченка» (3.2.11) 1925 роком. Поет представлений у червоній косоворотці на смарагдово-голубому тлі. Зразком могла бути, як і для багатьох інших художників, прижиттєва світлина поета, тиражована в листівках, оригінал якої зроблений, за останніми даними, у фотоательє І. Досса в 1860 році (Яцюк, 2019, с. 66). П. Ярмоленко дещо по-іншому трактує фотозображення Кобзаря, пише погляд пильний, водночас сповнений спокою і добросердя, але переодягає його в червону косоворотку під сюртук, за модою того часу, що поширилася європейською територією СРСР.

Декілька портретів Т. Шевченка роботи П. Ярмоленка датуються 1929 роком. Рік був ювілейним – святкували 115-річчя з дня народження Т. Шевченка. Для написання портретів художник то урізноманітнює кольорову гаму, створюючи портрет із вишукано-монохромною сірувато-коричневою палітрою та вкрапленням червоного, суворо витримуючи її в холоднуватих відтінках (3.2.19), то змінює композиційно, обираючи сюжет, де поет сидить, працюючи за столом (3.2.18), як на листівці народного художника О. Стівенка (Забочень та ін., 2000, с. 240, 243).

Імовірно, того ж 1929-го П. Ярмоленком був написаний «Портрет Т. Шевченка» (3.2.20) у смушевій шапці й кожусі. У живописі художник повторює прийоми виконання рис обличчя – носа, вусів та зморшок на чолі поета – так, як і на датованому 1929 роком «Портреті Т. Шевченка» (3.2.19) його ж авторства. Вираз обличчя найсуворіший з усіх у розглянутих нами, але одночасно саме це зображення поета є чи не найвиразнішим у світлотіньовому моделюванні образу. Однак погляд із невиразним виконанням відблиску в очах набуває самозаглибленого виразу. Пластичності формі силуету Т. Шевченка надають спадаючі лінії у вирішенні кожуха із високим коміром. М'якими лініями П. Ярмоленко зображує обличчя Кобзаря із округлим підборіддям. Колористичне вирішення портрета виразне: темно-коричневими кольорами виконано кожух, у вилогах якого зображено коричневий сюртук і трикутник білої сорочки із синьою смужкою краватки, що є колористичним центром композиції, зосереджуючи увагу на обличчі поета. Внизу тло на портреті Т. Шевченка коричнювате, вгорі – блакитне і прозоре, завдяки чому образ набуває простору та виразності. П. Ярмоленко приділив значну увагу деталям, висвітленням і фактурності письма, наблизивши образ до глядача.

«Портрет Т. Шевченка» в смушевій шапці і кожусі П. Ярмоленка значно відрізняється в багатьох деталях – він позначений народним відчуттям форми, із прагненням до узагальнення. На нашу думку, для написання портрета за основу взято «Портрет Т. Шевченка» Х. Гусікова, що виконаний у літографічній техніці на відкритому листі (3.2.21) і неодноразово був репродукований з 1895 по 1909 рік на поштових листівках (Забочень та ін., 2000, с. 237), а ще раніше – на «візитівках» і «кабінетках», що колекціонувалися, коштували недорого та видавалися із 1870-х до

1890-х років (Яцюк, 2019, с. 71, 80–83, 86). На портретах обох художників – Х. Гусікова і П. Ярмоленка – шапка нижча, ніж в оригіналі фотографії Г. Денъера 1859 року, унаслідок чого обличчя зосереджує на собі увагу.

Постать поета хвилюватиме професійних художників у і у наступні десятиліття. В творчості художника-шестидесятника О. Заливахи, в листівках, мистець трактує образ Т. Шевченка, як національно-революційного героя України (Дундяк, 2021b, с.15), на відміну від творчості П. Ярмоленка, де образ Кобзаря, сповнений чуйності та добросердя.

Окреме місце у творчості майстра надано жанровому живопису в стилістиці народної картини, де він керується простішими художньо-стилістичними прийомами. Імовірно, саме такого типу твори продавали дочка Якилина та дружина Уляна на місцевому ринку (*Панас Ярмоленко*, 2006, с. 33; Тетеря & Гладун, 2007, с. 168).

Зображення виконуються площинно і декоративно. У картинці «Українське село» (3.2.14) сцену зустрічі козака з дівчиною подано з високої точки огляду. Проте П. Ярмоленко не піднімає зображення дальнього плану за принципом панно, як Н. Піросмані на картині «Віслучий міст» початку ХХ ст. (3.1.89), а, дотримуючись засобів повітряної та лінійної перспективи, будує сільський пейзаж у блакитнуватих барвах із безкрайніми просторами літньої пори без казкової ідеалізації, характерної для народної картинки. Спроба П. Ярмоленка внести елемент невимушеності в сцену зустрічі козака і дівчини, застосування засобів повітряної перспективи свідчать про прагнення мистця до реалістичного відтворення дійсності.

У ході дослідження встановлено, що аналогічний підхід спостерігається й у інших роботах художника. Наприклад, «Старі Сенжари Полтавського повіту» (3.2.22) 1929 року, які власник помилково визначив як «Станція Сенжари Полтавського повіту», повторивши давній варіант назви, зазначеної П. Ярмоленком на картині, розшифрувавши скорочення «Ст.» як «станція». Раніше Санжари мали назву Сенжари без складової назви «Старі», що зазначено на мапі Полтавської губернії, укладеної М. Кудрявцевим у 1900 році, яка залишалась актуальною ще тривалий час (Кудрявцев).

У сільській сцені риболовлі художником застосовано аналогічні підходи, що й у картині «Українське село» (3.2.14). На першому плані зображено заплаву річки Ворскла та рибалку в човні, із детально виписаним одягом і спорядженням. Подобиці П. Ярмоленко вважав важливими, тому постать і човен непропорційно збільшив відповідно до розмірів хат і дерев через дорогу від берега річки. У картині відтворено прагнення достовірності в деталізації зображення, поєднаної із умовністю та диспропорційністю – рисами, властивими стилістиці наїву в народному малярстві.

Декоративністю колористика живопису позначена у вирішенні картини «Коло Дніпра» (3.2.13), що датується 1920-ми роками ХХ століття. У затоці річки на першому плані ліворуч зображено дівчину у вінку, яка, підсмикнувши край подолу сорочки за пояс, полоще білизну з невеличкої дерев'яної кладки, встановленої поблизу берега. На другому плані – хата під солом'яною стріхою з ганком поміж високими деревами. У дворі над водою стоїть дерево – черешня або вишня, – усіяне квітами, що вказує на весняну пору на картині.

У плесі затоки бачимо човен, у якому сидить чоловік у такому ж одязі, що й на картині «Старі Сенжари Полтавського повіту», тільки замість вудки у правій руці він тримає весло, опущене у воду. Далі розгорнуті широкі води Дніпра із пароплавом, з широкої чорної труби якого клубочиться білий дим. Через річку вимальовуються високі сині пагорби правого берега, підкреслюючи повітряну перспективу. Своїм невеличким розміром пароплав надає горам масштабності. На правій частині берега затоки виписано вітряк і хату на пагорбі.

Блакитно-зелений колорит картини, в поєднанні із вохрою, збагачується червоними та жовтими акцентами; багатоплановість та поєднання стихій води, землі і неба надають живопису різноманітності в барвах та фактурі мазка. Зображення затоки – суто народна інтерпретація відображення простору, олюднення і відособлення, присутня в типовій народній картинці як сюжет, аналогів якому немає у листівках чи у професійному живописі. Художник відтворив сцену з життя, сповненого ідилією, тишею та спокоєм.

Розвиток композицій у глибину простору на портретах П. Ярмоленка, через води річки із пароплавом, що завершується горами правого берега Дніпра, стане одним з улюблених композиційних прийомів у наступні роки. Схожий краєвид відтворить художник, зобразивши простір через річку із краєвидом Переяслава на картині «Дівчина несе воду» 1932 року (3.2.27).

У 1920-х роках К. Білокур також розпочинала свій шлях у живописі з народної картини. Навіть у її ранніх роботах кустарного живопису (Селівачов, 2012, с. 15) проступає замилювання природою. У «Богданівці за греблею» (1920-ті рр.), попри узагальнення форм у вирішенні краєвиду і значні втрати фарбового шару, відслідковуються натурні спостереження художниці: показано білих гусей із характерно нахиленими шиями на містку, коли вони роздратовано шиплять. Мисткиня К. Білокур застосувала художній прийом поступового розгортання дальнього плану, створюючи ілюзію глибини та простору, показавши місток під вербами в тіні й освітлені сонцем пагорбки та луки, через які звивається дорога, стрімко звужуючись та ваблячи в далечінь. Зобразила характерні вихили стовбурів верб із молодими листочками, створивши весняний радісний сільський краєвид з чепурною хаткою, але безлюдний і тому дещо сумний.

У 1920-тих роках К. Білокур пише свій перший «Портрет молодиці у зеленому корсеті», що позначений умовністю народного малярства в площинності та лінійності виконання. Проте декоративне вираження і графічно яскравий образ молодої жінки захоплює вишуканою колористикою, засвідчуючи вроджений дар К. Білокур та вміння відчувати найтонші нюанси кольору. Незважаючи на обмаль пам'яток, з кожним наступним портретом майстерність К. Білокур зростала. Невідомо, чи писала К. Білокур ікони. На думку Д. Видмарович, «її художні роботи – то постійна молитва перед Господом» (Vidmarović, 2014, с. 77).

Стилістика в зображенні образів святих П. Ярмоленка виявилася ще простішою, ніж у народній картині, вказуючи на загалом ремісничий характер творчості майстра. «Богоматір Знамення» (3.2.23), датована художником 1929

роком, не підписана²². Ікона виконана на дереві, має кіот та скло, нині перебуває в незадовільному стані – твір зазнав впливу підвищеної вологості, від чого шар фарби у нижній частині пошкоджено, а металеві частини зазнали корозії. На кіоті також часткові втрати фарбового шару. Вплив прямих сонячних променів призвів до втрати насиченості кольору та старіння паперу, з якого виготовлено декоративні елементи, зокрема квіти.

Попри самодіяльний характер іконопису та незадовільний стан збереженості ікона становить історичну цінність і характеризує мистця, який писав ікони всупереч запровадженій радянською владою політикою атеїзму. При дослідженні вдалося з'ясувати, що поєднання засобів, прийомів іконопису і фігуративного народного малярства особливо відчутним стане в іконописі авторства П. Ярмоленка в наступні десятиліття, художню мову якого буде спрямовано на узагальнення, площинність та декоративність.

Ознаки наївності присутні в проставленні датування у верхній частині композиції ікони та некоректних титлах, що відсутні в церковній практиці – над літерою «о» в слові «Богоматері» розміщено «го», і «Матері» написано з великої літери. Застосовано авторську манеру скорочення імені Богородиці. За церковним канонам на іконі вказують першу і кінцеву літери імені Божої Матері (грецьк.–Μητηρ Θεου), що пишуться з титлом над грецькими літерами: «MP» та «ΘΥ». Ім'я Ісуса Христа і зовсім написано по-дитячому наївно: поряд із правим плечем накреслено «хс», з лівим так само «хс», тільки літера «с» у дзеркальному відображенні. Пошук симетрії у скороченні літер імені Ісуса не відповідає логіці розвитку творчого метода П. Ярмоленка – зрілого художника, враховуючи професійне виконання ікони «Успіння Пресвятої Богоматері», написаної значно раніше.

Народними впливами позначені символічні елементи (зірки) на мафорії, на плечах Богоматері, примітивним є німб, виконаний рисками навколо голови Ісуса Христа. Вирізняється умовністю декоративне оздоблення шат ікони, підкреслюючи наївну манеру виконання, що може свідчити про допомогу учня, можливо, Уляни,

²² Авторство встановлено власником: <https://art-ur.com.ua/catalog/chairs/znamenie-b-m-1929-detail>

яка згодом нарівні із батьком писатиме портрети, картини в самобутній площинній стилістиці (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 33*).

Мистцю П. Ярмоленку вдалося продемонструвати талановитість у збагаченні обраної колористики, напрацювати самобутній стиль: з одного боку, із тяжінням до ідеалізації, з іншого – до реалістичності. Спостерігається прагнення до відображення етнографізму, що було відбито в атрибутах, сценах, в увазі до зображення, вираженого в подробицях декору та деталей одягу, атрибутів, сцен побуту. Прагнення до ідеалізації зображень виражено в автопортреті художника з його нареченою. Образи виписано згладжено, із тонкими градаціями в поданні рум'янцю та одухотвореною мрійливою поетичністю у виразі очей. Узагальнені геометричні форми постатей ритмізовані дрібними деталями одягу та декору, їхнім симетричним розташуванням. Ідеалізація в портретах Тимофія на тлі пейзажу у відтінках сірувато-коричневих кольорів та погрудному портреті Тимофія у святковому тогочасному вбранні позначена м'якими розтушовками у виконанні рис обличчя.

Реалістичність у портретах 1920-х років виражено в тонкому психологізмі зображення образів Т. Шевченка, у висвітленні тла, що набуває ілюзії глибини простору. У жанровому живописі – у спробах передати невимушеність побутових сцен прання, риболовлі, зустрічей парубка і дівчини, побудові повітряної та лінійної перспективи місцевих краєвидів.

У 1930-ті рр. культура України, втративши залишки самостійності, зазнає утисків політико-ідеологічних (деукраїнізація, політизація мистецтва) та соціально-економічних (колективізація, примусова праця, Голодомор 1932–1933 років, вибірково-нормативний розподіл матеріальних благ), починає еволюціонувати й мутувати в бік спрощення, уніфікації, поділу мистецтва на офіційне та неофіційне, «... «магістральним» напрямом стає реалізм» (*Горбачов & Найден, 2011, с. 470*).

Зазначені утиски позначилися перш за все на сільському населенні, бо в селі розвиток мистецтва, що знаходив вираження в ремісництві, завжди залежав від соціально-економічних чинників більше, ніж у місті. Таким чином наслідки колективізації спричинили комплекс проблем, пов'язаних як з матеріальною, так і з

духовною сферою життя селян.

У процесі колективізації, іншими словами – фактичного грабунку та безправності, люди протестували в різний спосіб: одні відкрито йшли у наступ, інші обирали метод саботажу – різали власну худобу, знищували реманент, спалювали хати. «Усього за 1928–31 рр. кількість селянських дворів в Україні скоротилася на 352 тис.», але справжнє число розорених господарств є більшим, ніж засвідчена статистикою підсумкова цифра (Кульчицький, 2012, с. 262–264). Імовірно, під час колективізації втратив свої 2 га землі і П. Ярмоленко, можливо, саме тому він і переселився до Переяслава, про що зазначено в біографії художника (*Панас Ярмоленко*, 2006, с. 8).

Остаточного удару по селянству, що бунтувало проти нищівних методів побудови соціалізму радянською владою, завдав Голодомор 1932–1933 років. У виданні «Голодовка: 1932–1933 роки на Переяславщині: Свідчення» у вигляді таблиці наведено дані приблизної кількості жертв Голодомору 1932–1933 рр. у Переяслав-Хмельницькому районі. У рідному селі П. Ярмоленка, Малій Каратулі, на 1926 рік жило 1556 чоловік, під час Голодомору померло 600 – це більше ніж третина села. Радянська влада, грабуючи, утискаючи та знищуючи населення, руйнувала традиційний спосіб життя і світогляд, формувала свідомість людей нового типу. На відміну від Г. Ксьонза, у якого майже немає художніх робіт, датованих 1933 роком, П. Ярмоленко писав портрети і під час Голодомору.

У 1933 році П. Ярмоленку виповнилося 47 років. Відповідно до біографічних даних, що були опубліковані в альбомі «Панас Ярмоленко: портрет мого краю», художник із родиною жив тоді у Переяславі на вулиці Малій Підвальній²³ і працював у школі вчителем малювання та художником у клубі (*Панас Ярмоленко*, 2006, с. 8). Можливо, офіційна робота давала певні преференції у вільному пересуванні в межах району, що полегшувало пошук замовлень. У цей час він написав низку портретів, позначених рисами етнографізму у вирішенні одягу, відображенні побуту й краєвидів, до яких належить портрет «Сім'я Дмитра Микули»

²³ Вулиця із такою назвою досі існує у Переяславі, на момент знаходження портрета назва міста – Переяслав-Хмельницький.

з Підварок²⁴ та інші портрети (3.1.37, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 39); результати досліджень низки означених творів опубліковані в статті (Тимошенко, 2021b, с. 84).

За підсумками експедицій, здійснених у НЦНК «Музей Івана Гончара» директором П. Гончаром і завідувачкою фондами Г. Щупак з 2004 по 2006 рік, портрети, датовані 1933 роком, були знайдені в таких селах Переяслав-Хмельницького району²⁵: Мала Каратуль, Мазінки, Вінинці, Лецьки²⁶. Мистецька спадщина художника указує на те, що він отримував з цих сіл замовлення.

У творчості П. Ярмоленка з 1933 року змінюються зображальні принципи, поглиблюється розрив між двома умовними стилістичними лініями – з реалістичною та фольклорно-етнографічною основою та виникає третя – із тяжінням до декоративності у вирішенні живопису в цілому. У творах з реалістичною основою в живописі спостерігається першочергова увага до відображення емоційно-психологічного стану портретованого. Важливо звернути увагу на етнографічно-протокольну стилістику, зорієнтовану на декор та умовність, на педантичне відображення документалізму щодо атрибутів та деталей. Третя стилістична тенденція позначена тяжінням до декоративно-прикладного мистецтва – умовність образів, площинні прийоми вирішення зображення, значна стилізація в усіх складових елементах композиції, у художньо-естетичному вираженні переважають темні тони; невиразними є світлотіньове моделювання, пластика.

До портретів фольклорно-етнографічного типу належить поясний «Портрет Наталії Кучеренко» 1928 року (3.2.15) – гарної, святково вбраної дівчини, чому приділено значну увагу. П. Ярмоленку вдалося відобразити характер дівчини – наполегливої, поміркованої, впертої і м'якої одночасно, що підтверджується і виразом обличчя на її дитячій фотографії, і відомостями з обставин її особистого життя (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 36*). Дівчина в автентичному одязі зображена в кріслі – постать в тричвертному розвороті, погляд спрямований прямо перед собою. У творі приділено значну увагу зображенню деталей строю та накладних прикрас,

²⁴ Село на лівому березі Трубежа, з 1958 населений пункт включений у межі міста Переяслав-Хмельницький.

²⁵ Унаслідок адміністративно-територіальної реформи 25 жовтня 2020 року Переяславський район було ліквідовано, і тепер села належать до Бориспільського району.

²⁶ Установлено за фондово-обліковою документацією музею.

зокрема відображено традиційну манеру носіння ланцюжка – етнографічну особливість на Переяславщині (Тимошенко, 2021b, с.82). У ході дослідження було з'ясовано, що вбрання дівчат зі світлин 1919 р. з Підварок підтверджує правдивість образу Н. Кучеренко (3.2.16).

Колористичне рішення портрета невиразне, фарбовий шар зазнав пошкодження, теплі кольори потьмяніли – відбулися природне потемніння та втрата інтенсивності пігменту, що вимагає детальніших техніко-технологічних досліджень. У цьому творі П. Ярмоленко продовжує пошук методів виконання тла. На «Портреті дівчини у вінку» 1917–1918 років (3.2.8), що був написаний раніше, художник експериментував зі сріблястою металізованою фарбою, поверх уклавши її шаром брунатної фарби так, що при візуальному дослідженні проступає металізована. На «Портреті Наталки Кучеренко» навпаки – художник застосував інший прийом: зробив вохристий підмальовок, а зверху шаром лесування вкрив його бірюзовою фарбою. Таким чином маляр вочевидь прагнув зобразити відчуття простору на картині.

З 1930-х років посилюється прагнення художника до реалістичного відтворення дійсності і більшої психологізації портретів. «Портрет Параски Галушки та її чоловіка» (3.2.28) зображено на тлі нічного неба із проблесками місячного світла, що надає образам таємничості.

Риси реалістичного живопису особливо яскраво проявляються у натхненно камерному «Портреті Гапки – матері художника. Померла 1933 року» (3.2.29), що позначений тонким психологізмом та інтимністю. На портреті класична репрезентація образу, сповнена трагізму. На синьо-сірому тлі – поясне зображення жінки старшого віку, виснаженої тяжкою працею. Корпус і голова повернуті в тричвертному розвороті ліворуч – до джерела світла. Обличчя з лівого боку освітлено, йому надано виразних форм – виписані зморшки на переніссі, глибока носо-губна складка, затінено заглиблення ока і нижньої повіки. Ліва сторона обличчя в тіні, тільки біля вуха, під оком і на шії лежать полиски світла. Це свідчить про використання академічних прийомів у живописі, що вказують на ще одне джерело світла. Рисунок правдоподібний, об'єм доволі пластичний.

Обличчя матері художника позначено втомою та смутком, простежується жовтизна в колористичному вирішенні, що підкреслюється темними барвами тла та вбрання. Жінка зображена із опущеними руками, що надає образу камерності. Мати у високому темно-коричневому очіпку, у вухах «дуті» сережки, на шиї – хрест і разок намиста. Вона в буденній вишитій сорочці, на уставках рукавів якої умовно означено орнамент, під уставками рельєфні видовжені складки. Поверх сорочки вдягнена темно-сіра керсетка.

Портрет надійшов до колекції НЦНК «Музей Івана Гончара» у 2005 році в дуже незадовільному стані. Він був знайдений П. Гончаром і Г. Щупак у рідному селі художника – Мала Каратуль, на горищі будинку його племінниці К. Ярмоленко. З експедиційних записів Г. Щупак відомо, що коли у родички спитали про твори художника, та відповіла: «Нічого в мене немає. Все пропало. Десь на горищі є портрет баби Гапки – довго він стояв у воді». Далі Г. Щупак пише: «Полізла на горище онука, дістала щось абсолютно чорне та зморщене, наче мокре полотно враз дуже пересохло. Нічого не видно і мало вірогідно, щоб там щось прояснилося» (Щупак, 2005, арк. 5).

На фотографії портрета, зробленій до реставрації (3.2.30) штатним реставратором музею Є. Мазурчуком, бачимо тло, вкрите темно-синьою фарбою, на якому проступають рукави сорочки, що виконані в іншій манері: детально написаний рослинний орнамент. Захисне покриття збереглося неоднорідно і значно потемніло. Через вологу основа живопису зазнала жолоблення (Лозова, 2003, с. 95), а на поверхні були щільні пилові забруднення. У процесі реставрації колегіально прийшли до рішення зняти всі поновлені записи – так відкрився первинний авторський шар живопису, хоча власниця божилася, що ніхто і ніколи не здійснював пізніших поновлень.

Після проведення реставраційних заходів на портреті «прояснився» напис (за висловом Г. Щупак). Уздовж правого рукава сорочки можна розібрати літери прізвища художника, нанесені світло-коричневою фарбою: «Я...ленк...» із характерним видовженим нижнім сегментом літери «Я». Рік написання портрета не зберігся, але зі слів К. Ярмоленко мати художника померла у 1933 році. (Панас

Ярмоленко, 2006, с. 27). Тож портрет із манерою, характерною для цього періоду, імовірно, був написаний незадовго до її смерті.

Прагнення до реалістичності переважно розкривається в камерних портретах осіб у міському одязі або у військовій формі: «Портрет вчителя Василя Товкача» 1930 року (3.2.24); «Портрет Івана Литяка» 1935 року (3.2.41); «Портрет Н. О. Гусак» 1936 року (3.2.49); «Автопортрет» 1939 року (3.2.51) та «Портрет Миколи Міщенка» 1930–1940-их років (3.2.54). Постаті зображені на неоднорідному і колористично складному тлі, що то імітує блакить неба із димчастими хмарами, то перетворюється за манерою на живописне експресивне тло, то відображає мініатюрний, ретельно виписаний краєвид.

До винятків належить «Портрет чоловіка» на повний зріст на тлі зображення сільської вулиці із наданням природному краєвиду рис, характерних для традицій садово-паркового мистецтва зі струмком, водоспадом і ставком із лататтям (3.2.40). Можливо, краєвид написаний за спогадами та враженнями від парку в селі Ташань за панування останнього власника, князя К. Горчакова, що розташовувався неподалік Малої Каратулі (Д. Розовик & О. Розовик, 2012, с. 110).

Сільські портрети виконані в етнографічно-протокольній манері, переважно на повний зріст на тлі пейзажів із хатами, садами і ставками. Обличчя людей позбавлені психоемоційного наповнення і в роботах панує беземоційна незворушність, але натомість – яскраво виражені фольклорно-етнографічні елементи в типізації. Усі ці моменти детально розглянуто в статті «Портретний живопис Панаса Ярмоленка як рефлексія фольклору» (Тимошенко, 2021b, с. 81–85). До цього типу етнографічно-протокольного зображення належить також «Портрет Федота Дем'яненка» (3.2.25), з особливою увагою до декоративності, що відображено в статті (Тимошенко, 2021b, с. 81).

Збереглася низка портретів етнографічного типу, датованих 1933 роком. Еталонним зразком новаторства в образній структурі портрета цього часу стає «Портрет Василини Литяк» (3.2.33), із відчуженим виразом обличчя, де постать молодиці розташована фронтально, на повний зріст, із акцентом на етнографічні деталі в зображенні одягу та краєвиду, що стає складовою композиції. Типовим для

творчості майстра в 1930-ті роки стає введення в композиційну схему пейзажу, шляхом зображення його з високої точки огляду, де на рівні обличчя показаний дальній план.

Доповнює живописну галерею фольклорно-етнографічний портрет «Родина Дмитра Микули» (3.2.37). Ця робота сповнена символічними образами з народних фольклорних джерел, але водночас це документально правдиве зображення як побуту, так і героїв, зокрема жінки з дитиною. Порівнюючи образи на фотографіях того періоду із місцевими етнографічними типажамі, помічаємо схожість (3.2.38). Наприклад, у «Портреті Оксани Міщенко з донькою Ганною» (3.2.31) і постава, і розташування постатей наближені до знімка; подібну аналогію можна простежити у «Портреті сім'ї Тимофія Захарченка» (3.2.34) та в «Портреті дівчини з квітами в руках» (3.2.35) – із розчищеннями від комерційної реставрації. З'являються в цей час і суто дитячі портрети – обрізаний у побуті «Портрет дівчинки», що має втрати основи у верхній та нижній частині композиції (3.2.36), «Марія і Панас Потупи» (3.2.39).

До фольклорно-етнографічного типу можна віднести родинний парний портрет 1936 року «Антон та Єфросинія Бурчики» (3.2.46), особливістю якого є акцент на традиційному одязі в поєднанні із трагічним психологізмом образу подружжя. У творчому доробку мистця, це єдиний портрет в інтер'єрі, де відображені меблі, характерні для декорацій фотографічного салону. Трагізмом вирізняються також портрети дітей цієї пари – «Портрет Григорія Бурчика з сестрою» 1936 року (3.2.47). Брат, у вишитій сорочці та шортах, тримає в руках кошик, наповнений яблуками і вишнями. Сестра в червоній сукні, у хустці, сидить на пеньку великого дерева. На час написання роботи вона вже померла. Це сталося в Голодомор 1933 року. Портрети П. Гончар придбав у психічно хворого сина Григорія Бурчика – Григорія (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 63*). Так трагічно занепав зображений на портретах рід.

На мистецьких творах образи віддалені від реального життя, ретроспективно повернуті до минулого. Картини – сімейна ідилія, втілення мрії про заможне і щасливе буття. Одяг і атрибути традиційні, виконуються площинно, з акцентом на

орнаментику; пейзаж у композиційній структурі твору доповнює ідейно-символічне наповнення портретів, у чому виражені глибинні народні традиції. Підкреслену етнічну самобутність живопису можна трактувати як бажання П. Ярмоленка зафіксувати епоху, що минає.

Незважаючи на трагічні, буремні роки, 1930-ті виявилися продуктивними в житті мистця, що, імовірно, було викликано бажанням замовників залишити пам'ять про себе та свою родину для нащадків. У мистецькій творчості художник проявив універсалізм у формуванні різних стилістичних підходів до зображення, умовно розділених на два типи. Логічно припустити, що художник, створивши у низці портретів образи із виразною психологічною характеристикою в манері, наближеній до реалізму, мав би розвиватися в такому напрямі, поступово опановуючи риси реалізму, але цього не відбулося.

Виникає стилістична тенденція, віддалена від реалістичності та позначена декоративними підходами у вирішенні образу. У ході дослідження, змістовно порівнюючи «Автопортрет» (3.2.42) 1936 року, спостерігаємо поглиблення умовності «Автопортрета» (3.2.5) 1917–1918 років. Припускаємо, що автопортрет 1936 року також міг бути написаний за фотографією в польовій формі, однак в окремих деталях портрет відрізняється в одязі та рішенні образу. Художник вніс суттєві зміни у своє зображення – у френчі темно-оливкового кольору, з кашкетом з чорним козирком на голові. Вуса у П. Ярмоленка на цьому портреті довші, брови мужньо насунуті над очима із нависаючими повіками. Образ змужнілого художника посилено силуетом монументальної статури.

Мистець написав поясне фронтальне зображення на тлі «сталевого» кольору неба, збагачуючи його відтінками синього, фіолетового, зеленого і лілового. Він правою рукою опирається на спинку стільця, у лівій тримає велику палітру із витиснутими на неї фарбами у відтінках самого автопортрета, водночас затискаючи в руці набір пензлів. Фарби, витиснуті на палітру, дають уявлення, які кольори обирав художник у роботі. Ярмоленко демонстративно показує себе із атрибутами свого ремесла, у тогочасному модному напіввійськовому одязі, водночас обираючи ідеалізоване, позбавлене психологічної характеристики трактування образу. Його

постать на темному тлі, у одязі темного медового кольору, із ідеалізовано виконаним рум'яним обличчям, підкресленим тоненькою смужкою білого коміра, набуває стилістичних рис знакового характеру.

Цікавим для дослідження за стилістичними властивостями живопису видається зображення на «Портреті Миколи Тимофійовича Буряка, коли йому було два роки» 1938 р. – живопис характеризується площинністю та декоративністю виконання, що не властиво творчому методу П. Ярмоленка. Проте Микола Тимофійович стверджує, що художник писав його з натури в нього вдома, у хаті: «Він мене так малював: ниточкою заміряв мене і так наніс на полотно в повний зріст (мені було два роки). В гарній одежі був, вишита рубашка на мені... І з коником, іграшкою та батіжком. Позаду був пейзаж, у його картинах отой пейзаж сходився: хати, озеро з качками. І в мене було так» (Тетеря & Гладун, 2007, с. 168; *Панас Ярмоленко*, 2006, с. 66).

Можна припустити як гіпотезу, що портрет був переписаний Якилиною, дочкою художника, або рисунок виконав батько, а живописну частину завершила дочка вже в майстерні мистця. У ході опитувань під час експедиції, які проводили працівники НІЕЗ «Переяслав» у 2007 році, респонденти стверджують, що дочка допомагала батькові в роботі, але не була такою вправною, як він (Тетеря & Гладун, 2007, с. 168). Крім того на портреті є дата, але підпис П. Ярмоленка відсутній. Водночас жодного підпису Якилини Ярмоленко виявити не вдалося.

Варіативність мистця виявляється у підходах до живопису залежно від мети. У погрудному «Автопортреті» (3.2.51) 1939 року П. Ярмоленко знову повертається до основної реалістичної стилістичної лінії із надзвичайно барвистим тлом. Художник зображує себе фронтально, голова в тричвертному розвороті, із задумливим поглядом. П. Ярмоленко без головного убору, із високим чолом, на кінцях вусів видно сивину, образ змужнілий. Достовірніший військовий стрій, імовірно, і знаки відмінностей звання молодшого фельдшера. Указані деталі, дві нашивки і відсутність шифру полку можуть означати, що ці деталі з якоїсь причини або не можна було відтворити, або П. Ярмоленко не вважав це важливим.

П. Ярмоленко зображений у мундирі, що такий самий, як на автопортреті 1917–1918 року: однаково відтворений шкіряний ремінець із застібкою, на рукаві видно

фрагмент пов'язки з червоним хрестом. Упевнено можна сказати, що йому 30 років, на відміну від автопортрета 1917–1918 рр., де важко визначити вік через умовне вирішення образу.

В альбомі «Панас Ярмоленко: Портрет мого краю», автором проєкту якого є Л. Лихач, «Автопортрет» П. Ярмоленка датований 1943(8) р. (2006, с. 13). У паспорті музейного предмета вказано інше датування: 1915–1916 рр. Натомість при візуальному обстеженні твору нами віднайдено авторське датування. Ліворуч, у нижній частині полотна виявлено напис коричневою фарбою: «39 р.», нижче сірою фарбою: «...женилс...» і в цьому ж рядку: «Автопортрет». Тракуємо підпис так: вказано дату написання автопортрета, нижче написано: «Я женився. Автопортрет». Напевно, автопортрет мистцем написано в 1939 році. Якщо гіпотеза правильна, то перед нами ретроспективний варіант автопортрета у тридцятиоднорічному віці, коли художник одружувався. Ця робота виконана реалістичніше, бо в 1939 насправді П. Ярмоленку вже було 53 роки. Можна сказати, що тут проявилася схильність художника до ідеалізації.

Поступово П. Ярмоленко на портретах починає зображувати дітей відповідно до тенденцій в одязі за модою 1930-х років. 1939-им датується «Портрет сестер Галини і Надії Захарченко» (3.2.50). Дівчатка зображені на повний зріст, фронтально, вдягнені у міський одяг. Галина урочисто тримає букет квітів, як і на деяких портретах дітей, дівчат та жінок авторства Г. Ксьонза. Її відкрите, із рожевими щічками обличчя обрамляють дві кіски каштанового волосся з червоними стрічками, вив'язаними чепурними червоними бантиками. Під коміром блузки – червона піонерська краватка, закріплена спеціальною застібкою. Формально червоні бантики поряд із краваткою належать до радянської символіки – свідчення укорінення радянської ідеології в селі. Це єдине відоме зображення підлітка-піонерки в творчості П. Ярмоленка.

Менша сестричка, Надійка, у правій руці тримає кошик з яблуками та вишнями: мотив, присутній майже на всіх дитячих портретах на повний зріст. Це дуже коротко стрижена білявка. Вона зображена в червоній сукні, із синім поясом на талії і синім бантом між вилогами коміра, з-під подолу виглядає мереживо

нижньої спідниці, на ногах сандалії. Обидві кирпатенькі сестрички ледь посміхаються. За свідченням Галини, її менша сестра померла маленькою, але невідомо, чи до написання портрета, чи після (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 61*).

Один з пейзажів, що дійшли до нашого часу із елементами жанру народної картини, – «Дівчина несе воду» 1932 року (3.2.27). П. Ярмоленко відобразив сільський краєвид весняної пори. Застосування зеленої трав'яної фарби сповнює краєвид весняних кольорів українського довкілля. Художник написав вулицю із хатами по обидва боки, яка веде до іншого села; місток, прокладений через річку, яка впадає в широке русло Дніпра.

У ході дослідження стало відомо: на мапі 1868–1869 року Полтавської губернії, що перевидавалася до 1923 року, через центр села проходила дорога, що перетинала річку і пролягала в південно-західному напрямку через болота до села Козинці (нині затоплені Канівським водосховищем). Після будівництва Канівського водосховища в 1970-х роках рельєф зазнав змін, і тепер визначити, хати якого саме села зображував П. Ярмоленко на протилежному березі Каратульки, неможливо. Одне можна сказати напевно: у будь-якому разі Мала Каратуль не була і не є настільки близько до Дніпра, щоб його зобразити з натури. Художник по-своєму інтерпретував краєвид, згідно із власною концепцією внутрішнього бачення простору. Можна припустити, що через місток зображено Переяслав.

Версія фантазійності композицій у роботах художника підтверджується спогадами Марії Іванівни Потупи, яку П. Ярмоленко зобразив разом з чоловіком на тлі краєвида з пароплавом на Дніпрі, що став типовим мотивом, характерним для творчості мистця. (Портрет «Марія і Панас Потупи» (3.2.39)). Марія Іванівна розповідала: «У нас позаду хати сад був і річка, по-місцевому звалася Супротивна. Коли заходилося на дощ чи грозу, то чути було, як гуде пароплав на Дніпрі. То художник і намалював, ніби за хатою не Супротивна, а Дніпро» (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 47*).

Якщо місцеві краєвиди в народній стилістиці відображали реальне життя, то сюжет «Сопілкар» (3.2.43, 44, 45) наділений рисами кітчу унаслідок копіювання зі зразка кітчевого характеру. Подібний мотив П. Ярмоленко повторив декілька разів і

він посідає в живописному спадку майстра окреме місце. Імовірно, у відтворенні сюжету «Сопілкар» художник надихався поштовими німецькими листівками. Малий пастушок, одягнений за зразками одягу дітей з німецьких листівок – у шорти, сорочку і солом'яний бриль, лежить на березі ставочка із оголеним плечем, махаючи правою ногою в повітрі, та грає на сопілці двом білим качкам. Бачимо умовно ідеалізоване зображення дитяти та природи.

У 1930-ті роки можна констатувати три стилістичні тенденції в портретах, що існують паралельно у творчості художника. Одна з них із реалістичною основою, де застосовано класичні прийоми вирішення пластично-образної структури портретів. Інша – етнографічно-протокольна, із тяжінням до оповідності, що виражено в поєднанні жанрів портрета, пейзажу і натюрморту, ідейно доповнює образ. Третя стилістична тенденція позначена поєднанням наївно-архаїчних засобів художньої виразності із засобами декоративно-прикладного мистецтва – умовність образів, площинні прийоми вирішення зображення, значна стилізація в усіх складових елементах композиції, у художньо-естетичному вираженні; переважають темні тони, невиразне світо-тіньове моделювання, пластика. Повернення П. Ярмоленка до прийомів 1910–20-х років видається явищем загадковим, тенденція зберігатиметься в окремих полотнах до 1950-х років.

У 1940-ві художник повернувся до стилістики, що можна умовно окреслити стилем автопортрета 1936 року (3.2.42). На «Портреті родини» 1940-го року (3.2.52) у центрі фронтально зображено Уляну, яка сидить, поклавши ногу на ногу, із мандоліною в руках, з короткою стрижкою, у блакитній модній сукні з відкладним коміром, у білих носочках і туфлях, наслідуючи моду 1930-х років. За нею стоять її дочки підліткового віку: Галина – ліворуч і Якилина – праворуч, убрані в традиційний одяг. Дівчата в сорочках з вишивкою на рукавах, у керсетках, спідницях і запасах, у віночках зі стрічками. З накладних прикрас – сережки та багато разків блискучого різнокольорового намиста. Останнім на підвищенні стоїть батько – сам П. Ярмоленко, – на ньому френч темно-зеленого кольору, що майже зливається із темним сіро-зеленим тлом.

Мистець образам у родинному портреті надав рис умовності, умисно згладжуючи світлотіньове моделювання обличчя, рук, одягу, як на «Автопортреті» з палітрою 1936 року (3.2.42). Незважаючи на те, що портрет написано 1940 року, одяг відтворено відповідно до моди 1930-их років. Художник зобразив і себе, і дружину в тридцятилітньому віці, чого насправді бути не може, бо між ними різниця у віці – 10 років. Якилина виглядає років на 17, як на фото 1930-х рр. (3.2.53); на портреті її сестрі Галині може бути років 15, але батьки на цю пору – 1936 рік – мали б виглядати вже значно старшими. Та й різниця у віці між дівчатами значно відчутніша – 5 років. Невідповідність реальному віку та історичним реаліям у живописі є свідченням відданості П. Ярмоленка умовній манері виконання, що відкривала можливість до ідеалізації, фантазійності, до ретроспективного погляду в минуле, до створення власного часопростору.

«Автопортрет» (3.2.76) П. Ярмоленка 1943 р. з колекції НІЕЗ «Переяслав», де мистцю 57 років, навпаки, виконаний натуралістично. У ньому відстежується прагнення художника зобразити себе із документальною достовірністю. За зразок, імовірно, мистець для себе обрав фотографію, призначену для офіційних документів. П. Ярмоленко в композиції розташований фронтально, з опущеними руками, в умовно зображеному чорному двобортному піджаку, із олівцем у нагрудній кишені, у білій вишитій геометричним орнаментом сорочці з відкладним коміром. На лобі пролягли зморшки, поглибилися також носо-губні складки. Цей автопортрет відповідає реальному віку художника.

Найясніше риси реалістичності виражені в образах людини і природи, що відстежується в груповому «Портреті родини Ярмоленків» 1944 року (3.2.80) з приватної колекції. У живописі П. Ярмоленко відтворив свій автопортрет аналогічно автопортрету 1943 року. На тлі сільського краєвиду зображені за святковим столом Якилина і Галина, за ними стоять Параска Чередниченко – теща художника, Уляна і Панас Ярмоленки. Постаті вже дорослих сестер показані фронтально, голова Якилини трохи повернута праворуч до Галини, яка дивиться прямо перед собою. Дочки художника на портреті одягнені за зразком фотографії, що її віднайшла Г. Щупак (3.2.81).

Дівчата в білих стилізованих вишитих блузах з рослинними та геометричними орнаментами, а Якилина ще й у приталеному сарафані темно-червоного кольору на гудзиках спереду, з глибоким декольте, із чорною кокеткою, вишитою рослинним орнаментом із червоними дрібними квіточками. На шиї у неї разок бурштинового намиста, на лівій руці – годинник. У Галини годинник на правій руці. Батькові вдалося передати характер обох дівчат. Леде усміхнене обличчя Якилини з примруженими очами видає особистість заповзятую, з активною життєвою позицією. Галина менш засмагла, з лагідними очима, дещо сумна, особистість стриманіша, у вбранні скромніша.

У зображенні дівчат П. Ярмоленко створює ритм, обидві сестри у правій руці перед собою тримають склянку з вином, у лівій, однаково відставленій, Якилина – бублик, Галина – кубик цукру. У центрі стола стоїть велике блюдо з яблуками, грушами, вишнями, за ним пляшка з вином. Праворуч зображено порцеляновий заварний чайник і блюдце із цукром. Ліворуч – розрізаний кавун із відрізаною від нього скибкою. Праворуч від Якилини та ліворуч від Галини художник заповнив тло квітами і колосками пшениці, вносячи декоративні прийоми в оздоблення портрета, чим надає квітам символічного значення зображених дівчат, їхньої молодості та краси.

Старше покоління в стриманішому тогочасному вбранні. Тільки бабуся ще в традиційному строї в стриманих барвах. Зображення Параски Чередниченко в цьому портреті є меморіальним. Вона на той час уже померла – в опублікованих архівних джерелах є фотографія 1941 року, де тіло лежить у труні, в оточенні родичів та односельців (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 71*).

Зображення всіх членів родини, і живих і мертвих, неодноразово повторюється на портретах П. Ярмоленка, як, наприклад, на портреті «Діти – Бурчик Григорій Антонович з сестрою» 1936 року. Частково продовжував діяти культ предків, що «...змушував селян вірити, що всі їхні родичі, де б вони не були, на цьому світі або на тому, дбають про них, надають допомогу» (М. В. Борисенко, 2014, с. 311). Окрім того, художник, імовірно, сподівався, що портрет виконає свою місію увічнення образів, а перед вічністю всі рівні.

На портреті привертає увагу рішуче, загоріле, обвітрене сільським життям обличчя Уляни. Вона зачесана на проділ посередині, як і мати, у таких самих сережках, у білій, вишитій геометричним орнаментом сорочці з відкладеним коміром, темно-вишневій кофті на гудзиках. Розташування в центрі композиції живопису надає її постаті значення змістового центру, її постать – найголовніша і найактивніша. Сам П. Ярмоленко зображений праворуч від Уляни, убраний як і на автопортреті 1943 року, тільки піджак, у відтінках сірого кольору, виписаний ретельніше та орнамент на сорочці інший.

Себе, жінку і тещу Ярмоленко зобразив на тлі живописного сільського краєвиду, сумлінно прописаного, як і орнамент на сорочках дівчат. Розпал літа – пшеничні лани, щедра рослинність. За спиною Уляни бувають квіти та щільно насаджені соняхи. За соняхами роздоріжжя – прямо низовиною лягла дорога до церкви. Уздовж дороги праворуч розташовано сільські оселі, обсаджені квітами, із димаря однієї з хат в'ється димок, даруючи відчуття повітряного простору. Ліворуч високе дерево, що стоїть на межі дороги і лану із дозрілою золотистою пшеницею і скиртами соломи, символічно вказуючи на літню пору року. Далі, праворуч, на тлі синіх гір – три вітряки та три крихітні хатки, що дають уявлення про масштаб гір і глибину простору.

Праворуч ставок з припнутим біля берега човном і білими качками, луки із берізкою на тлі кущів та дерев. Зображенням доріг П. Ярмоленко поділяє пейзаж на окремі частини, кожна з яких цілком самодостатня та водночас не заважає сприймати пейзаж як гармонійне ціле.

На дальньому плані – високі сині гори, силуетно відокремлені від блакиті неба білою смугою хмар літнього обрію, над яким піднімаються білі купчасті хмари, зображені із легкими бузковими рефlekсами від лілових верхівок гір. Відгородження місцевості смугою гір надає картині відчуття затишку. Ретельна деталізація, колористична злагодженість і багатство нюансів, вдалі акценти в зображенні темно-зелених крон дерев, що структурують пейзаж, ретельне опрацювання кожної деталі є живописним ідеалом втілення сільського життя поза

часом. Щедрий стіл і пейзаж із достиглим хлібом – усе покликано прославити мирне і щасливе родинне життя.

Роботи П. Ярмоленка завжди вирізняються деталізацією і продуманістю композиції, але цей родинний портрет, у поєднанні з натюрмортом та краєвидом, засвідчує зрілий етап творчості мистця. П. Ярмоленко створив багато самобутніх полотен, але цей твір є одним з найкращих у його творчому доробку. Він, імовірно, написаний влітку 1944 р., з нагоди визволення від німецької окупації рідних країв 13 листопада 1943 року.

Інші родинні портрети П. Ярмоленко пише, продовжуючи дотримуватися розробленої в попередні десятиліття стилістики, переважно етнографічно-протокольної, у якій образи представлені в контексті міської культури, у військовому та міському одязі, у родинних портретах, ретроспективно повернутих до минулого, із дотриманням традицій та символіки в зображенні одягу та краєвидів. Реалістична основа живопису присутня лише в «Портреті Омеляна Чередниченка, батька дружини художника» 1943 року (3.2.75) та в «Портреті Парфена та Марії Міщенко» 1942 року (3.2.70), написаному в стилістиці соцреалізму.

На основі збережених пам'яток у ході дослідження було з'ясовано, що в 1940-х роках змінюється композиційна структура родинних портретів, у яких художник розміщує постаті за столом. Уперше нова композиційна схема з'являється в «Портреті родини Федора Матвієнка» 1940 року (3.2.56). Підписи автора на предметах, розміщених на столі, набувають значення прикметної риси, прийому у творчості художника. Портрети, що з підписом на предметах натюрморту на столі, будуть датуватися 1940–1950-ми роками.

Формат портретів попереднього періоду, видовжених по вертикалі, де постать зображувалася на повний зріст, проходить певну трансформацію. Родину Федора Матвієнка (3.2.56) представлено на картині, що за форматом наближено до квадрата. Тому постаті показано більше, ніж по пояс, так, що не зрозуміло, сидять вони чи стоять. Узагальнене трактування рис обличчя із умовним освітленням згори,

позбавлених емоцій, але не позбавлених індивідуальної характеристики, єднає родину в ціле, водночас визначаючи роль кожного.

Змістовим центром є батько, якого зображено так, що його постать частково закриває собою жінку й сина. Ідею єдності родини підкреслено зібраним структурованим характером композиції, щільним розташуванням постатей та дотриманням ідентичних кольорів в одязі. Статичність, узагальнені форми, симетричний ритм горизонтальних, вертикальних та діагональних ліній в одязі створюють енергетично напружене зображення. П. Ярмоленко вводить у натюрморт предмети на столі на позначення ролі кожного в родині. Рушник у руках Уляни вказує на її роль господині; олівчик у кишені її пасинка – на освіченість хлопця; цигарки – нова ознака мужності, зрілості та прогресивності в той час. Знакове введення предметів як прийом застосував у портретному живописі також Г. Ксьонз, нагороджуючи свої персонажі музичними інструментами, книжками, зошитами та олівцями, підкреслюючи їхні вміння та знання.

Збереження знакового, символічного мислення присутнє в трактуванні їжі на столі. Стіл, застелений зеленою скатертиною зі смугами, може символізувати весняне пробудження, створення нової родини, бо на портреті Уляна – друга жінка Федора (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 75*). Насправді скатертини на Переяславщині ткали переважно білі й сірі, із смугами червоного і синього кольору, тобто П. Ярмоленко обирав першочергово кольори відповідно до загальної колористики портрета, зберігаючи тільки характер декору. Трав'яний колір скатерті є доповняльним до червоних кольорів квітів та фруктів на столі у загальному колористичному рішенні портрета і утворює гармонійне колористичне поєднання з фіолетово-ліловим тлом за постатями та із кольорами, у яких вирішено одяг портретованих.

Предмети розміщено на першому плані на столі, найближчому до глядача в уявному просторі картини так, щоб не закривати руки на столі, написаному з високої точки огляду. Натюрморт є самодостатньою частиною композиції портрета і зображений із дотриманням єдиної колористики. Біла велика тарілка із рожевими яблуками та вишнями, що стоїть по центру, опинилася не перед господарем, а трохи

ліворуч. Симетрично від неї розміщено по керамічному горщику із рожевими квітками, що мають декоративний характер. Перед господинею розташовано золотисту паляницю хліба і розрізаний темно-зелений кавун, що жевріє червоним кольором в утвореному отворі та скибці поряд. Усі предмети зображені зі збереженням відстані між ними та водночас скупчені перед Уляною.

Художник П. Ярмоленко не мав на меті зобразити родинне застілля в прямому значенні. Натюрморт умовний – відсутні прибори, а також є недоречні для прийому їжі предмети – цигарки, тому розташовані на столі речі трактуються знаково-символічно. Знаковість натюрморту, згідно зі словником-довідником української етнокультури 2001 р. В. Жайворонка, полягає в тому, що яблука є символом родючості, омолодження (с. 659), вишні – кохання (с. 89), квітучі вазони із деревоподібними кронами є символом життя (с. 175), розрізаний кавун означає родючість, а паляниця як традиційна ознака достатку – багатство (с. 431). Прикметним є те, що всі перелічені предмети відповідають складовим у композиціях натюрмортів у народному малярстві, зокрема і в полтавському осередку, особливо багато збігів із застільними портретами Г. Ксьонза, що вказує на певну загальну не випадкову тенденцію у виборі предметів. Предмети, зашифровані в символіці натюрморту, неодноразово варіативно повторюються в усіх інших портретах 1940–1950-х років.

Під час Другої світової війни П. Ярмоленко не припиняє писати портрети. Новий багатофігурний метод розташування дозволяв показати кількісно більше постатей в одному зображенні на не дуже великій живописній площині, спостерігаємо непропорційно короткі ноги, що ховаються за столом, як і на багатьох портретах Г. Ксьонза.

Розширюючись, квадратний формат картин поступово видовжується по горизонталі та набуває форм прямокутника в переважній більшості родинних портретів. До них належить «Родина Павла Петренка – жінка Якилина, син Сергій і донька Галина» 1941 року (3.2.66). П. Ярмоленко на портреті продовжує традицію зображення мертвих як живих. В образі хлопчика художніми прийомами відсутності гудзиків на сорочці та чорним кольором костюму підкреслюється, що на час

написання картини його на світі вже не було. Зі свідчень односельців відомо, що він «помер малим» (Щупак, 2006, арк. 17).

Водночас у мистецькому творі присутні й життєствердні знаки: вперше з'являється зображення беріз між подружжям. У композиції твору етнографічного характеру береза символізує жінку, шлюбне з'єднання може трактуватися як символ роду (Жайворонок, 2006, с. 34–35). До цього ж типу горизонтальних родинних портретів належать «Сім'я» (3.2.67), «Родина» (3.2.73), «Портрет подружжя Усиків – Ганна Ониськівна і Тарас Григорович» (3.2.77), «Сім'я Олексія Овсієнка – дружина Олександра і діти Василь та Михайло» (3.2.82), «Портрет братів з Кобзарем» (3.2.89), де тло другого плану отримує інше трактування краєвиду, набуваючи символічного та умовного значення по типу живописних панно в декораціях фотостудій, що відстежуватиметься й у інших портретах, «Портрет родини Ярмоленків: Ганна Пилипівна, Іван Якович та син Іван» (3.2.90).

У цей самий час П. Ярмоленко продовжує писати портрети родини на повний зріст, беручи за композиційний зразок зображення на фотографіях. Сидять зображені підкреслено в центрі. Це – голови сімей, військові, старші члени родини. У таких портретах, як «Родина Степана Івановича Мостового – жінка – Ольга, син Микола і донька Настя» (3.2.69), чоловік Степан і дружина Ольга сидять на стільцях, а малолітні діти – син Микола і дочка Настя стоять між ними. На дальньому плані – церква, сільська садиба, звивиста річка і вітряк. Маленька Настя стоїть на ослінчику, за рахунок чого всі обличчя родини опиняються на одному рівні. Дочку Марію мама тримає на руках.

Новонароджене дитя мистець спочатку не хотів зображувати. Зі спогадів Ольги, переказаних Марією Степанівною Мостовою, «художник усіх розсадив, змалював, а я тільки народилася, то він мене і не намалював. А сусіди прийшли, подивилися і сказали, що хай вона і маленька, але вона ж уже є. То художник просто намалював дитину в блакитному платтячку і посадив мамі на руки» (*Панас Ярмоленко*, 2006, с. 79). Живопис портрета у побутуванні зазнав втручань і обличчя дівчинки на ослінчику було перемальовано братом, який у дорослому віці також став художником-самоуком (*Панас Ярмоленко*, 2006, с. 79). Втручання інших

малярів у роботі П. Ярмоленка є значною проблемою при дослідженні творчого спадку мистця та вимагає ретельнішого аналізу.

Ще однією характерною рисою портретів з видовженою по горизонталі композицією є те, що переважна більшість жінок в традиційному одязі, як на портретах 1930-х років, а чоловіки у сучаснішому — в гімнастерках воєнного та довоєнного крою, у двобортних піджаках.

Викликає науковий інтерес з погляду особливостей побудови композиції в портреті «Сім'я Никанора Барабаша – його дружина Ганна, дочка Марія і онуки Андрій, Григорій і Григорій», 1943 року (3.2.74). Постаті, зображено на повний зріст та розміщено на першому плані краєвида з садибою, пасікою, ставком і вітряком на дальньому плані. Олена Яківна Барабаш, невістка Никанора, повідомила, що свекор був хазяїн, мав пасіку і добре пам'ятає як виконувався портрет. П. Ярмоленко писав з натури, спочатку олівцем. (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 80*). Цілком логічно припустити, що зображений праворуч човен на ставку з крихітними постатями двох рибалок, один з яких дорослий – в капелюсі, а інший – в червоній сорочці, як на Григоріях, онуках Никанора, є жанровим зображенням Никанора Барабаша із онуком. Умовно порівнюючи із портретним живописом Г. Ксьонза, де є симультанні зображення другого плану, із зображеннями рибалок, в портреті П. Ярмоленка спостерігаємо аналогічне явище – виняткове, на інших полотнах подібні зображення мистця відсутні.

До портретів фольклорно-етнографічного характеру також можемо віднести «Портрет Михайла Пероцького» (Діда Чайки) (3.2.55). Композиція картини не типова, П. Ярмоленко зобразив діда за швейною машинкою, в інтер'єрі кімнати, що прописана ескізно, як другорядна частина композиції, що не є характерним для творчості мистця. Тільки в цьому портреті спостерігаємо демонстрацію художником відображення професії портретованого. Як і на окремих полотнах Г. Ксьонза, для П. Ярмоленка ідейним центром стає людина та відображення її професії, а довіклля отримує другорядне значення.

До портретів із композицією, де постаті зображено на повний зріст, належать також «Сім'я Пантелеймона Захарченка, дружина Євфімія і донька Федора» (3.2.86),

«Портрет молодих» (3.2.87), «Дві сестри Наталка і Ганна Тютюнник» (3.2.100). Щодо останнього – сестер зображених на портреті в дитинстві, то вони розповіли, за яких обставин він був написаний. Через бідність, Ганні, у віці 11 років, довелось влітку найматися пасти худобу місцевим господарям. Усі розрахувалися зерном – пуд за літо, а Панас Миколайович написав портрет. «...Художник нас змалював у платтячках «із своєї голови». Мама наша попросила його – напиши Гальку з книжкою – щоб була вчителькою, а Наталка хай буде лікаркою як виросте. То її намалювали чомусь із кошиком» Була ще й третя молодша сестра Надійка, але вона на портрет не потрапила. (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 99*).

Під час дослідження встановлено, що в спадщині П. Ярмоленка наявні одиночні портрети на повний зріст, але їх небагато, зокрема, «Портрет Уляни Пероцької» (3.2.57). На повний зріст, П. Ярмоленко, зображував дітей – наприклад «Портрет Олі» (3.2.83), «Портрет дівчинки з яблуками» (3.2.102).

Однак значну кількість портретів написано поясних та погрудних. На них зображені військові і цивільні жінки, дівчата і чоловіки. До них належать: «Портрет Сердюк Ганни Іванівни» (3.2.62), датований 1930-тими роками, але за стилістикою виконання наближений до портретів виконаних у 1940-ві. Для композиції властиві геометризовані, лапідарні форми фігури, що дисонують із витонченим світлим обличчям дівчини. Плаття зі складками, довгими рукавами з манжетами та відкладним класичним коміром, підкреслене поясом на талії, посилює враження міцності статури, властивої значною мірою все ж таки чоловічим портретам. Це свідчить про можливе не усвідомлення художником стереотипності розроблених композиційних прийомів в процесі роботи. Позначені рисами ремісничого характеру «Портрет військового. Сердюка Петра Івановича» (3.2.63), але тут монументальне трактування постаті є логічним – як воїна. Він зображений із листом в руках, очікуваним і бажаним для рідних та близьких під час війни.

Портрети брата і сестри мають спільні риси у трактуванні постаті із ранніми творами К. Білокур, портретами Ольги Білокур (1928) і Тетяни Бахмач (1933), на них поясні зображення дівчат такі ж масивні та монументальні, однак в інших творах художниця позбавляється цієї тенденції. «Портрет Надії Кононенко» (1929) і

особливо «Портрет Надії Білокур» (1941), набувають реалістичних форм та ракурсів. В портреті Наді Білокур, художниця продемонструвала надзвичайне відчуття кольору, сповнюючи живопис складних колористичних нюансів. Її зображення Наді повністю занурено у синь рефлексів та підмальовку – хоч і неприродно, але надзвичайно майстерну і водночас містичну, що говорить про винятковий талант художниці.

В «Портреті племінниць художниці», 1937–1939 років, мисткині вдається вийти за межі скутої та застиглої формалізації образу в портреті, характерної для народного малярства. Дівчата, із короткими стрижками, ретельно зачесані, із відкритими обличчями, зображені на повний зріст, у ранковому саду за клумбою з квітучими півоніями, ліліями, тюльпанами та ірисами на тлі дерев та квітів, що наче тануть у ранковому тумані. Прозоре небо на картині незвичайного фіолетового кольору із легкими купчастими хмарами. Дівчинка ліворуч, обережно та лагідно, тримає в руках глечик і зосереджено дивиться, як з нього дрібними крапельками розпилюється молоко на квіти. Сестричка, яка стоїть, пустотливо посміхаючись, праворуч, підставила вказівний пальчик під білий струмінь, тримаючи в іншій руці чашку для молока.

Силуети дівчаток у світло-сірих сукнях контрастно виділяються на тлі зеленого краєвиду, що тільки починає прокидатися. К. Білокур, як і Г. Ксьонз, застосовує прийом «сяяння» нижніх шарів білої фарби через світло-сірий колір суконь, яким художниця моделює складки та об'єм одягу дівчат, надаючи їхнім постатям невагомої легкості. Портрет – справжній шедевр у творчості К. Білокур, символічний зміст якого вимагає глибших досліджень.

По-дитячому грайливий характер жанрової побутової сценки, із відображенням родинних стосунків, не має аналогів в творчості ні П. Ярмоленка, ні Г. Ксьонза. Художники писали своїх односельців із неупередженим ставленням документалістів, опрацьовуючи в уяві дійсність, надаючи їй символічного значення.

Із початком Другої світової війни, односельці замовляли портрети близьких, що знаходилися на фронті за фотографією. П. Ярмоленко зобразив кожного з братів родини Карпа Мищенка на окремому полотні, які воювали під час війни. «Портрет

Миколи Міщенка», 1930–40-х років ХХ ст., (3.2.54), погрудний портрет, що композиційно схожий на «Автопортрет П. Ярмоленка», 1939 року. Красень Микола у формі військового льотчика, зображений із напруженим виразом обличчя, на тлі поетичного краєвиду із річкою, вітряком та сільською вулицею. «Портрет Парфена та Марії Міщенко» (3.2.70), у формі військового радянської армії старого зразка – єдиного портрета, виконаного у стилі радянського реалізму; «Портрет Степана Міщенка» (3.2.71), в цивільному одязі, та «Портрет Івана Міщенка» (3.2.72) в формі моряка, для написання якого П. Ярмоленко використав фотографію (*Панас Ярмоленко*, 2006. с. 86).

Зображуючи світло і тінь на обличчі Івана, П. Ярмоленко, відтворює яскраве освітлення фотографічного салону, від чого лінійність переважає, а світлотіньове моделювання на обличчі невиразне; руки зображено площинно; зовсім умовно відтворено чорну матроску з білими смужками на комірі. Внаслідок серійності однотипних портретів в живописі П. Ярмоленка втрачається новизна нюансів, що призводить до штампу в роботі. Одноманітність портрета збагачено живописно написаним тлом, де присутнє висвітлення з-під лесувальних шарів фарби. Останні три портрети написані мистцем у 1942 році.

П. Ярмоленко написав братів усіх разом ще раз, в дусі післявоєнної радянської патетики – із нагородами та почестями, як визволителів, що монументально стоять за святковим столом (3.2.78). При візуальному аналізі твору було виявлено виправлення темно-синьою фарбою у датуванні портрета з «1943 р.» на «1947 р.» р., напис було зроблено на білій тарілці з яблуками та вишнями. Прикметною рисою того часу стало те, що в руках Микола Карпович, тримає зовсім не Кобзар, як на інших портретах односельців, а книгу із написом: «II том «трудів» й. сталіна», чого художник більше ніколи не повторював.

Водночас у 1940-ві, П. Ярмоленко демонструє здатність повернення до художньо-стилістичних прийомів з реалістичною основою, попередніх періодів творчості. На поясному «Портреті Омеляна Чередниченка, батька дружини художника», 1943 року, на темному сіро-фіолетовому тлі, методами світлотіньового моделювання виразно виконано зморшки на обличчі, із наданням образу

індивідуальної психологічної характеристики (3.2.75). За композицією зображення аналогічне знімку, де він із дружиною сидить, між ними онука, а донька Наталка стоїть із чоловіком за спинами батьків (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 26*). Імовірно, П. Ярмоленко під час роботи міг скористатися фотографією Омеляна. Зі слів правнучок: «...художник змалював його в труні – зробив малюнок олівцем, а потім вже по пам'яті намалював портрет» (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 21*).

Низку поясних портретів, написано художником в період з 1943-го по 1950-ті роки. Це обумовлено тим, що багатьох продовжували чекати з фронту, а дехто не повернувся, то родичі замовляли портрети в пам'ять про полеглих героїв. До таких портретів належать, із втратами полотна по краях, «Портрет Олексія Пантелеймоновича Канівця» (3.2.64) та його брата «Олександра Пантелеймоновича Канівця» (3.2.65). Із увагою до деталей виконано «Портрет Івана Ярмоленка» (3.2.68), молодого красеня за столом, який пише листа, на тлі сільського краєвиду. На тлі березок, в зелених кольорах, зображено «Портрет парубка з цигарками «Прима» (3.2.79), аналогічний йому «Портрет діда Кийка Миколи Васильовича» (3.2.84) та «Солдат» (3.2.101). «Портрет Василя Кравченка» (3.2.85), який пише листа та варіативно виконаний «Портрет Дорошенка Івана Івановича» у рамі орнаментованій симетричним квітковими галузками на синьому тлі, що доповнена червоними об'ємними декоративними елементами по кутах рами (3.2.88). «Портрет Юхима Трофимовича Кучеренка» (3.2.91) та «Портрет Тимофія Трифимовича Кучеренка» (3.2.96). Виразний, у насичених кольорах «Портрет Олексія Гордійовича Дорошенка» (3.2.92) та «Портрет юнака з книжкою» (3.2.97) та з листом в руках, як на «Портреті братів з Кобзарем» (3.2.89). Дещо композиційно та стилістично відрізняється виконання квіток у нижній частині композиції «Портрета молодого чоловіка» (3.2.93) та «Портрета Михайла Федоровича Романенка» (3.2.94).

Дівчат художник продовжує писати у народному одязі, зокрема на «Дівочому портреті» де дівчина тримає квіти в руці (3.2.95), або як господиню, перед накритим столом з кошиком – «Портрет Марії Дудки у національному вбранні» (3.2.98). Витончена колористика портретів поступово набуває лаконічності та яскравості, а

виконання великої кількості одноманітних зображень, призводить до стереотипності у творчому методі художника .

«Портрет Кондрата Мартишка» (3.2.105), як встановлено науковцями в НЦНК «Музей Івана Гончара», датовано 1930–1950-ті роками. Поясне зображення чоловіка написано у декоративному обрамленні у вигляді дерев'яної фігурної рами, орнаментованої мотивами виноградних грон з листям. Портрет Кондрата, наближений до стилістики «Портрета Федота Дем'яненка» 1931 року (3.2.25). Зображення рами на портреті надає живопису відчутних рис народного мистецтва.

Написані П. Ярмоленком ікони, відносяться до періоду схожих портретів, що датовані 1930–1940-ми роками ХХ ст. (3.2.59,60,61). В манері виконання є характерні, для художньої мови П. Ярмоленка прийоми, що полягають у застосуванні відкритих інтенсивних кольорів, площинному покладанні фарби з лаконічним світлотіньовим моделюванням, мистецьке рішення, яких носить узагальнений, умовний характер, що за стилістикою, наближені до народної картини. Не є винятком і «Розп'яття з пристоячими Богородицею та Іоаном Богословом» (3.2.99), виконане у 1947 році. Приглушена сірувато-кармінова колористика ікони, німби святих акцентовані виконанням металізованою сріблястою фарбою навколо голів, зображені на контрасті із вохристо-жовтим кольором тіла Ісуса Христа та ликів Богородиці та Іоана Хрестителя.

За три роки завершального періоду життя і творчості П. Ярмоленка, написано небагато творів. Наявна низка робіт з фондів НІЕЗ «Переяслав», що науковці атрибуують, як мистецьку спадщину художника, з інтенсивно забарвленими декоративними квітами та стилістично нехарактерними для П. Ярмоленка умовними формами. Портрети не підписані та не датовані (3.2.113, 114) (Тетеря & Гладун, 2007, с. 245). У яскравих колористичних поєднаннях жовтого, кармінового і синьо-блакитних барв, з художнім смаком, написані роботи 1952 року – легкі, прозорі поясні «Портрет О. І. Дмитренка» та «Портрет Г. О. Дмитренко», (3.2.107,108). На них – батько й дочка, які померли від туберкульозу (Тетеря & Гладун 2007, с. 244). В рік своєї смерті, у 1953-му, мистець написав «Портрет Уляни, дружини художника» у зрілому віці, створивши інтимний, ніжний та делікатний образ на

тонких нюансах вохристих, рожевих кольорів у вирішенні обличчя, із витонченими напівтонами, в контрасті до темно-бузкової кофти. (3.2.111).

Імовірно в це й же час розписав скриню із квітами і голубами (3.2.109, 110). Мотив голубів присутній на картині «Портрет братів Кононенків» (3.2.115), що, зараховують до творчої спадщини П. Ярмоленка але стилістика у виконанні постатей, обличчя, рук – інша, тому портрет, імовірно, належить пензлю іншого художника, або ж написаний у співавторстві.

У вступній частині нашого дослідження творчості П. Ярмоленка, зазначено, що художник відсторонювався від відображення історичних подій епохи у своєму живописі, але при детальному комплексному дослідженні, з'ясувалося, що у зовнішності портретованих відбувалися зміни, які засвідчують документально-історичне значення портретів. Науково-технічний прогрес, історичні, соціальні процеси та мода знайшли вираження у зображенні одягу, зачіски, атрибутів. Традиційні народні костюми на дорослих та дітях 1920–1930-х років, поступово змінюються на фабричний одяг у воєнний та післявоєнний період, за модою того часу. Жінок на портретах художник зображував із короткими стрижками, без хусток і очіпків, у сукнях, кофтах тощо. У якості атрибутів чоловіків, П. Ярмоленко, виписував цигарки, книжки, наручні годинники. Під час війни мистець зображував чоловіків або в процесі написання листів, або з листами в руках, втілюючи бажання рідних отримати вісточку з фронту. Портрети коротко стрижених дітей, свідчать про бідність, нестачу засобів гігієни, що може вказувати на існуючі епідемії педикульозу та тифу.

З часом змінюється і художньо-мистецьке вирішення портретів – повністю темне тло на ранніх полотнах 1920-х років., поступово висвітлюється в 1930-х роках, а згодом являє собою повноцінні місцеві краєвиди, які під кінець 1940-х років втрачають глибину і перетворюються на знак та символ у вигляді декоративного оздоблення. Зміни в художній манері П. Ярмоленка можуть бути пов'язані з буремними подіями, як натяк на експансивні дії радянської влади у 1920-х. Це була його власна спроба відобразити епоху, що минає, у етнографічних типажах і краєвидах. Варто зауважити, що у 1930-ті та воєнні 1940-ві роки портрети часто

отримують меморіальне значення. Під кінець 1940-х, відчувається втома художника від замовлень і композиційні схеми перетворюються на штампи.

Як в одиночних портретах членів сім'ї так і в групових родинних портретах, зображених з підкресленою ретельністю та любов'ю, знайшли відображення сімейні цінності художника. Унікальність його портретного живопису полягає в тому, що він одним з перших почав писати автопортрети з палітрою та пензлями, прославляючи місію художника свого часу.

В процесі дослідження виникли проблеми, до яких належить подолання труднощів в роботі із приватними колекціями, неможливість остаточно встановити або спростувати дані, що стосуються техніко-технологічних аспектів живопису; відсутність даних про походження та імена більшості зображених осіб. В Музейному фонді України трапляються факти відсутності даних про походження, або помилки у датуванні творів мистця.

Належить ще встановити, хто і за яких обставин уклав біографію художника, яку Г. Щупак отримала з музею НІЕЗ «Переяслав». На основі дослідження віднайдених архівних даних вдалося поглибити деякі біографічні дані, стосовно народження і одруження художника, з'ясувати обставини життя та уточнити авторство і дату написання окремих полотен. Доведено, що дата народження П. Ярмоленка та обставини одруження, зазначенні у біографії правильно.

Основною проблемою в дослідженні творчості мистця є застосування П. Ярмоленком різної стилістики, загадковим видається, зумисне спрощення, що пов'язано із народним мистецтвом, або із впливом дочки, яка писала декоративно та площинно. В окремих зразках портретного живопису, відстежується тяжіння до реалістичності відтворення образів із підкреслено-акцентованою психологічною характеристикою. Під кінець життя спостерігається зниження живописних якостей живопису до протокольної шаблонності. Водночас мистець однаково помірковано-стриманий в усіх мистецьких проявах.

Проблемними аспектами в дослідженні живопису П. Ярмоленка, є пізніші поновлення живописного шару та можлива співпраця з дочкою Якилиною, це належить встановити у подальших розвідках творчості художника. Є певний

комплекс робіт, що атрибутується як мистецький спадок П. Ярмоленка, але твори відрізняються стилістично, не підписані та не датовані, що вимагає додаткових техніко-технологічних обстежень.

Попри прискіпливу увагу до відображення одягу та прикрас, особистих речей на портретах, художнику вдалося відійти від побутових умовностей, в окремих зразках живопису він поступався достовірністю заради гармонізації складових в композиційних схемах та колориті. У бажанні П. Ярмоленка утвердити цінність людського життя, у прагненні фіксації цілісного портрета епохи, мистець створював свій власний часопростір, де мертві і живі увічнюються в портреті, опиняючись у позачасовому вимірі буття. Звідси така значна увага до етнографії, мистець — важливого значення надавав національній ідентичності в одязі, символіці, орнаментиці, вираженій у традиційному вбранні, предметах побуту із відображенням краси місцевих краєвидів, архітектури, культури оброблення землі.

П. Ярмоленко проявив певний універсалізм, працюючи як на замовлення так і на ринок. Сюжетно-побутова картина в творчості майстра із тяжінням до жанру пейзажу, є окремим мистецьким струменем в його творчості, де він розробляв пейзаж та працював із кольором. В Шевченкіані прагнув до психологічної виразності образів.

Зовсім у іншій стилістиці художник писав ікони. Його іконописний стиль відрізняється площинністю, барвистим поєднанням чистих кольорів та позначений рисами узагальнення та умовності художньої мови, якщо не враховувати винятком «Успіння Пресвятої Богородиці», написану на ранньому етапі його художньої творчості, на високому мистецькому рівні.

Творчій доробок П. Ярмоленка належить до народного малярства, засвідчуючи широку жанрову різноманітність, де провідне значення належить портретному жанру, в якому поєднано портрет, пейзаж і натюрморт. В стилістиці виконання має риси наїву, самодіяльності та народного мистецтва. Провідне значення для художника мав портретний жанр, що обумовлено замовленнями.

Висновки до Розділу 3

У дослідженні жанру портрета застосовано метод екстраполяції – перенесення спільних рис портретного живопису Г. Ксьонза і П. Ярмоленка на увесь жанр портретного живопису фігуративного народного малярства Центральної України, першої половини ХХ ст. Метод²⁷ застосовано на підставі того, що:

- портретний живопис мистців із виразними самобутніми мистецькими рисами репрезентував собою жанр портрета першої половини ХХ ст., у виставкових проєктах у перші десятиліття ХХІ ст.;
- творчість художників позначено універсальністю. В процесі дослідження з'ясовано, що мистці розпочинали свій шлях, як іконописці, в подальшому працювали у таких жанрах: натюрморт, жанровий живопис, пейзаж, що вплинуло на портретний жанр, урізноманітнивши та збагативши його композиційну структуру. Загальновідомо, що на зламі століть, із буремними історичними подіями, художники змушені були перейти від іконопису, на який існував попит за часів російської імперії, до світського живопису під загрозою репресій, внаслідок політики атеїзму у ссрр;
- спільні риси притаманні для творчості мистців ймовірно можуть бути характерними і для інших портретистів з народу: застосування фотографій та поштових листівок у якості зразка в побудові композиції живопису; формування характерних прийомів і мотивів в роботі, а саме — впровадження засобів художньої виразності таких, як ідеалізація, умовність, декоративність, увага до деталей – прикрас, атрибутів тощо; різний ступінь прагнення до реалістичності, позначився на стилістиці, надаючи творам рис наїву, самодіяльності, і кітчю;
- художники Г. Ксьонз і П. Ярмоленко неодноразово зверталися до зображення портретів Т. Шевченка. Також наявність значного масиву портретів Кобзаря невідомих малярів, імовірно може вказувати на те, що Шевченкіана – одна зі знакових складових в жанрі портрета народного фігуративного малярства.

²⁷ Метод застосовано експериментально та не претендує на вичерпність.

ВИСНОВКИ

В результаті дослідження встановлено специфіку формування жанрів фігуративного народного малярства Центральної України першої половини ХХ століття на прикладі аналізу творчості окремих майстрів.

1. Детальний історіографічний аналіз наукових джерел та джерельної бази підтвердив відчутний брак наукових досліджень для розв'язання науково-практичних і науково-теоретичних проблем фігуративного народного малярства в жанровому різноманітті Центральної України першої половини ХХ ст. Встановлено, що в дореволюційний період (1880-ті–1917 рр.) в дослідженнях живопису в селянському та міщанському побуті у найрізноманітніших формах переважає комплексний підхід у вивченні народної образотворчості, де фігуративне народне малярство та декоративний розпис розглядалися цілісно. Водночас наукове опрацювання зразків живопису народного малярства здійснювалося – на матеріалах настінного розпису, мальовок та героїко-міфологічних картин «Козак Мамай». З'ясовано, що у дореволюційний період терміни «народна картина» і «лубок» використовувались як синоніми, що є наслідком політики російської імперії, спрямованої на культурну експансію та асиміляцію України. Проте, аналітичне опрацювання наукових джерел, дозволило виявити, що російський лубок – гравюри, сатиричного та гумористичного характеру – і українська народна картина – станковий живопис – явища з відмінним генезисом, що не можуть бути об'єднані в єдине ціле. У радянський період (1917–1990 рр.), у публікаціях спостерігається, що науковці в дослідженнях надають перевагу декоративному розпису. В той час тривають наукові розвідки стосовно картин «Козак Мамай» та окремих полотен народних майстрів ХІХ ст. Значну частину публікацій присвячено дослідженню народного іконопису від середньовіччя до ХVІІІ ст. Виявлено, що в термінології в системі народної творчості відбувся поділ народного малярства на декоративний розпис із традиційною основою і живопис самоук, визначений, як примітив. Слід

зазначити, що з другої половини ХХ ст., згідно з інвентарними описами, в музейні колекції етнографічного характеру починають надходити зразки фігуративного народного малярства кінця ХІХ –першої половини ХХ ст., як музейні предмети, що відображають побут. За нашими спостереженнями, у збереженні фігуративного народного малярства важливого значення набуло те, що в часи відновлення Незалежності – починаючи з 1991-го року – з розвитком антикварного ринку посилюється інтерес до народної картини. За власними спостереженнями, на прикладі формування збірки народного малярства в НЦНК «Музей Івана Гончара» та інших приватних колекціях фігуративного народного малярства, цей інтерес першочергово стосується народної картини, народної ікони, зі стилістичними рисами, властивими мистецтву наїву, самодіяльного мистецтва, кітчу. Згідно з каталогами виставок, твори мистецтва народного малярства експонуються у багатьох виставкових проєктах, поступово відбувається наукове опрацювання колекцій. Визначено, що пошук методів опрацювання зібраного матеріалу, приватними колекціонерами і науковцями державних музейних інституцій, обумовив нагальну необхідність у систематизації термінологічного апарату з метою теоретичного обґрунтування та осмислення мистецтвознавцями творчих здобутків майстрів у фігуративному народному малярстві. Джерельна база значно збагатила дослідження фактичними даними, дозволивши уточнити біографії мистців, здійснити атрибуцію окремих творів, встановити, або поставити під сумнів авторство.

2. Доведено, що в дослідженні сучасного стану термінологічного апарату народного малярства існують визначення широкі й вузькі. До широких, узагальнювальних належить «народна творчість», що поєднує всі види мистецтва, які належать до традиційної народної культури з виразними національними самобутніми рисами. З'ясовано, що до узагальнювальних, на даному етапі, також належить визначення: «народне малярство», яке об'єднує народну картину, декоративний розпис і народну ікону. Значення окремих термінів народного малярства змінювалося з плином часу – деякі терміни

застаріли і виникали нові. З виникненням нових, значення старих звужувалося. В українському мистецтвознавстві вказані процеси відбулися на прикладі функціонування терміну «примітив», що в радянський період використовувався на позначення усього нетрадиційного, непрофесійного мистецтва. На початку ХХІ століття, з активізацією виставкової діяльності, визначення «наїв» поступово почало витісняти «примітив». Спираючись на провідні іноземні словникові та енциклопедичні видання, статті дослідників наїву, встановлено, що термінологічна багатозначність, незлагодженість та негативна конотація значення терміна «примітив» призвели до пропозиції науковців звужити його трактування. Науковці пропонують залишити його первинне значення – перший, найраніший, що стосується головним чином первісного мистецтва. Значення окремих термінів з вузького енциклопедичного розширилося до системи критеріїв. До таких термінів належить «наїв», що відображає стилістичні особливості народної картини, які полягають у наївності виконання. За нашими спостереженнями, термін «наїв» у розвитку мистецтвознавчої науки в Україні, в системі народної творчості, здобув широке значення, спочатку позначивши живопис самоуків за межами традиційних форм, а згодом склавши конкуренцію визначенню «народне малярство». Розроблена зарубіжними дослідниками система критеріїв визначення мистецтва наїву цілком виправдана в сучасних реаліях дослідження зразків народного малярства. Саме художники-самоуки створюють мистецтво наїву, інтуїтивно звертаючись до глибин своєї свідомості, черпаючи звідти первісні, архетипові образи. На відміну від примітиву, що в радянський період трактувався як мистецьке явище «низів», у наїві немає орієнтації на соціальну верству, натомість першочергового значення надано індивідуальному переживанню дійсності мистцем, незалежно від соціальної належності певній верстві.

Терміни, пов'язані з мистецтвом самоуків, різняться залежно від виникнення в системі цінностей традиційної культури, або в системі масової культури. Зокрема «самодіяльне мистецтво» головним чином належить до масової

культури, висновок здійснено на підставі зарубіжних довідникових видань. Із масовою культурою, пов'язане визначення «популярне мистецтво», що виникло на позначення творів мистецтва в умовах комерціалізації та тиражування творів мистецтва. В народному малярстві першої половини ХХ ст., до проявів популярного мистецтва належить специфіка розроблення і втілення образу в народній картині, що ідейно живилася з фольклору, літератури та театру, а жанрова різноманітність формувалася на зразках професійного живопису, що репродукувалися в листівках, фотографії та інших засобах поширення зображень того часу. Кітч також належить до явищ масової культури, відображає стилістичні особливості народної картини, що надмірно виражені в колориті, декорі, прагненні до ідеалізації. Сучасний стан термінологічного апарату українського мистецтвознавства майже повністю відповідає західноєвропейській практиці у значеннях, відмінності існують тільки в номінаціях термінології. Визначення стилістики творів народного малярства першої половини ХХ ст., залежно від історичного контексту та від ступеня розроблення термінологічних категорій, впливає на визнання/невизнання художніх здобутків мистців, як таких, що мають/не мають художню цінність.

Спроба застосувати значення термінів як критерії визначення стилістики народної картини дозволило на прикладах підтвердити гіпотезу вченої Л. Міляєвої, яка вважала, що жодне формулювання не вичерпує стилістичну та жанрову різноманітність явища народного малярства. До народної картини нарівні можна застосувати терміни: народна творчість, наїв, самодіяльне мистецтво, популярне мистецтво, кітч, із більшим, чи меншим ступенем відповідності смислового визначенню.

3. З'ясовано, що диференціація жанрів недостатньо виражена і визначається досить умовно, внаслідок того, що в одному творі часто поєднано елементи різних жанрів. Жанрову специфіку фігуративного народного живопису,

обумовлено ідейно-тематичною різноманітністю, що пов'язано з розвитком української культури.

4. Доведено, що в тематиці народної картини знайшов відображення фольклор – на картинах трапляються підписи до популярних народних пісень. Найбільш широке визнання здобули в українців пісні написані на поезію Т. Шевченка, за якими народні майстри писали живопис, тиражуючи сюжети. П'єси, що поставлені за поемами Т. Шевченка: «Невольник», «Наймичка», лягли в основу багатьох народних картин, ілюстративного характеру. Опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», п'єса І. Котляревського «Наталка Полтавка», повість М. Гоголя «Тарас Бульба» здобули популярність та знайшли відображення у народній картині, вплинувши на формування побутового жанру в народному малярстві. Встановлено, що загалом народна картина вирізняється тематичною різноманітністю. Висвітлено тематику народної картини, яка охоплює християнські цінності, свята, традиції, обрядові дійства, звичаї, сцени з родинного життя, гуртування, побачення та розваги молоді, що відображено у жанровому живописі. Мистців цікавило зображення праці селян у полі, у хаті чи біля господи, а також сцени приготування їжі, годування свійських тварин, пошуку заробітку, проведення дозвілля чоловіків у полюваннях, риболовлі, розваги дітей. Ідеалізовані, поетичні краєвиди ілюструють єднання людини і природи, що відображено у пейзажному жанрі. За нашими спостереженнями пейзажі в народному малярстві отримують етнографічне значення, у відтворенні краєвидів із архітектурними спорудами, сценами з побуту, досягненнями науково-технічного прогресу, що відбилося у змалюванні потягів та пароплавів. У натюрмортах наявні зображення кавуна, квітів та фруктів, відображено святкову сервіровку столів зі стравами та напоями.

Окремі сюжети мають міфологічний характер – це сцени з русалками, дівчини з оленем, з конем. Тематику переважної більшості картин розкрито в сюжетах, сповнених радісного світовідчуття, світлого, романтичного,

ідеального, прекрасного. Військово-історичну тематику, окрім епічних зображень Козаків-Мамаїв, представлено сценами проводів на війну та зустрічей з війни. Образи чумака в дорозі, що помирає, вбитого козака в степу, носять драматичний історико-героїчний характер, що навіяний фольклором.

5. З'ясовано, що народні малярі, втілюючи задум у розкритті тематики застосовували різноманітні підходи – шляхом творчого розроблення композиції, точного копіювання рисунка зі зразка та шляхом стилізації живопису професійних художників з репродукцій. На прикладі творчості народного художника Ю. Шаговки досліджено методи копіювання: метод «клітини» завдяки чому можна було пропорційно збільшити зображення, за допомогою кальки і довільного перенесення рисунка з оригіналу. В процесі дослідження з'ясувалося, що фотографія збагатила художню мову живопису. Мистці застосовували колаж як метод і як принцип композиційного мислення. Фотографія вплинула на жанр портрета, на його композиційну структуру та наповнення, що пов'язано з декораціями фотографічного салону. Доведено, що поштова листівка з репродукціями професійних художників позначилася на розвитку жанру пейзажу і побутового жанру. Не спостерігається зображення драматичних історичних подій, що пояснюється радянською цензурою та відсутністю інтересу в замовників до означеної тематики. Творчо інтерпретували твори видатних художників з репродукцій: М. Пимоненка, К. Трутовського, В. Орловського, К. Крижицького, С. Васильківського, І. Соколова, А. Куїнджі, К. Маковського, І. Репіна. Зацікавленість професійних художників постаттю Т. Шевченка обумовила копіювання автопортретів та прижиттєвих фотографій Кобзаря професійними мистцями Ф. Красицьким, М. Мурашком, І. Репіним, І. Крамским та іншими художниками, що поширювалися в репродукціях, викликаючи нову хвилю копіювань народними малярами, творчість яких позначено стилістичною розмаїтістю інтерпретацій.

6. За науковими паспортами реставраторів НЦНК «Музей Івана Гончара» та власними візуальними, оптико-фізичними обстеженнями зразків народного малярства Центральної України, першої половини ХХ ст. з колекції НЦНК «Музей Івана Гончара», інших музеїв та приватних колекцій встановлено, що станкова народна картина, виконувалася в техніці олійного живопису, переважно на основі: дерево (дикт), полотно (домоткане і крамне), клейонка, скло (фабричне і гутне), рідше – папір та метал. Народні малярі орієнтовані на ринок, були схильні до тиражування обраних сюжетів.

7. Зібрані архівні матеріали, а також дані надані іншими дослідниками, дозволили з'ясувати точну дату смерті (10 березня 1947 р.) Г. Ксьонза, місце його, поховання (с. Токарі Лохвицького району, Полтавської обл.); дослідили дату народження П. Ярмоленка (6 березня 1886 р. за н. с.), імена хрещених, що могло вплинути на його освіту в подальшому; дату його одруження (15 вересня 1917 р. (28 вересня за н. с.)), з'ясували матеріальне становище в 1920-х роках. За світлинами з родинного архіву П. Ярмоленка, завдяки консультаційному експертному аналізу наукового співробітника НВІМУ, здійснено атрибуцію «Автопортрета» художника, його дружини Уляни – «Дівчини у вінку» та встановлено датування: 1917–1918 роки.

8. Висвітлено та охарактеризовано художній метод Г. Ксьонза і П. Ярмоленка, що позначені поєднанням у композиційній структурі портрета – натюрморту, пейзажу, з елементами жанру, що обумовлено впливом композицій фотографій. У портретах Г. Ксьонза – відображення предметів і постаті під різними точками огляду, ділення на плани за допомогою зображення тину – прийом, який у своїй творчості застосовувала К. Білокур. У портретах П. Ярмоленка подача фігур в анфас, зображення краєвидів з високої точки огляду, в проекції з «висоти пташиного польоту», що застосовував також в окремих творах Н. Піросманішвілі. Портретисти народного малярства Г. Ксьонз і П. Ярмоленко зазнали впливу у відтворенні живописної декорації з зображенням пейзажу, на тлі якого фотографувались люди, що

спостерігається також у творчості А. Руссо. Для творчого методу художників Г. Ксьоза і П. Ярмоленка характерна універсальність – крім портретів з натури писали портрети Т. Шевченка; як і інші народні майстри, копіювали твори професійних художників; писали ікони. Г. Ксьонз окремо писав натюрморти, П. Ярмоленко натюрморти вводив в композиційну структуру портретів. У художників Г. Ксьоза і П. Ярмоленка в живописі наявний мотив кавуна, як і в багатьох інших майстрів цього періоду. Тематична єдність із творчістю інших народних майстрів вказує на включення мистців у загальний мистецький процес розвитку народного малярства, характерний для Центральної України першої половини ХХ ст.

9. У процесі дослідження шляхом застосування оптико-фізичних обстежень, застосовуючи макрозйомку, освітлення в ультрафіолетовій лампі, вдалося внести уточнення у датування і підписи на живописних творах. За світлинами творів з приватних колекцій, до яких обмежено доступ, висунуто припущення, що в процесі реставраційних заходів, здійснено некоректні реставраційні втручання. Зазначення автентичних підписів Г. Ксьонза мають декілька варіантів розташування. Підписи знаходяться як на звороті так і з лицьової сторони в правому, або лівому нижньому куті, трапляється, з зазначенням імені портретованого, точною датою написання та підписом зі скороченим варіантом прізвища: «Ксьонз». Наявні три варіанти підписів Г. Ксьонза: художник повністю вказує прізвище, ім'я, по-батькові; вказує прізвище і тільки ініціал імені, взагалі не вказує ініціали, а тільки прізвище. Різноманітність варіацій автентичних підписів П. Ярмоленка були стабільними протягом його творчого шляху і мали два варіанти: у вигляді ініціалу імені та повністю зазначеного прізвища та прізвища без ініціалів. Часто мистець вказував рік виконання. Підписи розміщував на лицьовій стороні, праворуч і ліворуч, внизу, і тільки в одному творі виявлено підпис на звороті. Розміщував підписи на побутових предметах у живописних композиціях портретів. Для П. Ярмоленка характерним є у написанні

прізвища видовжений нижній сегмент у літері «Я» та в окремих зразках літери «Л», «К».

10. З'ясовано основні періоди творчості мистців та охарактеризовано мистецькі здобутки кожного періоду. В жанрі портрета, як значно розвинутого, на прикладі творчості Г. Ксьонза і П. Ярмоленка досліджено жанр портрета. У порівнянні, вдалося виявити мистецькі закономірності, що властиві творчості мистців та певною мірою визначають напрямок розвитку портретного жанру у фігуративному народному малярстві першої половині ХХ ст. Центральної України. Портрети виконані народними художниками, як відгомін шляхетських портретів XVII – XVIII ст. В образах репрезентовано типаж селянина, міщанина із розкриттям характеру, психологічних характеристик, відображено родинні цінності, національну самобутність образу, виражену в ідеалізації, вишуканості традиційного святкового вбрання, красі місцевих краєвидів із зображенням житла, церков вітряків, криниць, збіжжя, домашніх тварин; із цілеспрямованим підкресленням у портретних зображеннях військової звитяги, з відображенням традиційних ремесел, дозвілля, вміння тощо.

11. Представлено найбільш повні каталоги творів Г. Ксьонза і П. Ярмоленка з зазначенням підписів художників. Твори Г. Ксьонза і П. Ярмоленка каталогізовані з введенням таких нових атрибуційних даних, як: встановлене датування; спростування, або підтвердження авторства художника; виявлення нерозбірливих підписів, що здійснені в процесі дослідження. Каталоги дають доволі переконливе уявлення про творчість майстрів. Водночас внаслідок того, що приватні колекціонери обмежують доступ до мистецьких надбань, каталоги не є вичерпними. Автору не вдалось дослідити всі приватні колекції на наявність творів Г. Ксьонза і П. Ярмоленка. Крім того, за експедиційними записами Г. Щупак, головного зберігача НЦНК «Музей Івана Гончара» встановлено, що внаслідок відсутності активного зацікавлення творчістю мистців зі сторони музейних інституцій, у радянський період, значний масив

творів був знищений у побуті або зазнав непоправних втрат: обтинання основи по краях; втрати живописного шару, внаслідок збереження у несприятливих умовах, тощо. За свідченнями приватних колекціонерів та краєзнавців, Г. Ксьонз, написав значно більше творів, місцезнаходження яких невідоме.

У процесі дослідження з'ясовано, що формування жанрів фігуративного народного малярства Центральної України першої половини ХХ століття, значною мірою відбулось у тісному взаємозв'язку з професійним живописом та під впливом інших видів мистецтва. Аналіз творчості окремих майстрів дозволив виявити закономірні явища художньої інтерпретації дійсності в живописі, що вимагають поглиблення наукових пошуків та напрямів дослідження в системі народного малярства України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст.* (Д. О. Горбачов, Авт. упоряд.). (2017). Мистецтво.
2. Авер'янова, Н. (2012). Українське образотворче мистецтво в добу тоталітаризму. *Вісник київського національного університету імені Тараса Шевченка*, (16), 43–46. <http://ukrbulletin.univ.kiev.ua/Visnyk-16/Averjanova.pdf> (дата звернення: 26.06.2022).
3. Авраменко, Ю. В., & Гнатюк, В. М. (Упоряд.). (2000). *Голодовка: 1932-1933 роки на Переяславщині: Свідчення.*
4. *А–М* (В. М. Полевой, Гл. Ред.; В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарабьянов & В. Д. Синюков, Ред.). (1986). Советская энциклопедия.
5. *Альбом зображених святих икон. Видання хромолитографій Е.И. Фесенко в Одессе.* (1894). Російська державна бібліотека. <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01004711834?page=1&rotate=0&theme=white> (дата звернення: 26.06.2022).
6. «Автопортрет» 1918 г. (б. д.). Сімейна колекція Уманських. https://art-ur.com.ua/catalog/naivnoe-malyarstvo/avtoportret_pr_1915_g_-detail (дата звернення: 26.06.2022).
7. Бабак, М. П. (2014). Повернуті з небуття... Сільські фотографії Середньої Наддніпрянщини. У О. С. Найден & М. П. Бабак (Ред.), *Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця ХІХ-ХХ ст.* (с. 19–121). ТОВ "Інтертехнологія-Черкаси".

8. Бабак, М. П., Найден, О. С., Борисенко, В. К., Борисенко, М. В., Сідлін, М. Б., Легенький, Ю. Г., Ганечко, В. В., Присяжнюк, Ю. П., & Китова, С. А. (2014). *Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX-XX ст.* ТОВ "Інтертехнологія-Черкаси".
9. Бакушинский, А. В. (1925). *Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств.* Новая Москва.
10. Білецький, П. О. (1960). *Козак Мамай– українська народна картина.* Видавництво Львівського університету.
11. Белецкий, П. А. (1981). *Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв.* Искусство.
12. Білокур, К. (1995). *Я буду художником!: Докум. оповідь у листах художниці, розвідках Миколи Кагарлицького.* Спалах ЛТД.
13. *Біографія худ. з Переяславщини Панаса Миколайовича Ярмоленка.* (2006). о.3. 3 арк. Особистий архів Г. М. Щупак, головного зберігача НЦНК «Музей Івана Гончара». Київ, Україна.
14. Богомолець, О. (2008). *Домашні ікони Центральної України.* Оранта.
15. Богомолець, О. В. (2015). Український народний іконопис в контексті парадигмальних засад примітивізму (Філософський аналіз). *Versus*, 2(6), 48 – 55.
16. *Большой толковый словарь русского языка.* (1998). Норинт.
17. Борисенко, М. В. (2014). Традиційна українська родина. У О. С. Найден & М. П. Бабак (Ред.), *Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини*

кінця XIX-XX ст. (с. 309–474). ТОВ "Інтертехнологія-Черкаси".

18. Борисенко, В. К. (2014а). Вірування та звичаї. У О. С. Найден & М. П. Бабак (Ред.), *Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX-XX ст.* (с. 523–624). ТОВ "Інтертехнологія-Черкаси".
19. Борисенко, В. К. (2014b). Українське весілля у світлинах. У О. С. Найден & М. П. Бабак (Ред.), *Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX-XX ст.* (с. 475–541). ТОВ "Інтертехнологія-Черкаси".
20. Бріцина, О. Ю. (2013). Фольклор. У Г. р. В. А. Смолій (Ред.), *Т - Я. Наукова думка.* <http://www.history.org.ua/?termin=Folklor> (дата звернення: 26.06.2022).
21. Бугаєвич, І. В. (1971). *Українські листівки та філокартія. Нотатки колекціонера.* Мистецтво.
22. Бушак, С. (2008). *Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного "ідентифікаційного" коду* (В. Сахарук & І. Сахарук, Уклад.). Родовід. (Оригінал опубліковано 2008 р.)
23. Бутник-Сіверський, Б. С. (1982). Народне образотворче мистецтво. У М. П. Бажан (Ред.), *Українська радянська енциклопедія: Т. 7. Мікроклім-Оліум* (с. 235). Головна редакція української радянської енциклопедії.
24. Варварцев, М. М. (2012). Революції в Європі У Г. р. В. А. Смолій (Ред.), *Прі-С.* Наукова думка. http://www.history.org.ua/?termin=Revoliutsii_1848 (дата звернення: 26.06.2022).
25. Василенко, В. М. (1974). *Народное искусство: избранные труды о народном*

творчестве. Советский художник.

26. *Велике і Величне. Всеукраїнський міжмузейний проєкт. Каталог виставки.* (Н. Заболотна, Кер. проєкту; С. Савчук, Відповід. Ред.). (2013). Національний культурно-мистецький та музейний комплекс "Мистецький арсенал".
27. Вовк, Х. К. (1995). *Студії з української етнографії та антропології.* Мистецтво. (Оригінал опубліковано 1928 р.)
28. *Всемирная энциклопедия: Философия* (А. А. Грицанов, Главн. науч. ред. и сост.). (2001). АСТ, Харвест, Современный литератор.
29. Гаджилова, Г. (2013). Семен Гулак-Артемовський: життєві і творчі колізії. *Слово і час*, (4), 17–27.
30. Гайворонська, А. А. (2013). Незабутнє ім'я класика української музики. *Архіви України*. 2 (284), 128–132.
31. Галуйко, Р. М. (2021). Вимоги до іконописця та питання безавторства ікон. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. (4), 369–372.
32. Горбачов, Д. О. (Уклад.). (2006). *«Він та я були українці» Малевич та Україна* (С. Папета & О. Папета, Упоряд.). СІМ студія.
33. Горбачов, Д. О., & Найдєн, О. (2011). Примітив – примітивізм – авангард. У *Українська культура ХХ - початку ХХІ століть* (Б. Є. Патон, Гол. ред.; 400–470). Наукова думка.
34. *Григорій Ксьонз. Виставковий та видавничий проєкт видавництва «Родовід»*, УЦНК «Музей Івана Гончара», Центру досліджень усної історії та

культури, *Полтавського художнього музею* (2005). Родовід.

35. Гундорова, Т. (2008). *Кітч і література. Травестії*. Факт.
36. Денисюк, О. & Поліщук, А. (2019). Тема материнства у творчості Віри Іванівни Барінової-Кулеби. *Актуальні питання гуманітарних наук*, (26), 39–47.
37. Денисюк, О. & Попіль, П. (2021). Скіфський цикл Бориса Негоди. *Актуальні питання гуманітарних наук*, (44), 51–55.
38. Денисюк, О. & Цигикало, К. (2022). Історіографія дослідження української скульптури кінця ХХ- початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. (57), 114–121.
39. Доброгорська, М. (2004). Естетичний продукт високої якості: Григорій Ксьонз. *Образотворче мистецтво*, (2), 125–127.
40. Дубиківська, Л., & Фугаль, Т. (2007). Краєзнавча діяльність Івана Гончара. У *Іван Гончар (Спогади про І. М. Гончара)* (І. Пошивайло, Упоряд. і відповід. ред.; с. 25–28). УЦНК «Музей Івана Гончара».
41. Дундяк, І. М. (2019). *Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження)*. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника».
42. Дундяк, І. & Донець, О. (2021а). Авторські листівки Опанаса Заливахи: смисли контексти , візуальні образи (на матеріалах приватних архівів). *Рукописна та книжкова спадщина України*. (27), 82–97 .

43. Дундяк, І. М. (2021b). Шевченкіана Опанаса Заливахи : контексти і смисли. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (44), 11–17.
44. Єрошенко, О. В. (2010). Тембральні метаморфози персонажів опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». *Культура України*, (Вип. 31), 279–288.
45. Жайворонок, В. В. (2001). *Знаки української етнокультури : Словник-довідник. Довіра.*
46. Жолтовський, П. М. (1978). *Український живопис XVII – XVIII ст.* Наукова думка.
47. Забочень, М., Поліщук, О., & Яцюк, В. (2000). *На спомин рідного краю: Україна у старій листівці.* Криниця.
48. Затенацький, Я. П. (1955). *Николай Корнилович Пимоненко: Жизнь и творчество (1862 – 1912).* Издательство Академии наук Украинской ССР; Институт искусствоведения, фольклора и этнографии.
49. *Збережене Сонце – Виставка – Український наїв.* (2014). Родовід проєкт – Український наїв. <https://ukrainian-naive.com/exhibition/1> (дата звернення: 26.06.2022).
50. *Ікон "Козацька Покрова" вціліло лише трохи більше десятка.* (04.10.2019). Український інститут національної пам'яті – офіційний веб-сайт. <https://uinp.gov.ua/pres-centr/novyny/ikon-kozacka-pokrova-vcililo-lyshe-trohy-bilshe-desyatka> (дата звернення: 26.06.2022).
51. Кара-Васильєва, Т. (2011). Вишивка. У *Народне мистецтво та художні*

промисли XX ст. (с. 15-44). НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

52. Кан, Д. (2014, 29 жовтня). *Чи справді наївне мистецтво таке вже наївне?*
 РОДОВІД проєкт – Український наїв. http://ukrainian-naive.com/publication/cahn_assey (дата звернення: 26.06.2022).
53. Карпенко-Карий (Тобілевич), І. (1915). *Невольник: драма в 5 діях зі співами і танцями: усценізував Карпенко-Карий (Тобілевич) після поеми Т. Шевченка. Свобода.*
54. Карпова, Л. (2013). *Культурно-просвітницька діяльність. У Українська культура XX – початку XXI століть* (М. Г. Жулинський, Гол. ред.; с. 216–237). Наукова думка.
55. *Кантата – Кулики* (П. М. Бажан, Гол. ред.). (1980). Головна редакція української радянської енциклопедії.
56. *Кварнер – Коугур*. (1973). Советская энциклопедия.
57. *Катерина Білокур: мистецтво та образ крізь призму часу: наук. зб. за матеріалами науково-практичної конференції до 110-річчя від дня народження К. Білокур* (А. Ф. Вялець, Голова редколегії). (2012). АДФФ-Україна.
58. Кир'ян, Н. (2018, 12–18 лютого). На Полтавщині таланти були, є і завжди будуть. *Слово просвіти.*, (ч.6), 15.
59. Клименко, О. (1996). До питання про термін «народний примітив». У *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... : колективне дослідження*

за матеріалами *Других Гончарівських читань* (М. Селівачов, Від. ред.; с. 24–26). Музей Івана Гончара, Родовід.

60. Клименко, О. (2011). Передмова. У *Народне мистецтво та художні промисли ХХ ст.* (Г. Скрипник, Гол. ред.; с. 5–12). НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
61. Клименко, В. (2011, 18 листопада). *Лідія Лихач: Мистецтво важливіше, ніж ми в ньому*. Останні та актуальні новини України та світу, новини дня онлайн – Головна сторінка – Україна Молода. <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1982/164/70587/> (дата звернення: 26.06.2022).
62. Клименко, В., & Пасічна, І. (Уклад.). (2012). *Я, Білокур Катерина Василівна*. Родовід.
63. Ковтун, Е. Ф. (1996). Народное искусство и русские художники ХХ века. У *Народная картинка XVII – XIX веков. Материалы и исследования*. (М. А. Алексеева & Е. А. Мишина, Научн. ред.; с. 183–191). Дмитрий Буланин.
64. Козлов, С. В., & Тимошенко, Н. І. (2018, 22 березня). *Інтерв'ю телефоном із С. В. Козловим, краєзнавцем, директором полтавського Духовно-культурного центру ім. прп. Паїсія Величковського*. Особистий архів Н. І. Тимошенко, Київ, Україна.
65. Козловська, Е. (2009). Козацька тематика у художніх листівках Амвросія Ждахи. Відлуння віків. (1(11)), 43–46.

66. Козидор, І. (2006). Згадаймо Ждаху – митця. *Українська культура*. (3–4), 18.
67. Колесса, Ф. (1902). *Українсько-руські народні пісні: зібрав і для хору уложив Філярет Колесса*. Просвіта.
68. Колесса, Ф. М. (1972). *Музичні твори*. Наукова думка.
69. Костюк, Н. (2011). Маркович Опанас Васильович. У *Л-М* (Г. Скрипник, Гол. редкол.; с. 316–317). Видавництво ІМФЕ НАН України.
70. Корсакова, Е. Е. (2008). "Художественный примитив" в искусстве: к определению термина. У *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. (4), с. 49–54.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_14_9 (дата звернення: 26.06.2022).
71. Кравич, Д. П., Овсійчук, В. А., & Черепанова, С. О. (2005). *Українське мистецтво* (Т. 3). Світ.
72. Кравченко, О. І. (2019). *Культурні трансформації міста у постіндустріальну добу* [Неопубл. дис. канд. філос. наук]. Національний авіаційний університет.
73. Кравченко, Я. О. (2010). *Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен*. Майстерня книги, Оранта.
74. Кудрявцев, Н. (1900). *Карта Полтавской губернии: геологические данные*. Інститут Історії України. Національна академія наук України.
<http://resource.history.org.ua/item/0008698> (дата звернення: 26.06.2022).
75. Кузнецов, Э. Д. (1983). Искусство Нико Пирасманишвили как явление «третьей культуры». У *Примитив и его место в художественной*

- культуре Нового и Новейшего времени* (Г. Г. Поспелов, В. Н. Прокофьев, Л. И. Тананаева, Редкол.; с. 105–132). Наука.
76. Кульчицький, С. В. (2012). Розкуркулення політика. У *Енциклопедія історії України: у 10 т.: Т. 9. Прил–С* (В. А. Смолій, Голова редколегії та ін.; с. 262–264). Наукова думка.
77. Кухорєва, Н. (2020). Музейні предмети інвентарної групи «Мистецтво» фондової колекції Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» із зображеннями Т. Шевченка *Актуальні питання гуманітарних наук*. 27 (4), 4–9.
78. Ларионов, М. Ф. (1996). Предисловие к каталогу «Выставки иконописных подлинников и лубков». У *Народная картинка XVII – XIX веков. Материалы и исследования*. (М. А. Алексеева & Е. А. Мишина, Научн. ред.; с. 187–188). Дмитрий Буланин. (Оригінал опубліковано 1913 р.)
79. Лебедев, А. В. (1995). Примитив в России. У *Примитив в России XVIII – XIX век*. Государственная Третьяковская галерея.
80. Левченко, О. (Упоряд.) (2007). *Марія Примаченко. Мистецький альбом з приватних колекцій*. Всеукраїнський благодійний фонд Марії Примаченко. ЗАТ «ТАС-Інвестбанк». ТОВ «Оранта».
81. Лашкул, З. В. (1974). К. О. Трутовський. *Життя і творчість*. Наукова думка.
82. Лозова, Н. Є. (Ред.). (2003). *Російсько-український практичний словник реставратора*. УАІД "Рада".
83. Луковська, О. І. (2021). «Текстильні інспірації» у Львівському палаці

- мистецтв. Вісник Львівської національної академії мистецтв, (45), 52–57.
84. Луковська, О. І. (2022). Виставкова діяльність українських митців у час війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шлях розвитку: напрям «Мистецтвознавство»*, (42), 21–27.
85. Lukovska, O. & Kara-Vasylieva, T. (2022). Mini textyl art in Eastern Europe: historical survey. *Visual Art Practice*, (21), 25–45.
86. Майстренко-Вакуленко, Ю. В. (2021а). Рисунок українських художників в евакуації (1941–1945). *Народознавчі зошити*. (2), 440–450.
87. Майстренко-Вакуленко, Ю. В. (2021b). Формальні елементи мистецтва в рисунку бойчукістів. Лінія та площина. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. (38), 54–60.
88. Майстренко-Вакуленко, Ю. В. (2021с). Портретні рисунки Карпа Трохименка 1942–1944 років до картини «Засідання президії Академії наук УРСР в Уфі». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. (1), 58–63.
89. *Метрическая книга данная из Полтавської духовной консистории в Вознесенскую церковь села Малой Каратули для записи родившихся, браком сочетавшихся и умерших на 1886 год. Часть I о родившихся*. (1886, 22 февраля). Ф. 224 (Оп. 3, Спр. 283, Арк. 179 зв.), ЦДІАК України, Київ, Україна.

90. *Метрическая книга Михайловської церкви с. Лецьки, Переяславського уезда, данная из Полтавської духовної консисторії для записи родившихся, браком сочетавшихся и умерших, на 1917 год. Часть I о родившихся.* (1917, 15 септєбря). Ф. 224 (Оп. 3, Спр. 1142, Арк. 12 зв.), ЦДІАК України, Київ, Україна.
91. Мех, Н. О. (2019). «Наталка Полтавка» Івана Котляревського в українському мовно-культурному просторі. *Культура слова*, (91), 57–65.
92. Міляєва, Л. (1992). Українське народне малярство. *Образотворче мистецтво* (2), 23.
93. Міляєва, Л. (2007). *Українська ікона XI–XVIII століть* (М. Гелітович, За участю). Духовна спадщина України.
94. Міляєва, Л. С. & Тимошенко, Н. І. (2018, 30 травня). *Інтерв'ю з Л. С. Міляєвой, професором НАОМА*. Особистий архів Н. І. Тимошенко, Київ, Україна.
95. *Мій рідний край – моя Полтава: Присвячується 300-річчю Полтавської битви: каталог творів з приватний збірок* (В. С. Козлов, Упоряд.). (2008). ТОВ «АСМІ».
96. Мишина, Е. А. (1984). *Русская станковая гравюра на дереве XVII – начала XVIII веков*. [Неопубл. автореф. Автореф. дис. канд. искусствоведения]. Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.
97. Муха, О. (2013). Кітч: смислові трансформації поняття у ХХ-ХХІ ст. *Наукові*

- записки Національного університету "Острозька академія", Серія Філософія, (12), 250–261. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoafs_2013_12_26
(дата звернення: 26.06.2022)
98. Муха, А. (2008). Єдлічка Алоїз Вячеславович (Венцеславович). У *Е-К* (Г. Скрипник, Гол. редкол.; с. 55). Видавництво ІМФЕ НАН України.
99. *М–Я* (В. М. Полевой, Гл. Ред.; В. Ф. Маркузон, Д. В. Сарабьянов & В. Д. Синюков, Ред.). (1986). Советская энциклопедия.
100. Нагай, В. П., & Самойлович, В. П. (Упоряд.). (1966). *Українське народне мистецтво: Живопис* (Б. С. Бутник-Сіверський, Упоряд. (керівник); Б. С. Бутник-Сіверський, Авт. вступ. статті). Мистецтво.
101. Найден, О. С. (1996). Українська народна картина «Ангел охороняє дітей». Відомості про походження, іконографічні типи й варіанти, стильові особливості. У *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... : колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань* (М. Селівачов, Від. ред.; с. 226–238). Музей Івана Гончара, Родовід.
102. Найден, О. С. (2005). *Образ воїна в українському фольклорі: Семантичні образні аспекти*. Видавничий дім «Стилос».
103. Найден, О. С. (2009). *Народна ікона Середньої Наддніпряниці в контексті селянського культурного простору*. Книга.
104. Найден, О. С. (2016). *Міф. Фольклор. Форма. Образ*. Олег Філюк.
105. *Народне мистецтво та художні промисли ХХ ст.* (Г. Скрипник, Гол. ред.).

(2011). НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

106. Некрасова, М. А. (1980). *Современное народное искусство (по материалам выставок 1977-1978 гг.)*. Художник РСФСР.
107. Некрасова, М. А. (1983). *Народное искусство как часть культуры*. Изобразительное искусство.
108. Онацький, Є. (1967). *Українська мала енциклопедія: Т. 16. Літери Уш-Я*. Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині.
109. Орел, Л. (2003). *Мальоване дерево: наївний живопис українського села*. Родовід.
110. *Образотворче мистецтво: Енциклопедичний ілюстрований словник-довідник* (А. Пасічний, Упоряд.). (2007). Факт.
111. Островский, Г. С. (1983а). Народная художественная культура русского города XVIII – начала XX в. как проблема истории искусства. У *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени* (Г. Г. Поспелов, В. Н. Прокофьев & Л. И. Тананаева, Редкол.; с. 63–77). Наука.
112. Островский, Г. С. (1983b). Из истории русского городского примитива второй половины XVIII–XIX в. *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени* (Г. Г. Поспелов, В. Н. Прокофьев & Л. И. Тананаева, Редкол.; с. 78–104). Наука.
113. Откович, В. П. (1990). *Народна течія в українському живопису XVII– XVIII ст.* Наукова думка.

114. *Офіційний лист – відповідь на запит про наукову консультацію щодо військових фотографій П. М. Ярмоленка №76* (2021, 26 лютого). Архів НЦНК "Музей Івана Гончара", Київ, Україна.
115. Пазяк, М. М. (Упоряд.). (1988). *Присів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини*. Наукова думка.
116. *Панас Ярмоленко. Портрет мого краю: альбом* (А. Палагнюк & М. Волощак, Ред.; Л. Лихач, Кер. проєкту; Г. Щупак, Автор вступ. ст.). (2006). Родовід.
117. *Панас Ярмоленко*. (2009). «Photographer» – фото журнал о творческой фотографии и фотоискусстве. Новости профессиональной фотографии. Современная художественная фотография. <https://www.photographer.ru/events/afisha/4059.htm> (дата звернення: 26.06.2022)
118. *Пісні великого Кобзаря* (О. Правдюк, Упоряд.; О. Дей & М. Городійчук, Ред.). (1964). Наукова думка.
119. Пилипчук, Р. (2008). Відоме й невідоме про Адама Барцицького. *Студії мистецтвознавчі*, (Число 2 (22), 12–26.
120. Полевой, В. М. (1974). Романтизм и фольклор, исторические параллели в искусстве Латинской Америки и Средиземноморья 1-й пол. XIX в. У *Советское искусствознание '73* (с. 190–192). Советский художник.
121. *Полное собрание законов Российской империи. Собрание 3-е. Т.32*. (1912). Государственная типография. http://nlr.ru/e-res/law_r/coll.php?part=1954 (дата звернення: 26.06.2022).

122. Поспелов, Г. Г. (1990). Искусство городских низов. *Декоративное искусство*. (11), 30–45.
123. Попов, П. М. (1926). *Матеріали до словника українських граверів*. Укр. наук. ін-т книгознавства. Київ-Друк.
124. Попов, П. М. (Уклад. вступ. ст.) *Ксилографічні дошки Лаврського музею. Українські старовинні гравюри типу народних картинок*. (1927). Всеукраїнський музейний городок, Лаврський музей культів і побуту. Відділ письма і друку. Друк. поліграф. ф-ту худ. ін-ту.
125. *Паспорт художнього твору №2448*. (1973, 17 серпня). Державна науково-дослідна художньо-реставраційна майстерня, м. Київ, Україна.
126. *Паспорт художнього твору №3074*. (1980, 12 вересня). Державна науково-дослідна художньо-реставраційна майстерня, м. Київ, Україна.
127. Пошивайло (Марченко), Т. М. (2006). Малярський літопис Марії Нелеп. *Народне мистецтво*, (3-4), 54–56.
128. Прач, И. (1806). *Собрание русских народных песен с их голосами положенных на музыку Иваном Прачем*. в тип. Шнора.
129. Причепій, Є. М., Черній, А. М., & Чекаль, Л. А. (2009). *Філософія: підручник*. Академвидав.
130. Прокофьев, В. Н. (1983). О трех уровнях в культуре Нового и Новейшего времени (К проблеме примитива в изобразительных искусствах). У *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени* (с. 6 – 28). Наука.

131. *Протоколи загальних зборів жителів села, списки платників натурального податку. 1920-1921.* (1921). Фонд Р-1402, Малокаратульський сільський совет робочих, крест'янських и краноармейських депутатів, с. Малая Каратуль Переяславського уезда Киевської губернії. 1920-1921. Спр.1 Списки платників натурального податку на пенькове і льняне волокно 28 грудня 1921, Арк. титул, 9,10 зв., 11-17 зв., 18., Державний архів Київської області, м. Київ, Україна.
132. Релігійно-інформаційна служба України. (2017, 28 березня). *Пам'ять Григорія Ксьонза – художника-іконописця вшанують полтавчани - РІСУ.*
https://risu.ua/pam-yat-grigoriya-ksonza-hudozhnika-ikonopiscya-vshanuyut-poltavchani_n84054 (дата звернення: 26.06.2022).
133. Ровинський, Д. А. (1900-1901). *Русские народные картинки.* Издание Р. Голике.
134. Ровинський Дмитрій Александрович. (б. д.). У *Большая российская энциклопедия.* https://bigenc.ru/fine_art/text/3511892 (дата звернення: 26.06.2022)
135. Ровинський, Д. О. (1881–1893). *Русские народные картинки. Кн. 1–5 (текст). Т. 1–3 (атлас).* тип. Академии наук.
136. Роготченко, О. О. (2007). *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм.* Фенікс.
137. Розовик, Д., & Розовик, О. (2012). Ташанський парк на Переяславщині: 240 років від заснування. *Краєзнавство*, (3), 107–111.
138. Романова, Н. В. (1976). *К проблеме народной живописи* [Неопубл. дипломная работа]. Киевский государственный художественный институт.

139. Рубан, В. В. (1984). *Український портретний живопис першої половини XIX століття*. Наукова думка.
140. Рубан-Кравченко, В. В. (2004). *Кричевський і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський*. Криниця.
141. Самков, О. М. (2010). *Нариси з історії золотарства на Черкащині*. Видавець Чабаненко Ю. А.
142. Свенцицкая, В. И. (1996). Украинская народная гравюра на дереве в собрании ЛМУН. У *Народная картинка XVII–XIX веков. Материалы и исследования*. (М. А. Алексеева & Е. А. Мишина, Научн. ред.; (с. 31–45). Дмитрий Буланин.
143. Сідлін, М. Б. (2014). Шляхетська поза і естетизована тілесність. Нотатки про інтерпретацію української сільської фотографії. У О. С. Найден & М. П. Бабак (Ред.), *Сільська фотографія Середньої Наддніпряниці кінця XIX–XX ст.* (с. 141–148). ТОВ "Інтертехнологія-Черкаси".
144. Селівачов, М. Р. (1996). Передмова. *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... : колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань*. (М. Селівачов, Від. ред.; с. 9–10). Музей Івана Гончара, Родовід.
145. Селівачов, М. Р. (2012). Катерина Білокур: від традиційного мистецтва до вільного художества. У *Катерина Білокур: мистецтво та образ крізь призму часу: наук. зб. за матеріалами науково-практичної конференції до*

110-річчя від дня народження К. Білокур. (с. 14–21). АДФЕФ-Україна.

146. Селівачов, М. Р. (2017). Передмова. У *Українське народне мистецтво* (2-ге вид., с. 9–14). Видавець Савчук О. (Оригінал опубліковано 1912 р.).
147. Селівачов М.Р. Для чого дослідникові своя мистецька збірка? *Народознавчі зошити*. 2019. (1), 157–167.
148. Селівачов, М.Р. (2020). Антропоморфні знаки / образи народної орнаментики: язичницькі релікти, фольклорні символи, міфологеми фейклору». *Народознавчі зошити*. (1), 15–20.
149. Селівачов, М. Р. (2022). "Наївне мистецтво": становлення поняття, різновиди та різні назви явища. *Народознавчі зошити*, 3 (165), 525–535.
<https://doi.org/10.15407/nz2022.03.525>
150. Срезневский, И. И. (1838). *Украинский сборник*. Книжка первая. Университетская типография.
151. *Сільський гламур – українська народна кустарна картина 30-х – 60-х років* (А. Мухарський, Упоряд.; О. Найден, Т. Гундорова & А. Мухарський, Автор тексту). (2011).
152. Скалацький, К. Г. (2004). *Пошуки. Знахідки. Відкриття*. Родовід.
153. Скалацький, К. Г. & Тимошенко, Н. І. (2019, 24 жовтня). *Інтерв'ю з К. Г. Скалацьким, ексдиректором Полтавського художнього музею імені Миколи Ярошенка*. Особистий архів Н. І. Тимошенко, Київ, Україна.
154. *Слово батьків – з усіх віків: прислів'я та приказки* (Н. Міщенко & О. Міщенко, Упоряд.). (2011). Богдана.

155. Смолій, Ю. (2002). Нетрадиційне петриківське малювання 1920-1930-х років. *У Традиційне й особистісне у мистецтві: колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань* (М. Селівачов, відповідальний ред.; с. 219–232). УЦНК «Музей Івана Гончара».
156. ТаблоID. (2009, 14 квітня). *Ющенко накупив колес і носився по барахолці зі стисом.* <https://tabloid.pravda.com.ua/lounge/49e2db81af21c/> (дата звернення: 26.06.2022).
157. Т. 1. А - М. (1986). Советская энциклопедия.
158. Т. 2. М - Я. (1986). Советская энциклопедия.
159. Таранушенко, С. А. (2011). Житло старої Слобожанщини. Харківський приватний музей міської садиби.
160. Терещенко, І. В. (2010). *Вплив західноєвропейського мистецтва XIX ст. на українське народне мистецтво другої половини XX ст.* [Магістерська дипломна робота. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
161. Тетеря, С., & Гладун, Л. (2007). До питання про місце сакрального живопису в творчості художника з Переяславщини – Панаса Ярмоленка. *Збірник наукових статей «Релігійне життя Переяславської землі (IX – XXI ст.)»*, 168–170.
162. Тетеря, С., & Гладун, Л. (2012). Наївне малярство Панаса Ярмоленка (каталог робіт з колекції Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»). *Збірник наукових статей. Переяславіка*. 6(8), 243–246.

163. Тимошенко, Н. І. (2020). Григорій Ксьонз (1874 – 1947). Дослідження біографії та портретного живопису художника. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2, 67–78. DOI 10.33625/2409-2347-2020-2-67-78
164. Тимошенко, Н. І. (2021а). Проблематика термінології народного малярства України кінця XIX – XX століття. *Народознавчі зошити*. Інститут народознавства НАН України, № 1 (157), 111–118
<https://doi.org/10.15407/nz2021.01.111>
165. Тимошенко, Н. І. (2021b). Портретний живопис Панаса Ярмоленка як рефлексія фольклору. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 5(35), 76–86
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-12>
166. Тимошенко, Н. І. (2022). Збірка іконопису в Музеї Івана Гончара: спадкоємність традицій колекціонування. *Мистецтвознавчі записки*, (41), 34–39.
<https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262945>
167. Ткаченко, І. (2007). Санітарний стан та боротьба з епідеміями в радянській Україні: 1920-ті рр. *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*. (17), 345–375.
168. Трачун, О. Й. (2010). *Фотографія в Україні 1839 – 2010*. Видавництво САГА.
169. Точилов, К. Ю. (2011). *Гламур как эстетический феномен: генезис и исторические модификации*. (Публікація № 4845097) [Автореф.]

Автореферат дисертації, Московський державний університет культури і мистецтва]. dissertCat. <https://www.dissercat.com/content/glamur-kak-esteticheskii-fenomen/read> (дата звернення: 26.06.2022)

170. *Традиційне народне мистецтво, професіональне мистецтво, примітив. Творчість на границях типів художнього мислення* (О. Клименко & В. Рак, Упоряд.). (1995).
171. *Українська ікона. Слобода Борисівка кінця XIX – початку XX століть* (ієродиякон Януарій (Гончар), Автор проекту, упорядник та макетуваньник альбому; В. Шуліка, Автор історичного нарису). (2019). Майстер Книг.
172. *Українське народне малярство XIII – XX століть: Світ очима народних митців* (В. І. Свенціцька & В. П. Откович, Авт.-упоряд.). (1991). Мистецтво.
173. *Українська народна творчість в поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч... Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань* (М. Селівачов, Відповідальний редактор). (1996). Музей Івана Гончара, Родовід.
174. *Україна й українці. Київщина Лівобережна. Історико-етнографічний мистецький альбом (зі збірки Українського центру народної культури "Музей Івана Гончара")* (І. В. Пошивайло, Упоряд.). (2007). Оранта.
175. *Філософський енциклопедичний словник* (В. І. Шинкарук, Голова редколегії). (2001). Абрис.

176. Фронтизи, К. (2005). *История изобразительного искусства*. БММ АО.
177. Ханко, В. (2005). *Миргородський мистецький словник (кінець XVII – початок XXI сторіччя): персоналії*. НАН України. Ін-т історії України.
178. Царьов, М. В. (1968). *Кам'яний свідок*. Видавництво «Будівельник».
179. Чабаненко, В. А. (2007). Климівський Семен. У *Ка–Ком* (В. А. Смолій, Голова редколегії). Наукова Думка. http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Klymovsky_S (дата звернення: 26.06.2022)
180. Чаплинська, О. В. (2014). Кітч як наслідок масовізації. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, (1), 49–52. http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2014_1_11 (дата звернення: 26.06.2022)
181. Чевичелова, О. О. (2017). Мовні особливості пісні Семена Климівського «Їхав козак за Дунай». *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди*, (45), 145–151.
182. *Чисте Мистецтво. Каталог виставки*. (Л. Лихач & П. Гончар, Куратор). (2017). Родовід.
183. Чуйко, Т. (2014). Еволюція Шевченкіани на тлі українського образотворчого мистецтва. *Міст: мистецтво, історія, сучасність, теорія*, (10), 234–246.
184. Шевченко, Т. Г. (1976). *Кобзар*. Дніпро. (Оригінал опубліковано 1840 р.).
185. Шевченко, Т. Г. (2001). *Несчастный. У Драматичні твори. Повісті*.

- (М. Г. Жулинський, Голова редкол.; с. 241–291). Наукова думка.
(Оригінал опубліковано 1855 р.).
186. Шейко, В. М. & Кушнарєнко, Н. М. (2002). *Організація та методика науково-дослідницької діяльності*. Знання-Прес. (Оригінал опубліковано 2001 р.)
187. Шелудякова, Н. А. (2016). М. Грушевський – колекціонер. *Український історичний журнал*. 2 [527] (Березень – квітень), 69–86.
<http://hrushevsky.nbu.gov.ua/item/0001416> (дата звернення: 26.06.2022)
188. Шероцький, К. (1914). *Очерки по истории декоративного искусства Украины: Художественное убранство дома в прошлом и настоящем*. (Ч. I.), тип. С. В. Кульженка.
189. Шинкарук, В. І. (Ред.). (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Абрис.
190. Шинкарук, В. Д., Салата, Г. В., & Данилова, Т. В. (2018). Дихотомія "культура-цивілізація" в англо-американському і західноєвропейському науковому дискурсі. *Вісник національної академії культури і мистецтв*, (2), 82–87.
191. Школьна, О. (2020). Методологічні засади здійснення наукового дослідження за спеціальністю 023. – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 1. 54–62.
192. Шпак, О. (2006). *Українська народна гравюра XVIII – XIX століть*. Ін-т народознавства НАН України.
193. Щербаківський, В. (1980). *Українське народне мистецтво: Кн. 3*.

Орнаментация української хати. Богословія.

194. Щербаківський, Д. (1913). Козак Мамай (народна картина). *Сяйво*, (10–12), 251–258.
195. Щербаківський, Д., & Ернст, Ф. (1925). *Український портрет. Виставка українського портрета XVII-XX ст.* Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка.
196. Щупак, Г. М. (2005). *Експедиція до сіл Мала Каратувль, Вінинці та села Лецьки.* о. 7, 8 арк. Особистий архів Г. М. Щупак, головного зберігача НЦНК «Музей Івана Гончара». Київ, Україна.
197. Щупак, Г. М. (2006). *Колекція робіт П. М. Ярмоленка, Переяславщина.* о.19, 7 арк. Особистий архів Г. М. Щупак, головного зберігача НЦНК «Музей Івана Гончара». Київ, Україна.
198. Щупак, Г. М. (2006). *Підписи до робіт П. М. Ярмоленка, що відібрані на виставку.* о. 20, 17 арк. Особистий архів Г. М. Щупак, головного зберігача НЦНК «Музей Івана Гончара». Київ, Україна.
199. Щупак, Г. М. (2006). *Історія з'явлення у Музеї Гончара живописних робіт переяславського художника Панаса Миколайовича Ярмоленка [1886 – 1953].* о. 1, 7 арк. Особистий архів Г. М. Щупак, головного зберігача НЦНК «Музей Івана Гончара». Київ, Україна.
200. Яцковский, А. & Ярнушкевич, Я. (б.р.). *Искусство польского народа.* Аркады.
201. Яцюк, В. (2003). *Малярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації* (В. Козирський, ред.). Рада.

202. Яцюк, В. М. (2004). «Не забудьте пам'янути...» *Шевченківська листівка як пам'ятка історії та культури, 1890–1940*. Криниця.
203. Яцюк, В. (2019). *Тарас Шевченко і світ фотографії* (О. Федорук, Наук. ред.). Критика.
204. *Abraham Bredius*. (2017, 27 грудня). Dictionary of art historians. <https://web.archive.org/web/20101127121651/http://dictionaryofarthistorians.org/brediusa.htm> (дата звернення: 26.06.2022).
205. *Art populaire - LAROUSSE*. (б. д.). Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/art_populaire/81490 (дата звернення: 26.06.2022)
206. Benedetti Joan, M. (2000). Words, Words, Words: Folk Art Terminology – Why It (Still) Matters. *Art Documentacion*. Vol. 19 (1), p. 14–21. The University of Chicago Press. USA.
207. Béhar, H. (1985). *Henri Rousseau*. MoMA.
208. Bihalji-Merin, O., & Tomasevic, N.-B. (1984). *L'ART NAÏF: encyclopédie mondiale*. Jugoslovenska Revija ; Lausanne : Edita S.A.
209. Brodskaja, N. (2007). *L'Art Naïf*. New York.
210. *Définition d'art populaire*. Les Définitions. URL: <https://lesdefinitions.fr/art-populaire> (дата звернення: 26.06.2022).
211. Calinescu, M. (1987). *Five Phases of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*.

212. Gombrich, E. H. (1951). *The Story of Art*. Phaidon Publishers Inc.
<https://archive.org/details/storyofargomt00gomb> (дата звернення:
26.06.2022).
213. Harmon, M. (б. д.). *Folk art*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/art/folk-art-visual-arts> (дата звернення:
26.06.2022).
214. *Kitsch*. (б. д.). Art & Architecture Thesaurus® Online.
[https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=kitsch&logic=AND¬e=
&english=N&prev_page=1&subjectid=300056181](https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=kitsch&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300056181) (дата звернення:
26.06.2022).
215. Leglise, M. (2017, 6 листопада). *Duret, Jules-Emmanuel Théodore*. Institut national d'histoire de l'art.
[https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-
numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/duret-theodore.html](https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/duret-theodore.html)
(Останній доступ 26.06.2022).
216. *Liebesgeflüster – Deutsche Digitale Bibliothek*. (2019, 26 червня). Deutsche Digitale Bibliothek – Kultur und Wissen online. [https://www.deutsche-digitale-
bibliothek.de/item/6J2XXTIGUVGBKIV6VCS2NXQSWOOPT3XK](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/6J2XXTIGUVGBKIV6VCS2NXQSWOOPT3XK) (дата
звернення: 26.06.2022).
217. Lusardy, M. (1996). Préface. *У Peintures sous verre Passeurs de lumière. Art populaire. Art contemporain*.
218. Neves, B. (б. д.). *L'art naïf*. Academia.edu - Share research.

- https://www.academia.edu/27640116/Lart_naïf (дата звернення:26.06.2022).
219. Rugg, W. (2002). *Kitsch*. The University of Chicago. Theories of Media. Keywords Glossary. <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/kitsch.htm> (дата звернення: 26.06.2022).
220. Russell Harper, J. (2015). *Folk Art*. The Canadian Encyclopedia. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/folk-art> (дата звернення: 26.06.2022).
221. Service, E. R. (б. д.). *Primitive culture*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/primitive-culture> (дата звернення:26.06.2022).
222. *Self-taught artists*. (б. д.). Art & Architecture Thesaurus® Online. https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=Self-taught+artist&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300257252 (дата звернення:26.06.2022)
223. Spengler, O. (1920). *Der Untergang des Abendlande. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte: T. 1. Gestalt und Wirklichkeit*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. (Оригінал опубліковано 1918 р.) <https://archive.org/details/deruntergangdesa02spen> (дата звернення: 26.06.2022)
224. R, S., H, B., M, H., C, L., & W, R. (1985). *Henri Rousseau*. MoMA.
225. Thilmany R. (1984). *Critériologie de l'art naïf*. Éditions Max Fourny Art et Industrie.

226. Vidmarović, D. (2014). *Zagonetna Katerina Bilokur. Kršćanski simboli u slikarstvu Katerine Bilokur*. Tiskano potporom Savjeta za nacionalne manjine RH.

Додаток А

Пояснення до ілюстрацій

Ілюстрації до розділу 2.

Підрозділів 1, 2, 3.

Послідовність ілюстрацій побудована за згадуванням у тексті. Репродукцію з картини Ханса Зацки «Любов шепоче» атрибутовано за хромолітографією з однойменною назвою, що зберігається у Музеї європейських культур у м. Дрезден, Німеччина, під номером D (33 R 258) 197/1973.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- 2.1. М. С. Щеглов. Луки під Омельником. 1982. Полотно наклеєне на картон, олія. 42 x 75. ПХМ.
- 2.2. М. Я. Нелеп. Село Обухів. 1933 рік. 2003(?) р. Фанера, олія. 53,5 x 57. м. Київ. НЦНК «Музей Івана Гончара». Напис: «Село Обухів Київської обл. частина перша, участок – третій – 1933 рік, літо голодовка». Ж-1452.
- 2.3. Х. Зацка (Hans Zatzka). Репродукція з картини «Любов шепоче» («Liebesgeflüster»). Поч. ХХ ст. Походження невідоме.
- 2.4. Ф. (Гарбуз) Погорілий. Три русалки. Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 46 x 60,5. Сумська обл., Конотопський р-н, с. Підлипне. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1529.
- 2.5. Автор невідомий. Тікай Петре з Наталкою, іде мати з качалкою. Сер. ХХ ст. Полотно, олія. 59 x 80. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-899.
- 2.6. Автор невідомий. Дівчина з оленем. Сер. ХХ ст. Полотно, олія. 77,3 x 55,5. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1659.

- 2.7. Автор невідомий. Донька просить благословення у свого батька. Кін. XIX – поч. XX ст. Полотно, олія. 21 x 16,8. м. Київ. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-594.
- 2.8. Ф. Стовбуненко. Козак-бандурист на коні. 1928 р. Полотно, олія. 96,5 x 78. Полтавська обл., Великобагачанський р-н, с.Остап'є. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-612.
- 2.9. Маньковський. Їхав козак за Дунай. 1927 р. Фанера, олія. 38 x 51,3. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Напис: «1927 г Їхав козак за Дунай. рис.Маньковский». Ж-1588.
- 2.10. Автор невідомий. Дівчина моя, напої коня. I пол. XX ст. Фанера, олія. 40 x 60. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу напис: «Дівчина моя напої коня...» Ж-846.
- 2.11. Автор невідомий. Куди їдеш, козаچه? Сер. XX ст. Фанера, олія. 37,7 x 43. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу напис: «Куди їдеш козаچه?» Ж-2700.
- 2.12. Бойко. Три сестриці. 1920 (?). Фанера, олія. 47,8 x 73,3. НЦНК «Музей Івана Гончара». По центру, внизу, напис жовтою фарбою: «три сестриці». Внизу у правому куті напис: «Бойко 1920 г.». Ж-662
- 2.13. Автор невідомий. Ранок у селі. Поч. XX ст. Фанера, олія. 33 x 52,5. Полтавщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2216.
- 2.14. Автор невідомий. Побачення. 1930 р. Фанера, олія. 43,3 x 68. Дніпропетровщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ліворуч, внизу напис: «Свіданіє». Ж-630.
- 2.15. Е. Давискиба. Смерть чумака в дорозі. Сер. XX ст. Фанера, олія. 36 x 55. Черкащина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу напис: «Ой ни пьются пива меди...приключилась с чумаченьком в степу біда!» і «Е. Давискиба». Ж-2721.
- 2.16. Автор невідомий. Ой, три шляхи широкії. Сер. XX ст. Фанера, олія. 51 x 74,2. Полтавщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2726.
- 2.17. Автор невідомий. А ну ж ушкварте, діточки, звеселіть мене. Сер. XX ст. Полотно, олія. 56 x 74. Полтавська обл., Гадяцький р-н, с.Лютенька. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-841.
- 2.18. Туній Іван Макарович [1915-1990]. Проводи до війська. 1950-60 ті рр. Полотно, олія. 51 x 88,6. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с.Травневе. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1632.
- 2.19. Автор невідомий. Слухала Ярина. 1938 р. Фанера, олія. 41,5 x 51. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу напис: «...слухала Ярина, і не дослухала-упала. «Степаночку! Степаночку!» ридала, кричала...». У нижньому лівому куті – «1938.», у правому: «[стор. 116]». Ж-3305.

- 2.20. Автор невідомий. Підкинули дитину. Сер. ХХ ст. Полотно, олія. 46,5 x 61,3. Полтавщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1685.
- 2.21. Автор невідомий. Катерина. I пол. ХХ ст. Фанера, олія. 47,5 x 64. м.Київ. 2.23.НЦНК «Музей Івана Гончара». Згори донизу і зліва направо послідовно розташовано чотири сюжети з поеми Т.Г.Шевченка «Катерина» з підписами в нижніх двох сюжетах: «Неслухала Катерина нібатька ніненъ полюбыла москалика як знало серденько» і «Прости Боже мою душу ати моє тіло шубовсть вводу попід леодом геть загуркотіло». Ж-2697.
- 2.22. Автор невідомий. Одарка та Іван. 1940 р. Фанера, олія. 48,7 x 67. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу авторський підпис: «Одарка і Іван из п'еси «Запорожец За дунаєм»14/VII. 40 г.» 14.07. Ж-2701.
- 2.23. Фотографія. Труп Кропивницького. 1880-ті рр. Інв. Ф 27897. МТМКУ.
- 2.24. Автор невідомий. Тарас Бульба зустрічає своїх синів. 1928 р. Фанера, олія. 50 x 75,2. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу напис: «...Остап. Не смійся батьку, а то поколочу. Тарас Бульба. Ну давай на кулаки – засучив рукава... 928» Ж-939.
- 2.25. Автор невідомий. Тарас Бульба та син Андрій. 1950-60 рр. Фанера, олія. 47,5 x 60. Дніпропетровщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». В лівому нижньому куті напис: «Тарас Бульба стій не шевелись... Я тебе...»Ж-853.
- 2.26. Погорілий (Гарбуз). Дорога до церкви. Сер. ХХ ст. Полотно, олія. 57 x 82. Сумщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1633.
- 2.27. Автор невідомий. Сільський пейзаж з церквою. Сер. ХХ ст. Картон, олія. 22 x 35. Полтавська обл., Гадяцький р-н, с.Сватки. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу напис: «В дні Тройці.» Ж-1005.
- 2.28. В.К.Івахненко. Добра жінка охороняє дітей. 21.10.1939 р. (можливо 1930?) Клейонка, олія. 70 x 55,2. Полтавська обл., Лубенський р-н. НЦНК «Музей Івана Гончара» Внизу авторський підпис: «В.К.Ивахненко 21/X 1939». Ж-2447.
- 2.29. Дмитро Перепелиця. Натюрморт з кавуном. 1930-ті рр. Фанера, олія. 46,5 x 49,5. Полтава. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2703.
- 2.30. Автор невідомий. Натюрморт. Сер. ХІХ ст. Фанера, олія. 58 x 51. с. Стівбина Долина, Новосанжарський р-н, Полтавської обл. НМНАПУ. НД-2882.
- 2.31. Автор невідомий. Натюрморт. I третина ХХ ст. Фанера, олія. 75 x 50. м. Нові Санжари, Новосанжарського р-ну, Полтавська обл. НМНАПУ. НД-3548.
- 2.32. Автор невідомий. Натюрморт. Поч. ХХ ст. Фанера, олія. 63 x 44. м. Нові Санжари, Новосанжарського р-ну, Полтавської обл. НМНАПУ. НД-4554.
- 2.33. Автор невідомий. Натюрморт. Поч. ХХ ст. Фанера, олія. 56,5 x 42,5. м. Нові Санжари, Новосанжарського р-ну, Полтавської обл. НМНАПУ. НД-4555.

- 2.34. Е. Давискиба. Натюрморт. Кавун з ножом. Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 31,5 x 47. Черкаська обл. НЦНК «Музей Івана Гончара». В правому нижньому куті підпис: «Е. Давискиба». Ж-2114.
- 2.35. Автор невідомий. Краєвид села з церквою. 1930-ті рр. Фанера, олія. 48 x 60,5. Київська обл., Обухівський р-н, с. Витачів. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-631.
- 2.36. Автор невідомий. Краєвид. Хата над водою. I пол. ХХ ст. Фанера, олія. 52 x 62,5. Чернігівщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-576.
- 2.37. Автор невідомий. Село. Місячна ніч. Поч. ХХ ст. Фанера, олія. 47,2 x 50,5. Полтавщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2218.
- 2.38. Автор невідомий. Олені. I пол. ХХ ст. Полотно, олія. 48,5 x 72. Лівобережна Черкащина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-783.
- 2.39. Автор невідомий. Пейзаж з двома лебедями. 50-ті рр. ХХ ст. Фанера, олія. 34 x 42. Полтавська обл., Пирятинський р-н, с.Кроти. НЦНК «Музей Івана Гончара». Картинка придбана в Прилуках на базарі близько 1955 р. Ж-2102.
- 2.40. Автор невідомий. Полювання на гусей. I чверть ХХ ст. Фанера, олія. Походження невідоме. Приватна колекція.
- 2.41. Автор невідомий. Сільський краєвид з потягом. Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 44,5 x 66,5. Чернігівська обл., Борзнянський р-н. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2966.
- 2.42. Автор невідомий (можливо мати художниці Нелеп Марії Яківни). На хуторі. I пол. ХХ ст. Фанера, олія. 25 x 27,5. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу напис: «на Хуторі». Ж-678.
- 2.43. Автор невідомий. Краєвид з вітряком, Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 37,8 x 51,5. Сумщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2732.
- 2.44. Автор невідомий. Сільський краєвид з кам'яним містком. Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 45,5 x 47,5. Сумщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2724.
- 2.45. Автор невідомий. Над Дніпром. 1936 р. Фанера, олія. 45,5 x 47,5. Київська обл., м.Обухів. НЦНК «Музей Івана Гончара». НДФ-435.
- 2.46. Автор невідомий. Несе Галя воду. Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 41 x 61,5. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-951.
- 2.47. Ю. Бірюков (?). с. Кирилівка. 30-ті рр. ХХ ст. Фанера, олія. 52,7 x 66,5. Полтавщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу напис: «Україна. с. Кирилівка, де жив Шевченко як був малим». Ж-2698.
- 2.48. Автор невідомий. Краєвид села з церквою і вітряком. 30-ті рр. ХХ ст. Фанера, олія. 34 x 46,8. Полтава (знайдено на Миргородщині). НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2113.

- 2.49. Автор невідомий. Краєвид села з млином. 30-ті рр. ХХ ст. Фанера, олія. 33,8 x 42,8. Полтава (знайдено на Миргородщині). НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2109.
- 2.50. Автор невідомий. Село. По воду. Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 45,5 x 47,5. Сумщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2121.
- 2.51. Автор невідомий. Українське село. I пол. ХХ ст. Фанера, олія. 43 x 61. Черкаська обл., Шполянський р-н, с.Сигнаївка. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2111.
- 2.52. Автор невідомий. Село. Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 40,3 x 52,4. Полтавщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2182.
- 2.53. Автор невідомий. Сільський краєвид з містком. 30-ті рр. ХХ ст. Фанера, олія. 37 x 38. м. Полтава. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-3143.
- 2.54. О. Шабатура. Біля колодязя. 1930. Фанера на картоні, олія. 47 x 51. Полтавщина. ПХМ. 188 нд/ж.
- 2.55. Ю. Бірюков. Сільський пейзаж. 1927 (8?). Фанера, олія. 40 x 47,5. Полтавщина. ПХМ. 184 нд/ж.
- 2.56. С. Солошенко. Сільський краєвид. Б. д. Фанера, олія. 47,5 x 61,5. Полтавщина. ПХМ. 189 нд/ж.
- 2.57. О. Шабатура. Наталка. I пол. ХХ ст. Фанера, олія. 48 x 62,5. х. Гергелі, Новосанжарського р-ну, Полтавської обл. НМНАПУ. Внизу напис: «Наталка.» Д-2948.
- 2.58. О. Шабатура. Дівчино моя, напій коня. I пол. ХХ ст. Фанера, олія. 27 x 47. с. Старі Санжари, Новосанжарського р-ну, Полтавської обл. НМНАПУ. Внизу напис: «Вівчино Моя Напій Коня». Ж-2362.
- 2.59. О. Шабатура. Дівчино моя, напій коня. 20-ті рр. ХХ ст. Фанера, олія. 75 x 51,5. с. Зачепилівка, Новосанжарського р-ну, Полтавської обл. НМНАПУ. Внизу напис: «Дівчино моя напій коня.» НД-2916
- 2.60. Автор невідомий. Сільська вулиця. Сер. ХІХ ст. Фанера, олія. 76 x 52. с. Стовбина Долина. Новосанжарського р-ну, Полтавської обл. НМНАПУ. НД-2883.
- 2.61. Автор невідомий. Дівчина біля колодязя. Фанера, олія. 27,8 x 38,8. с. Бірки, Зіньківського р-ну, Полтавської обл. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-3348.
- 2.62. Автор невідомий. Хутір на березі річки». I пол. ХХ ст. Фанера наклеєна на ДВП, олія. 46,7 x 64,3. Росія, Воронежська обл. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2178.
- 2.63. Панас Плітік. Побачення. 1889 р. Фанера, олія. 43 x 67. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». В правому нижньому куті напис: «Панась Плітікь 1889 рік». Ж-971.

- 2.64. Автор невідомий. Побачення; козак і дівчина біля криниці. Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 46 x 55,5. Сумщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1537.
- 2.65. Автор невідомий. Випадок на селі. Сер. ХХ ст. Полотно, олія. 62 x 81. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1562.
- 2.66. Автор невідомий. Повернення з війни. Сер. ХХ ст. Полотно, олія. 50 x 75. Полтавщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». В правому нижньому куті напис: «Встреча с войны!» Ж-2202.
- 2.67. Автор невідомий. Самотня хата в густому лісі. Сер. ХХ ст. Фанера, олія, фотографія. 41,6 x 61. Вінницька обл. Томашпільський р-н, с.Паланка. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2757.
- 2.68. Автор невідомий. Рамка для фото з малюванням на склі. II пол. ХХ ст. Скло, гуаш. 28 x 22,5. Луганська обл. Сватівський р-н, с. Маньківка. НЦНК «Музей Івана Гончара». Напис між двома рамочками для фотографій: «На пам'ять». НДФ-1137.
- 2.69. Автор невідомий. Картинка - портрет. Поч. ХХ ст. Фото, олія, картон. 67 x 52. м. Нові Санжари, Новосанжарський р-н, Полтавська обл. НМАПУ. НД-4632.
- 2.70. Аркуш з фотографіями з альбому «Україна й українці. Київщина Лівобережна». 2007, с. 239. НЦНК «МІГ».
- 2.71. В. Д. Орловський. Хутір на Полтавщині. 1879. Полотно, олія. 71,3 x 107,4. НХМУ.
- 2.72. К. Я. Крижицький. Хутір в Малоросії. 1887. Полотно, олія. 97 x 166. ЗОХМ. Ж-665.
- 2.73. Й. Є. Крачковський. Пейзаж. Отрытое письмо (Поштова картка). Фабрика художнього друку Державного видавництва «Мистецтво». Редактор Нагорний. Техкер Є. Шубін. I пол.. ХХ ст., але не раніше 1932 р. <https://violity.com/98777463-otkrytka-pejzazh-i-krachkovskij>
- 2.74. Автор невідомий. Листівка. НЦНК «Музей Івана Гончара». На звороті напис: «Крачковський «Пейзаж» — перекреслено олівцем і нижче написано: «Крижицкий «Хутор в Малороссии». Не обліковано.
- 2.75. Автор невідомий. Сільський пейзаж з лебедями. Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 2 x 53,5. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-907.
- 2.76. М. К. Пимоненко. Не жартуй! 1895. Полотно, олія. 109 x 108. НХМУ.
- 2.77. Автор невідомий. Не жартуй! Листівка кольорова, горизонтальна. Українські типи і краєвиди. Видавництво «Рассвет», Київ, 1911 – 1916 рр., порядковий або серійний № 31. Приведено за альбомом-каталогом (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 145.
- 2.78. Автор невідомий. Тікай, Петре з Наталкою.... Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 51 x 67. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-545.

- 2.79. П. Євдошенко. Не жартуй! 1948 р. Фанера, олія. 31,3 x 42,8. Полтавщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу напис: «Не жартуй!» І в правому нижньому куті напис: «П. Євдошенко – 1948 р.» Ж-2715.
- 2.80. Автор невідомий. Тікай, Петре з Наталкою... Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 34 x 47. Сумщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2734.
- 2.81. Костенко. «Портрет Т. Г. Шевченка». 1926 р. Полотно, олія. 58 x 49. Київська обл. Переяслав-Хмельницький р-н, м. Переяслав-Хмельницький. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу авторський підпис: «Праця Костенко 20.2.26 р.» Ж-2680.
- 2.82. Автор невідомий. Портрет Т. Г. Шевченка. Сер. ХХ ст. Дерево, олія. 31 x 24. Середня Наддніпрянина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2230.
- 2.83. Автор невідомий. Портрет Т.Г.Шевченка. 1930-ті (?) рр. Полотно, олія. 64,5 x 47,5. Черкаська обл. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-883.
- 2.84. Автор невідомий. Портрет Т. Г. Шевченка. 1887. Полотно на картоні, олія. 82,5 x 65,4. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Внизу напис зі словами з вірша: «Думи мої, думи мої...», криптонім автора: «В.Є.Р.» та дата 15.03.1887 р. Ж-543.
- 2.85. Автор невідомий. Портрет Т. Г. Шевченка. II пол. ХХ ст. Полотно, олія. 56,3 x 43,9. Сумщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2261.
- 2.86. Автор невідомий. Портрет Т.Г.Шевченка. Сер. ХХ ст. Полотно, олія. 42,5 x 55. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1748.
- 2.87. Робочий ящик художника Юхима Шаговки (помер в 30-тих рр. ХХ ст.). Поч. ХХ ст. с. Короп'є, Козелецький р-н, Чернігівська обл. НЦНК «Музей Івана Гончара». КН-25948/1.
- 2.88. Двадцять два пласких і круглих пензлів від першого до одинадцятого номера з ящика Ю. Шаговки, загорнутих у крафт; дві саморобні гумові шітки для нанесення рискового орнаменту на раму; коробка з під сірників з металевими кнопками для прикріплення паперу до поверхні, нитка намотана на шматок картону; віялоподібний пензель із обрізаним ворсом; мочалка з вати. Поч. ХХ ст. с. Короп'є, Козелецький р-н, Чернігівська обл. НЦНК «Музей Івана Гончара». КН-25948/3–24; КН–25948/61.
- 2.89. Репродукція ікони «Христос Вседержитель». Зображення розлініяно олівцем на квадрати. Аркуш наклеєно на картонку. Поч. ХХ ст. 22,4 x 9,8. с. Короп'є, Козелецький р-н, Чернігівська обл. НЦНК «Музей Івана Гончара». КН-25948/101.
- 2.90. Ю. Шаговка. Підготовчий рисунок до ікони, «Христос Вседержитель». Олівець, рисунок, дерево, ґрунтування. 34 x 25,4. с. Короп'є, Козелецький р-н, Чернігівська обл. НЦНК «Музей Івана Гончара». КН-25948/161.

- 2.91. Ю. Шаговка. Підготовчий рисунок до картини «Краєвид села з вітряком», Ситець наклеєно на фанеру і заґрунтовано ґрунтовкою блакитного кольору. Зворот пофарбовано зеленою фарбою. І третина ХХ ст. Олівець, рисунок, фанера, ситець, ґрунтування. 36 x 58,8. Короп'є, Козелецький р-н, Чернігівська обл. НЦНК «Музей Івана Гончара». КН-25948/159.
- 2.92. Листівка з репродукцією з картини А. Куїнджи «Українська ніч», 1904 – 1909, Вид. Д. Маркова, Київ. (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 434).
- 2.93. Поштова листівка «Ой, на горі вогонь горить», ілюстрована А. Ждахой, 1912. На звороті зазначено: Видавництво «Час» і підпис: «Жертвуйте на пам'ятник Т. Шевченкові у Києві!», нижче: «Український артист-маляр Амвросій Ждаха. Малюнки до українських народних пісень». З сайту Violy.com https://violy.com/110692681-amvrosij-zhdaha-1912-oj-na-gori-ogon-gorit-malyunki-do-ukrayinskih-narodnih-pisen-chas?utm_source=new_items&utm_medium=amvrosij-zhdaha-1912-oj-na-gori-ogon-gorit-malyunki-do-ukrayinskih-narodnih-pisen-chas&utm_campaign=5
- 2.94. П. Шторма. Ой на горі вогонь горить. Сер. ХХ ст. Фанера, олія. 46 x 31. Київська обл., Обухівський р-н, с.Гусачівка. Внизу напис: “в горі огонь горить”. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–562.

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



- 2.1. М. Щеглов. Луки під Омельком. 1982. ПХМ.



2.2. М. Нелеп. Село Обухів. 1933 рік. 2003(?) р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.3. Х. Зацка (Hans Zatzka). Репродукція з картини «Любов шепоче» («Liebesgeflüster»). Поч. XX ст. Походження невідоме.



2.4. Ф. (Гарбуз) Погорілий. Три русалки. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2. 5. Автор невідомий. Тікай Петре з Наталкою, іде мати з качалкою. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2. 6. Автор невідомий. Дівчина з оленем. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2. 7. Автор невідомий. Донька просить благословення у свого батька. Кін. ХІХ – поч. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2. 8. Ф. Стовбуненко. Козак-бандурист на коні. 1928 р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.9. Маньковський. Їхав козак за Дунай. 1927 р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.10. Автор невідомий. Дівчина моя, напої коня. Перша половина ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.11. Автор невідомий. Куди їдеш, козаче? Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.12. Бойко. Три сестриці. 1920 (?). НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.13. Автор невідомий. Ранок у селі. Поч. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.14. Автор невідомий. Побачення. 1930 р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.15. Е. Давискиба. Смерть чумака в дорозі. Сер. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.16. Автор невідомий. Ой, три шляхи широкії. Сер. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.17. Автор невідомий. А ну ж, ушкварте, діточки, звеселіть мене. Сер. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.18. Туній Іван Макарович. Проводи до війська. 1950-60 ті рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.19. Автор невідомий. Слухала Ярина. 1938 р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.20. Автор невідомий. Підкинули дитину. Сер. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1685.



2.21. Автор невідомий. Катерина. I пол. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.22. Автор невідомий. Одарка та Іван. 1940 р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.23. Група Кропивницького. 1880-ті рр. МТМКУ.



2.24. Автор невідомий. Тарас Бульба зустрічає своїх синів. 1928 р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.25. Автор невідомий. Тарас Бульба та син Андрій. 1950-60 рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.26. Погорілий (Гарбуз). Дорога до церкви. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.27. Автор невідомий. Сільський пейзаж з церквою. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.28. В. К. Івахненко. Добра жінка охороняє дітей. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.29. Дмитро Перепелиця. Натюрморт з кавуном. 1930-ті рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.30. Автор невідомий. Натюрморт. Сер. XIX ст. НМНАПУ.



2.31. Автор невідомий. Натюрморт. I третина XX ст. НМНАПУ.



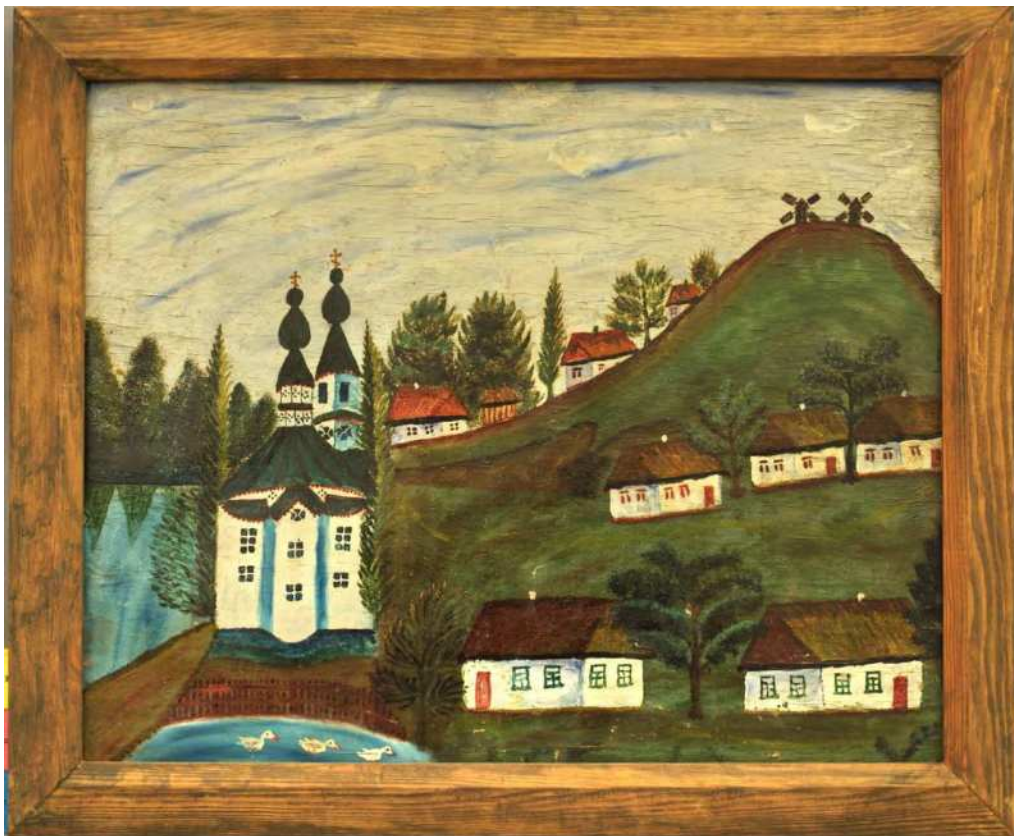
2.32. Автор невідомий. Натюрморт. Поч. XX ст. НМНАПУ.



2.33. Автор невідомий. Натюрморт. Поч. XX ст. Фанера, олія. 56,5 x 42,5. м. Нові Санжари, Новосанжарського р-ну, Полтавської обл. НМНАПУ.



2.34. Е. Давискиба. Натюрморт. Кавун з ножом. Сер. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.35. Автор невідомий. Красвид села з церквою. 1930-ті рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.36. Автор невідомий. Краєвид. Хата над водою. II пол. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.37. Автор невідомий. Село. Місячна ніч. Поч. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.38. Автор невідомий. Олені. I пол. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.39. Автор невідомий. Пейзаж з двома лебедями. 50-ті рр. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.40. Автор невідомий. Полювання на гусей. I чверть XX ст. Приватна колекція.



2.41. Автор невідомий. Сільський краєвид з потягом. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.42. Автор невідомий (можливо мати художниці Нелеп Марії Яківни). На хуторі. I пол. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.43. Автор невідомий. Краєвид з вітряком, Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.44. Автор невідомий. Сільський краєвид з кам'яним містком. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.45. Автор невідомий. Над Дніпром. 1936 р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.46. Автор невідомий. Несе Галя воду. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.47. Ю. Бірюков (?). с. Кирилівка. 30-ті рр. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.48. Автор невідомий. Краєвид села з церквою і вітряком. 30-ті рр. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.49. Автор невідомий. Краєвид села з млином. 30-ті рр. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.50. Автор невідомий. Село. По воду. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.51. Автор невідомий. Українське село. I пол. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.52. Автор невідомий. Село. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.53. Автор невідомий. Сільський краєвид з містком. 30-ті рр. XX ст. Полтава. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.54. О. Шабатура. Біля колодязя. 1930. Полтавщина. ПХМ.



2.55. Ю. Бірюков. Сільський пейзаж. 1927 (8?). Полтавщина. ПХМ.



2.56. С. Солошенко. Сільський краєвид. Б.д. Полтавщина. ПХМ.



2.57. О Шабатура. Наталка. I пол. XX ст. НМНАПУ.



2.58. О. Шабатура. Дівчино моя, напій коня. I пол. XX ст. НМНАПУ.



2.59. О. Шабатура. Дівчино моя, напій коня. 20-ті рр. XX ст. НМНАПУ.



2.60. Автор невідомий. Сільська вулиця. Сер. XIX ст. НМНАПУ.



2.61. Автор невідомий. Дівчина біля колодязя. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.62. Автор невідомий. Хутір на березі річки». I пол. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.63. Панас Плітік. Побачення. 1889 р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.64. Автор невідомий. Побачення. Козак і дівчина біля криниці. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.65. Автор невідомий. Випадок на селі. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.66. Автор невідомий. Повернення з війни. Сер XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2202.



2.67. Автор невідомий. «Самотня хата в густому лісі». Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.68. Автор невідомий. «Рамка для фото з малюванням на склі». II пол. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.69. Автор невідомий. «Картинка - портрет». Поч. XX ст. НМАПУ.



2.70. Аркуш з фотографіями з альбому
 «Україна й українці. Київщина Лівобережна». 2007, с. 239. НЦНК «Музей Івана
 Гончара».



2.71. В. Д. Орловський. Хутір на Полтавщині. 1879. НХМУ.



2.72. К. Я. Крижицький. Хутір в Малоросії. 1887. ЗОХМ.



2.73. Й. Є. Крачковський. Пейзаж. Отрyтое письмо (Поштова картка). I пол. XX ст., але не раніше 1932 р.



2.74. Автор невідомий. Поштова листівка. НЦНК «Музей Івана Гончара». Не обліковано.



2.75. Автор невідомий. Сільський пейзаж з лебедями. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.76. М. К. Пимоненко. Не жартуй! 1895. НХМУ.



2.77. Автор невідомий. Не жартуй! Листівка кольорова, горизонтальна. Українські типи і краєвиди. Приведено за альбомом-каталогом (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 145.)



2.78. Автор невідомий. Тікай, Петре з Наталкою.... Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.79. П. Євдошенко. Не жартуй. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.80. Автор невідомий. Тікай, Петре з Наталкою... Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



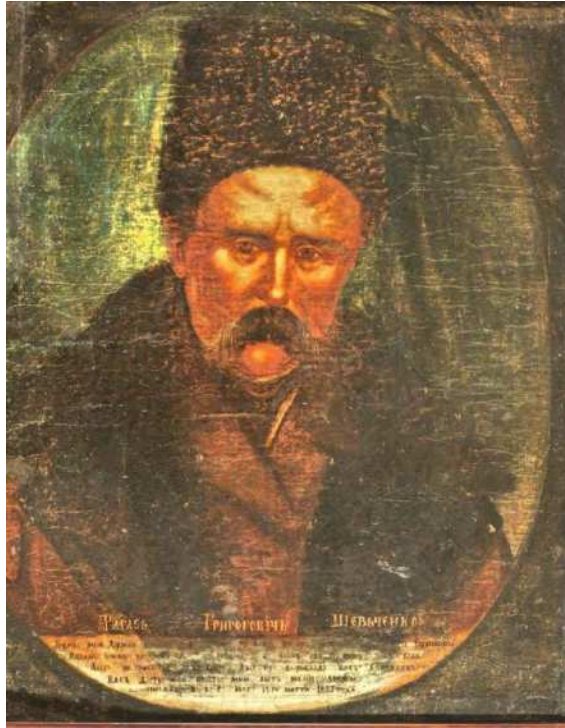
2.81. Костенко. Портрет Т. Г. Шевченка. 1926 р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.82. Автор невідомий. Портрет Т. Г. Шевченка. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



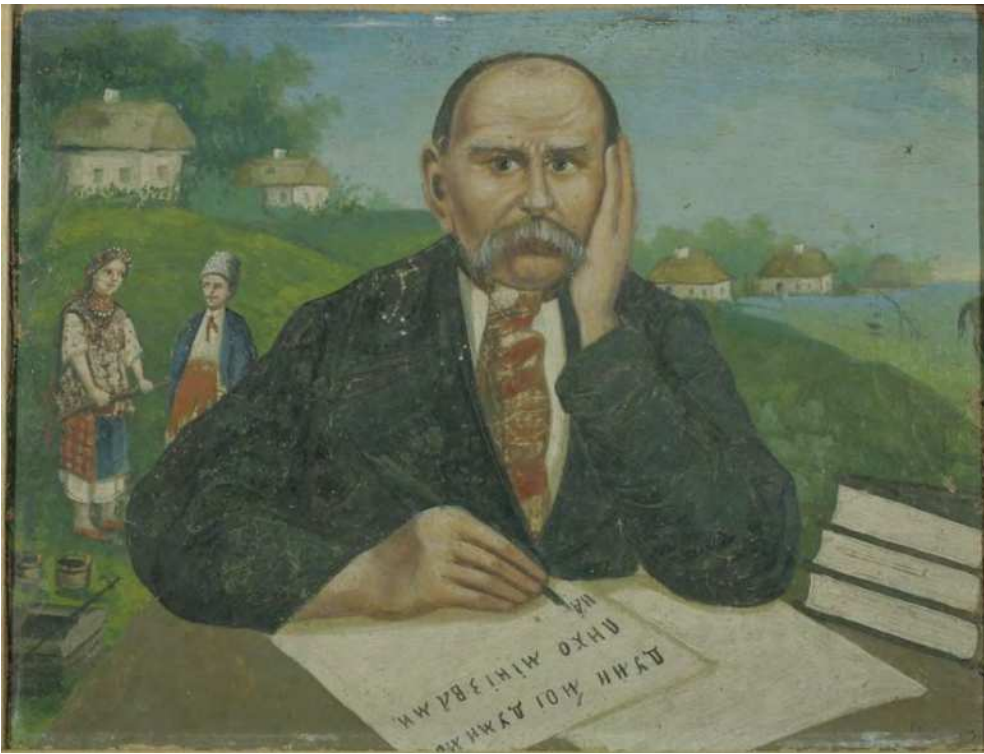
2.83. Автор невідомий. Портрет Т.Г.Шевченка. 1930-ті (?) рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.84. Автор невідомий. Портрет Т. Г. Шевченка. 1887. Полотно на картоні, олія. 82,5 х 65,4. Походження невідоме. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.85. Автор невідомий. Портрет Т. Г. Шевченка. II пол. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.86. Автор невідомий. Портрет Т.Г.Шевченка. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.87. Робочий ящик художника Юхима Шаговки. Поч. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.88. Пензлі та інше з ящика Ю. Шаговки. Поч. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.89. Репродукція ікони «Христос Вседержитель». Поч. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».

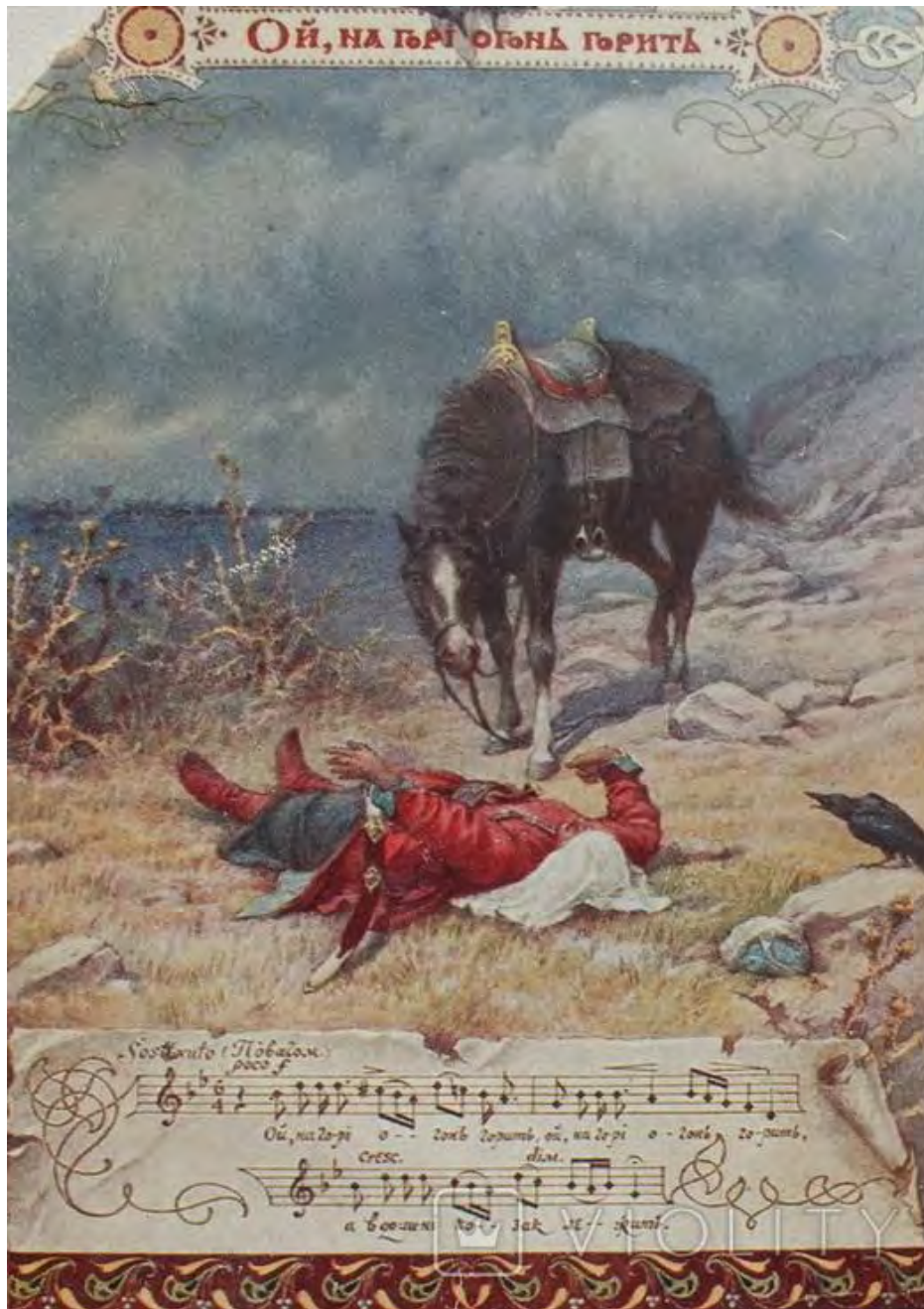
2.90. Юхим Шаговка. Підготовчий рисунок до ікони, «Христос Вседержитель». НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.91. Ю. Шаговка. Підготовчий рисунок до картини «Краєвид села з вітряком». І третина ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



2.92. Поштова листівка з репродукцією з картини А. Куїнджи «Українська ніч», 1904 – 1909, Вид. Д. Маркова, Київ. (Забочень, Поліщук & Яцюк, 2000, с. 434).



2.93. Поштова листівка «Ой, на горі вогонь горить», ілюстрована А. Ждахой, 1912,
з сайту Violity.com



2.94. П. Шторма. Ой, на горі вогонь горить. Сер. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».

Додаток Б

До розділу 3, підрозділу 1

Каталог робіт Г. П. Ксьонза (1874–1947)

Пояснення до ілюстрацій

В другий додаток увійшли роботи Г. П. Ксьонза, з державних і приватних зібрань, що систематизовані за хронологією і за жанрами, у такій послідовності: портрети селян та міщан, за ними розташовані портрети Т. Шевченка, жанрові картини, натюрморти, ікони. В кінці – твори інших художників. Державні колекції вдалося дослідити і сфотографувати – до них вказані розміри. До творів, що знаходяться в приватних зібраннях доступ обмежений, тому до більшості не вказано розмір, а у атрибуції авторства художника, доводиться спиратися на дані зазначені власниками у публікаціях та особистому спілкуванні.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- 3.1.1. Фото Г. П. Ксьонза, (1874—1947). 1924. Миргород. (Скалацький, 2005, с 90).
- 3.1.2. Портрет парубка в хаті. 1912. Картон, олія. 66,5 x 46. ПЗК, Полтава. Зі слів власника має авторський підпис на звороті й датування.
- 3.1.3. Портрет брата Володимира. 1910-ті. Полтавщина. Полотно, олія. 78 x 52. ПХМ, Полтава. Ж–880.
- 3.1.4. Портрет сестри Одарки Ксьонзенко. 1910-ті. Полтавщина. Полотно, олія. 79,5 x 50. ПХМ, Полтава. Ж–879.
- 3.1.5. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 69 x 48,5. ЗЛЛ, Київ. Підпис в лівому нижньому куті.
- 3.1.6. Портрет молодого чоловіка в уніформі. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. КК, Київ.
- 3.1.7. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. КК, Київ.
- 3.1.8. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. КК, Київ.
- 3.1.9. Портрет мірошника з с. Бірки. 1923. Полотно, олія. 105 x 55,5. м. Миргород. НМАПУ. Київ. Ж–1791. Фото надано Т. Тимченко.
- 3.1.10. Портрет молодого селянина в чорному костюмі. 1930. 71,5 x 50. Полотно, олія. СКУ, Київ.

- 3.1.11. Портрет хлопчика з котом. 1931. Полотно, олія. 85,5 x 56. СКУ, Київ.
- 3.1.12. Портрет Іларіона Івановича Сидоренка. 1931. Полотно, олія. 94 x 57. МКМ, Миргород. В лівому нижньому куті підпис синього кольору: «Ларион. Іван. Сидоренко 38 г. 31 жовтня 31 року Григорій Петр. Ксенз.» Цифри: «38 г.» написані чорною фарбою. Р–5959.
- 3.1.13. Портрет Куценка Івана Івановича. 1932. Полотно, олія. 82 x 52. МКМ, Миргород. В лівому нижньому куті підпис: «І. Куценко 1932 Ксенз» Р–5970.
- 3.1.14. Портрет Кривобоченко Марії Михайлівни. Мати музиканта Миколи Кривобоченка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 90 x 54. МКМ, Миргород. С–5500.
- 3.1.15. Портрет Кривобоченка Максима Івановича. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 90 x 54. МКМ, Миргород. Батько музиканта Миколи Кривобоченка. С–5499.
- 3.1.16. Портрет Кривобоченка Миколи Максимовича. Музикант, син Максима і Марії Кривобоченків. 1932. Полотно, олія. 90 x 54. МКМ, Миргород. С–5501.
- 3.1.17. Портрет Куценка Андрія Івановича. 1932. Полотно, олія. 79 x 53. МКМ, Миргород. Р–5971.
- 3.1.18. Портрет Яворівського Максима Дмитровича 1932. Полотно, олія. 82 x 51. ПЗН, Полтава.
- 3.1.19. Портрет хлопчика. 30-ті рр. ХХ ст. Полотно, олія. 83 x 55. ПЗГ, Полтава.
- 3.1.20. Портрет хлопчика з музичним інструментом та котом. 30–40 рр. ХХ ст. Полотно, олія. 71x 53. ЗЛЛ.
- 3.1.21. Портрет Григорія Андрійовича Бойка. 1932. Полотно, олія. 95 x 61. МКМ, Миргород. Р–5963.
- 3.1.22. Портрет Бойко Марії Петрівни. 1932. Полотно, олія. 98 x 60. МКМ, Миргород. Р–5964.
- 3.1.23. Портрет Григорія Олексійовича Рибалки. 1932. Полотно, олія. 87 x 51. МКМ, Миргород. На звороті підпис: «Художник Григорій Петр. Ксенз Миргород 1937 года іюня 5 дня» Р–5974.

- 3.1.24. Сімейний портрет. Родина Федора Олександровича Додуха. Дружина Мокрина і троє дітей, родина з с. Хомутець. 1933 р. Полтавщина. Полотно, олія. 77 х 99,5. ПХМ, Полтава.
- 3.1.25. Портрет сільської дівчини з цеберками. 1933. Полотно, олія. 95,5 х 50. СКУ, Київ.
- 3.1.26. Портрет Іларіона Івановича Сидоренка. 1934. Полотно, олія. 90 х 54. МКМ, Миргород. Внизу підпис: «Іларіон Иван. Сидоренко.» В правому нижньому куті підпис: «Ксенз. 27. Мар. 34.» Р–5958.
- 3.1.27. Портрет Насті Бабенко. 1935 р. Полтавська обл., м. Миргород. Полотно, олія. 91 х 66. ПХМ, Полтава.
- 3.1.28. Портрет Івана Бабенко. 1935 р. Полотно, олія. 91 х 66. ПХМ, Полтава.
- 3.1.29. Портрет І.Ф. Додусенка. 1936. Полотно, олія. 91,5 х 56. СКУ, Київ.
- 3.1.30. Портрет Я.С. Додусенко. 1936. Полотно, олія. 91,5 х 56. СКУ, Київ.
- 3.1.31. Портрет Колісник Харитини Леонтіївни з дочкою Катериною. 1936-1937. Полотно, олія. 95 х 63. МКМ, Миргород. Р–5984.
- 3.1.32. Портрет матері і сина, який тримає коника. 1930-ті рр. Полотно, олія. 91,5 х 58. СКУ, Київ.
- 3.1.33. Портрет Колісника Антона Івановича. 1936 - 1937. Полотно, олія. 95 х 63. МКМ, Миргород. Р–5985.
- 3.1.34. Портрет вишивальниці миргородської Уляни Василівни Бобир. 1937. Полотно, олія. 87 х 51. МКМ, Миргород. На звороті підпис: «Художник Григорій Петр. Ксенз Миргород 1937 года 1- іюня» Р–5973.
- 3.1.35. Портрет Ф. І. Дубини 1937. Полотно, олія. 80 х 55. ПЗГ, Полтава.
- 3.1.36. Портрет О.С. Дубини. 1937. Полотно, олія. 80 х 55. ПЗГ, Полтава.
- 3.1.37. Портрет Семена Никифоровича Білоброва. 1938. Полтавщина. Полотно, олія. 71,5 х 53. ЗОП, Київ.
- 3.1.38. Портрет Віри Кирилівни Мамчич. 1941. Полотно, олія. 82 х 52. МКМ, Миргород. На звороті підпис: «Ксенз 41 г окт 20». Р–5983.
- 3.1.39. Портрет Семена Кириловича Мамчича. 1941. Полотно, олія. 83 х 54. МКМ, Миргород. Р–5980.

- 3.1.40. Портрет Мамчич Оксани Данилівни з дочкою Тамарою. 1942. Полотно, олія. 82 x 52. МКМ, Миргород. На звороті підпис: «рисовал. Григорий по...Ксенз. Миргород. 1942 г. 1942 Апр. 25». Р-5982.
- 3.1. 41. Портрет Кирила Семеновича Мамчича. 1943. Полотно, олія. 84 x 54. МКМ, Миргород. На звороті підпис: «Г. Ксенз 1943 г. дек.» Р-5981
- 3.1.42. Портрет Віри Корнієнко. 1943 р. Полотно, олія. 81 x 56. ЗЛЛ , Київ.
- 3.1.43. Портрет дівчини. 30-ті рр. ХХ ст. Полотно, олія. 93 x 55. ПЗГ , Полтава.
- 3.1.44. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 71 x 102. ЗЛЛ , Київ.
- 3.1.45. Домашній вид Сергієка. Перша половина ХХ ст. Полтавщина. Полотно, олія. 71 x 102. ЗЛЛ , Київ.
- 3.1.46. Портрет невідомого. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 80,5 x 53. ПХМ, Полтава. Ж-1002.
- 3.1.47. Портрет жінки. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 62,5 x 45,3. ЗЛЛ, Київ.
- 3.1.48. Портрет дівчини. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 64 x 46. ЗЛЛ, Київ.
- 3.1.49. Портрет дівчинки з трояндовим кущем. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 91 x 54,5. СКУ, Київ.
- 3.1.50. Портрет Минки Миколаївни Колесник. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. КК, Київ.
- 3.1.51. Портрет Ігоря Олексійовича Колесника. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. КК, Київ
- 3.1.52. Портрет М. Корецького. 1936. Полотно, олія. 62 x 46. ПХМ, Полтава. Ж-528.
- 3.1.53. Портрет молодого чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 71 x 50. НЦНК «МІГ», Київ. Ж-1960.
- 3.1.54. Портрет молодої жінки. 1930-ті рр. Полотно, олія. 71 x 50. НЦНК «МІГ», Київ. Ж-1959.
- 3.1.55. Портрет жінки. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. КК, Київ.
- 3.1.56. Портрет молодої жінки. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 83 x 53,5. ЗОП, Київ.

- 3.1.57. Портрет літньої жінки. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 84,5 x 52, 5. ЗОП, Київ.
- 3.1.58. Портрет літньої жінки. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. КК. Київ.
- 3.1.59. Портрет Герасименка Порфира Григоровича. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 94 x 50. ПХМ, Полтава.
- 3.1.60. Портрет молодого чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 80 x 54. ЗОП, Київ.
- 3.1.61. Портрет на тлі млина. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 99 x 60. СКУ, Київ.
- 3.1.62. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полтавщина. Полотно, олія. 102 x 58,5. ЗОП, Київ.
- 3.1.63. Портрет молодого чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 77 x 51. ЗОП, Київ.
- 3.1.64. Портрет молодого чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 62 x 48,5. ЗЛЛ, Київ.
- 3.1.65. Портрет жінки. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 97 x 60. ЗЛЛ, Київ.
- 3.1.66. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 78 x 52. ЗЛЛ, Київ.
- 3.1.67. Портрет Федора Федоровича Березовця. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 82 x 56. НЦНК «МІГ», Київ. Ж–2749.
- 3.1.68. Портрет молодого чоловіка. 1943. Полотно, олія. 91 x 58. ЗЛЛ, Київ. На звороті напис: «Г. Ксенз 1943 г.»
- 3.1.69. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 99 x 61. ЗЛЛ, Київ.
- 3.1.70. Портрет парубка з конем та собакою. 1930-і рр. 95,5 x 55,5. Полотно, олія. СКУ, Київ.
- 3.1.71. Портрет жінки. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. КК, Київ.
- 3.1.72. Портрет Т.Г. Шевченка. 1920. Полотно, олія. 75,5 x 53,5. СКУ, Київ.
- 3.1.73. Портрет Т.Г. Шевченка. 1926. Полотно, олія. 67 x 48. ПХМ, Полтава. Внизу напис: «Т.Г. Шевченко. 1814–1861 г. 1926 Г. Ксенз.» Ж–769.
- 3.1.74. Портрет Т. Г. Шевченка. 1927. Полотно, олія. КК, Київ.
- 3.1.75. Портрет Т.Г. Шевченка. 1927 г. Полотно, олія. 55 x 41,5. СКУ, Київ.

- 3.1.76. Портрет Тараса Шевченка. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 64 х 52. Приватна збірка. , Київ.
- 3.1.77. Святочне гадання (за М. Пимоненко). 1931. Полотно, олія. 65 х 50. СКУ, Київ.
- 3.1.78. Біля криниці. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. КК, Київ.
- 3.1.79. Тарас Бульба з синами. 30-40 роки ХХ ст. Полотно, олія. 75 х 53. МКМ, Миргород. Р-5975.
- 3.1.80. Проводи козака. 30-ті рр. ХХ ст. Полотно, олія. 66 х 90. ПЗГ, Полтава.
- 3.1.81. Автор невідомий. Закохані в човні на березі річки. Поч. ХХ ст. Дерево, олія. 45,5 х 101,5. Сумська обл., м.Конотоп. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-2727.
- 3.1.82. На баштані. 1927. Полотно, олія. 57,5 х 81,5. СКУ, Київ.
- 3.1.83. Натюрморт з кавуном та огірком. 1920-ті рр. 50 х 70. Полотно, олія. СКУ, Київ.
- 3.1.84. Натюрморт з кавуном та кошиком. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. КС.
- 3.1.85. Натюрморт з кавуном. 1930-ті рр. ХХ ст. Полотно, олія. 64 х 49. МКМ, Миргород. Р-5960.
- 3.1.86. Моління про чашу. Ікона. Перша половина ХХ ст. Полотно, олія. 64 х 52. ЗЛЛ, Київ.
- 3.1.87. Трійця Новозавітна. 1935. Полотно, олія. 89,5 х 62,5. ПЗК, Полтава.
- 3.1.88. Воскресіння Ісуса Христа. 1935. Полотно, олія. 102 х 66,5. ПЗК, Полтава.
- 3.1.89. Н. Піросмані. Віслучий міст. Початку ХХ ст. Олія, клейонка. 93 х 117. ДММГ, Тбілісі.
- 3.1.90. А. Руссо. Артилеристи. 1893. Полотно, олія. 72 х 90. МСГ, Нью-Йорк.
- 3.1.91. Н. Піросмані. Великий натюрморт. 1900-ті роки. Клейонка, олія. 102 х 133. ДММГ, Тбілісі.

Каталог творів Г. П. Ксьонза
Альбом ілюстрацій



3.1.1. Фото Г. П. Ксьонза, (1874–1947). 1924. Миргород.



3.1.2. Портрет парубка в хаті. 1912. ПЗК, Полтава.



3.1.3. Портрет брата Володимира. 1910-ті. ПХМ, Полтава.



3.1.4. Портрет сестри Одарки Ксьонзенко. 1910-ті. ПХМ.



3.1.5. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. ЗЛЛ.



3.1.6. Портрет молодого чоловіка в уніформі. Перша половина ХХ ст. КК.



3.1.7. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. КК.



3.1.8. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. КК.



3.1.9. Портрет мірошника з с. Бірки. 1923. НМАПУ.



3.1.10. Портрет молодого селянина в чорному костюмі. 1930. СКУ.



3.1.11. Портрет хлопчика з котом. 1931. СКУ.



3.1.12. Портрет Іларіона Івановича Сидоренка. 1931. МКМ.



3.1.13. Портрет Куценка Івана Івановича. 1932. МКМ.



3.1.14. Портрет Кривобоченко Марії Михайлівни. Мати музиканта Миколи Кривобоченка. Перша половина ХХ ст. МКМ.



3.1.15. Портрет Кривобоченка Максима Івановича. Перша половина ХХ ст. МКМ.



3.1.16. Портрет Кривобоченка Миколи Максимовича. Музикант, син Максима і Марії Кривобоченків. 1932. МКМ.



3.1.17. Портрет Куценка Андрія Івановича. 1932. МКМ.



3.1.18. Портрет Яворівського Максима Дмитровича 1932. ПЗН.



3.1.19. Портрет хлопчика. 30-ті рр. ХХ ст. ПЗГ.



3.1.20. Портрет хлопчика з музичним інструментом та котом. 1930–40 рр. ХХ ст.
ЗЛЛ.



3.1.21. Портрет Григорія Андрійовича Бойка. 1932. МКМ.



3.1.22. Портрет Бойко Марії Петрівни. 1932. МКМ.



3.1.23. Портрет Григорія Олексійовича Рибалки. 1932. МКМ.



3.1.24. Сімейний портрет. Родина Федора Олександровича Додуха. Дружина Мокрина і троє дітей, родина з с. Хомутець. 1933 р. ПХМ. Ж-962.



3.1.25. Портрет сільської дівчини з цеберками. 1933. СКУ.



3.1.26. Портрет Іларіона Івановича Сидоренка. 1934. МКМ.



3.1.27. Портрет Насті Бабенко. 1935 р. ПХМ.



3.1.28. Портрет Івана Бабенко. 1935 р. ПХМ.



3.1.29. Портрет І.Ф. Додусенка. 1936. СКУ.



3.1.30. Портрет Я. С. Додусенко. 1936. СКУ.



3.1.31. Портрет Колісник Харитини Леонтіївни з дочкою Катериною. 1936-1937.
МКМ.



3.1.32. Портрет матері і сина, який тримає коника. 1930-ті рр. СКУ.



3.1.33. Портрет Колісника Антона Івановича. 1936 - 1937. МКМ.



3.1.34. Портрет вишивальниці миргородської Уляни Василівни Бобир. 1937. МКМ.



3.1.35. Портрет Ф. И. Дубини. 1937. ПЗГ.



3.1.36. Портрет О.С. Дубини. 1937. ПЗГ.



3.1.37. Портрет Семена Никифоровича Білоброва. 1938. ЗОП.



3.1.38. Портрет Віри Кирилівни Мамчич. 1941. МКМ.



3.1.39. Портрет Семена Кириловича Мамчича. 1941. МКМ.



3.1.40. Портрет Мамчич Оксани Данилівни з дочкою Тамарою. 1942. МКМ.



3.1.41. Портрет Кирила Мамчича. 1943. МКМ.



3.1.42. Портрет Віри Корнієнко. 1943 р. ЗЛЛ.



3.1.43. Портрет дівчини. 30-ті рр. ХХ ст. ПЗГ.



3.1.44. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. ЗЛЛ.



3.1.45. Домашній вид Сергієнка. Перша половина ХХ ст. ЗЛЛ.



3.1.46. Портрет невідомого. Перша половина ХХ ст. ПХМ.



3.1.47. Портрет жінки. Перша половина ХХ ст. ЗЛЛ.



3.1.48. Портрет дівчини. Перша половина ХХ ст. ЗЛЛ.



3.1.49. Портрет дівчинки з трояндовим кущем. Перша половина ХХ ст. СКУ.



3.1.50. Портрет Минки Миколаївни Колесник. Перша половина ХХ ст. КК.



3.1.51. Портрет Ігоря Олексійовича Колесника. Перша половина XX ст. КК.



3.1.52. Портрет М. Корецького. 1936. ПХМ.



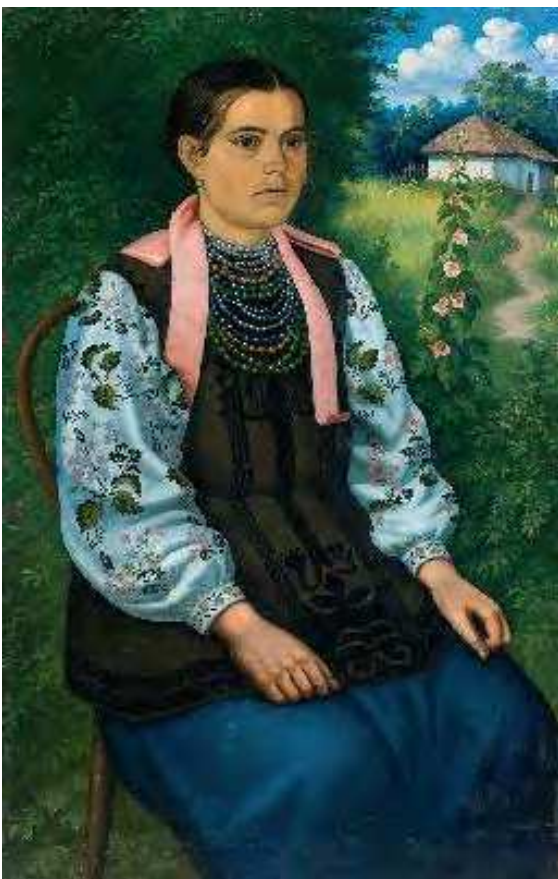
3.1.53. Портрет молодого чоловіка. Перша половина XX ст. НЦНК «МІГ».



3.1.54. Портрет молодої жінки. 1930-ті рр. НЦНК «МІГ».



3.1.55. Портрет жінки. Перша половина ХХ ст. КК.



3.1.56. Портрет молодій жінки. Перша половина ХХ ст. ЗОП.



3.1.57. Портрет літньої жінки. Перша половина ХХ ст. ЗОП.



3.1.58. Портрет літньої жінки. Перша половина ХХ ст. КК.



3.1.59. Портрет Герасименка Порфира Григоровича. Перша половина ХХ ст. ПХМ. Ж-961.



3.1.60. Портрет молодого чоловіка. Перша половина ХХ ст. ЗОП.



3.1.61. Портрет на тлі млина. Перша половина ХХ ст. СКУ.



3.1.62. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ ст. ЗОП.



3.1.63. Портрет молодого чоловіка. Перша половина ХХ ст. ЗОП.



3.1.64. Портрет молодого чоловіка. Перша половина ХХ ст. ЗЛЛ.



3.1.65. Портрет жінки. Перша половина ХХ ст. ЗЛЛ.



3.1.66. Портрет чоловіка. Перша половина ХХ

ст. ЗЛЛ.



3.1.67. Портрет Федора Федоровича Березовця. Перша половина ХХ ст. НЦНК «МІГ».



3.1.68. Портрет молодого чоловіка. 1943. ЗЛЛ.



3.1.69. Портрет чоловіка. Перша половина XX ст. ЗЛЛ.



3.1.70. Портрет парубка з конем та собакою. 1930-і рр. СКУ.



3.1.71. Портрет жінки. Перша половина ХХ ст. КК.



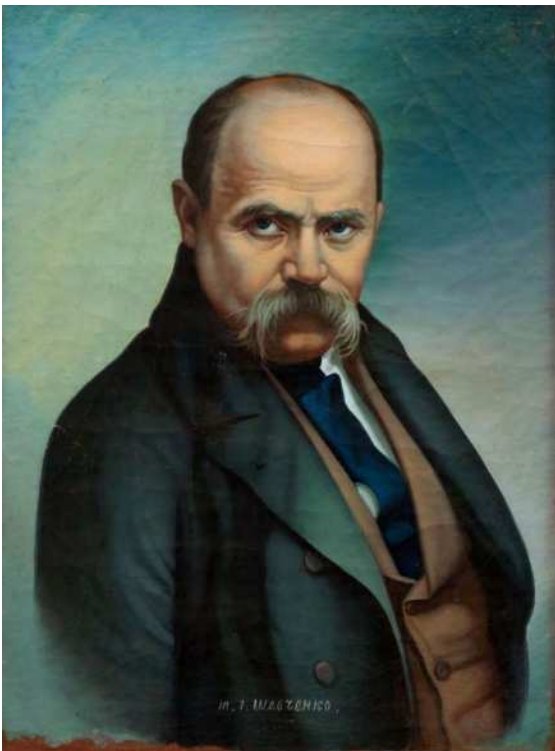
3.1.72. Портрет Т. Г. Шевченка. 1920. СКУ.



3.1.73. Портрет Т. Г. Шевченка. 1926. ПХМ.



3.1.74. Портрет Т. Г. Шевченка. 1927. КК.



3.1.75. Портрет Т.Г. Шевченка. 1927 г. СКУ.



3.1.76. Портрет Тараса Шевченка. Перша половина ХХ ст. Приватна збірка.



3.1.77. Святочне гадання (за Пимоненко). 1931. СКУ.



3.1.78. Біля криниці. Перша половина XX ст. КК.



3.1.79. Тарас Бульба над вбитим Андрієм. 30-40 роки XX ст. МКМ.



3.1.80. Проводи козака. 30-ті рр. XX ст. ПЗГ.



3.1.81. Автор невідомий. Закохані в човні на березі річки. Початку XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.1.82.

На баштані. 1927. СКУ.



3.1.83. Натюрморт з кавуном та огірком. 1920-ті рр. СКУ.

,



3.1.84.

Натюрморт з кавуном та кошиком. Перша половина XX ст. КС.



3.1.85. Натюрморт з кавуном. 1930-ті рр. XX ст. МКМ.



3.1.86. Ікона. Моління про чашу. Перша половина ХХ ст. ЗЛЛ.



3.1.87. Трійця Новозавітна. 1935. ПЗК.



3.1.88. Воскресіння Ісуса Христа. 1935. ПЗК.



3.1.89. Н. Піросмані. Віслучий міст. Поч. ХХ ст. ДММГ.



3.1.90. А. Руссо. Артиллеристи. 1893. Полотно, олія. 72 х 90. МСГ.



3.1.91. Н. Піросмані. Великий натюрморт. Клейонка, олія. 102 х 133. ДММГ.

Додаток В

Каталог творів П. М. Ярмоленка (1886–1953)

Ілюстрації до каталогу

Пояснення до ілюстрацій

Каталог робіт художника сформовано із уточненнями та доповненнями, за хронологією із включенням фотографій та ілюстрацій ікон інших художників. Усі твори з колекції НМАПУ, датовані музейними працівниками початком ХХ ст., не знайшли підтвердження у датуванні, насправді вони створені у 1930–1940-х роках.

- 3.2.1. Панас Ярмоленко за роботою. Скан-копія з фотографії. 1940-ві рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».
- 3.2.2. Успіння Пресвятої Богородиці, 1905. Дерево, олія. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. Приватна власність. (*Панас Ярмоленко, 2006, с.14*).
- 3.2.3. Успіння Пресвятої Богородиці. Хромолітографія. 1894. (*Альбом зображень святих ікон. Видання хромолітографій Е.І. Фесенко в Одесі. 1894*).
- 3.2.4. Гравер Георгій. Гравюра Успіння Пресвятої Богородиці. Ксилографія. 20-ті рр. ХVІІІ ст. (Попов, 1927, с. 7, 31).
- 3.2.5. Автопортрет. 1917–1918. Полотно, олія. 69,5 x 52,5. В лівому нижньому куті підпис: «Ярмоленко», нижче: «1913 р.» (Є підстави вважати, що підпис сфальсифіковано). СКУ.
- 3.2.6. Панас Ярмоленко з товаришами по службі під час проходження військової служби (сидить крайній праворуч). Скан-копія з фотографії. 1907–1913. НЦНК «Музей Івана Гончара».
- 3.2.7. Панас Ярмоленко з товаришем по службі під час проходження військової служби (праворуч). Скан-копія з фотографії. 1915–1917. НЦНК «Музей Івана Гончара».
- 3.2.8. Портрет дівчини у вінку (Дружина художника Уляна Чередниченко). 1917–1918. Полотно, олія. 68 x 67,7. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с.Ташань. Підпис чорною фарбою в лівому нижньому куті: «Ярмоленко». НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1776.
- 3.2.9. Портрет брата Тимофія. 1923 (не 1927). Полотно, олія. 70 x 56. В правому нижньому куті по діагоналі датування світло-коричневою фарбою: «1923 г.» Нижче: «Р..с. А. Ярмоленко». СКУ.
- 3.2.10. Портрет Тимофія свекора Ольги Архипівни Ярмоленко племінниці художника. 1923 (не 1928). Полотно, олія. 55 x 49,6. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с.Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». В

правому нижньому куті по діагоналі підпис червоною фарбою : «Рис.», далі коричневою: «А. Ярм...нко» Нижче: «1923 г.» Ж-1781.

- 3.2.11. Портрет Т. Г. Шевченка. 1925. Фанера, олія. 65x47. НІЕЗ «Переяслав». М-900.
- 3.2.12. Міщанин Палочка Георгій Іларіонович. 1927. В правому нижньому куті зазначено дату світло-сірою фарбою: 1927. Нижче, під іншим кутом підпис коричневою фарбою: «Ярмол...». Полотно, олія. 57,5 x 49,5.СКУ.
- 3.2.13. Коло Дніпра. 1920-і рр. Полотно, олія. 50 x 71,5. СКУ.
- 3.2.14. Українське село. 1927. Полотно, олія. 50 x 68,5. Підпис коричневою фарбою по нижньому краю праворуч: «Українська деревня.» та по діагоналі в кутку: «1927 р.» Нижче: «Ярмол». СКУ.
- 3.2.15. Портрет Наталії Кучеренко. 1928 (Не 1926). Полотно, олія. 65,5 x 50,5. Підпис розташовано в правому нижньому куті, написано діагонально, сірою фарбою: «Ярмоленк», нижче: «1928».ЗЛЛ.
- 3.2.16. Марфа Щербина (сидить), стоять Катерина Срібна і Приська Чуприна. 1919. Фотографія з альбому Україна й українці, Київщина Лівобережна. м. Переяслав-Хмельницький, Підварки. (*Україна й українці*. 2007, с. 227).
- 3.2.17. Портрет дівчини. 1928. Метал, олія. Внизу підпис білою фарбою: «1928 р. Ярмоленк»44 x 33. КВМ.
- 3.2.18. Портрет Т.Г. Шевченка. 1929. Полотно, олія. 71 x 50. В лівому нижньому куті підпис чорною фарбою: «Ярмоленко», нижче: «1929». СКУ.
- 3.2.19. Портрет Тараса Шевченка. 1929. Фанера, олія. 65 x 52,5. Підпис розташовано діагонально, в правому нижньому куті світло-сірою фарбою: «Ярмоленко» нижче: «1929». ЗЛЛ.
- 3.2.20. Портрет Тараса Шевченка. 20-ті рр. ХХ ст. Полотно, олія. 64,5 x 49,5. СКУ.
- 3.2.21. Х. Гусіков. Портрет Т. Шевченка на відкритому листі. 1895 – 1903. Літографія. 14 x 9. <https://violity.com/104695686-t-g-shevchenko-hud-gusikov-h>
- 3.2.22. Старі Сенжари Полтавського повіту. (Не «Станція Сенжари Полтавського повіту»). 1929. Полотно, олія. 50 x 71,5. В лівому нижньому куті підпис синьо-зеленою фарбою: «Ярмоленко». Нижче: «1929 р.» І по низу композиції: «Ст. Сенжари Полтавськ. повіту». СКУ.
- 3.2.23. Ікона «Знамення Божої Матері». 1929. Дерево, олія, фольга, тиснення, папір. 41 x 37. СКУ.
- 3.2.24. Портрет вчителя Василя Товкача. 1930. Полотно, олія. 88 x 71. В правому нижньому куті напис: «Рис. А. Ярмоленко». Нижче: «1930 р.» КВМ.
- 3.2.25. Портрет Федота Дем'яненка на 23 році життя. 1931. Полотно, олія. 78 x 60,5. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с.Мала Каратуль. В лівому

- нижньому куті напис: «На 23 року життя. Ф. Демяненко». В правому нижньому: «1931. Ярмоленко.» НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1786.
- 3.2.26. Ярина. 1932. Полотно, олія. 82 x 105. Київська обл. Переяслав-Хмельницький р-н, с. Лецьки. Підпис в правому нижньому куті: «Ярмоленко» нижче: «1932 р.» НМАПУ. Ж-1274.
- 3.2.27. Дівчина несе воду. 1932. Полотно, олія. 73 x 96. Підпис коричневою фарбою в лівому нижньому куті: «Ярмоленко» нижче: «1932.» КВК. (*Панас Ярмоленко, 2006, с. 24–25*).
- 3.2.28. Сімейний портрет Галушко Параски та її чоловіка. 1930-ті рр. Полотно, олія. 47,5 x 64. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Лецьки. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1780.
- 3.2.29. Портрет Гапки – матері художника. Померла 1933 року. 30 – 40 рр. ХХ ст. Полотно, олія. 57,5 x 48. Київська обл. Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. Вздовж рукава правої руки напис світло-коричневою фарбою: «Я...ленк...». НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1789.
- 3.2.30. Портрет Агафії Якимівни Ярмоленко — матері художника (До реставрації). 1930–1940 рр. НЦНК «Музей Івана Гончара». Фото надано Є. Мазурчуком.
- 3.2.31. Портрет Оксани Міщенко з дочкою Ганною. 1933. Полотно, олія. 98 x 71,5. Підпис діагонально, в правому нижньому куті чорною фарбою: «1933 р.» нижче: «Ярмоленко». НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1791.
- 3.2.32. Автентичні сорочки, плечовий і поясний одяг з Переяславщини – спроба зібрати костюми за «Портретом Оксани Міщенко з дочкою Ганною». Передала С. Ф. Сахно, 1970 р. н., завідувачка клубом у с. Строкова, учасниця самодіяльного колективу «Строковиця» на прохання директора П. Гончара. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Строкова. НЦНК «Музей Івана Гончара». КН-26274 керсетка; КН-26223 сорочка «брокар»; КН-26224 сорочка; КН-26225 спідниця; КН-26226 хустка вишита; КН-26227 фартух; КН-26228 юпка коротка (кохтина).
- 3.2.33. Портрет Василю Кіндратівни Литяк. 1933. Полотно, олія. 110 x 51. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мазінки. Напис: «Ярмоленко 1933 р.» НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1797.
- 3.2.34. Портрет сім'ї Тимофія Захарченка. 1933. 107 x 84. Полотно, олія. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. Підпис синьою фарбою на пеньку: «Сім'я Тимохвія І. Захарченка» 1933 року». В правому нижньому куті підпис діагонально: «1933 р. мал. Ярмоленко». ФМБ.
- 3.2.35. Дівчина з квітами у руках. 1933. Полотно, олія. 82 x 52. В правому нижньому куті напис нанесено чорною фарбою: «1933 р.» СКУ.

- 3.2.36. Портрет дівчинки. 1930-ті. Полотно, олія. 71 x 51. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н. НЦНК «Музей Івана Гончара». НДФ-1198.
- 3.2.37. Сім'я Дмитра Микули. 1933. Полотно, олія. 102 x 149. Київська обл., м.Переяслав-Хмельницький, куток Підварки. На криниці напис чорною і коричневою фарбою: «1933 р. Ярмоленко Сім'я Дмитра Микули». НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1810.
- 3.2.38. Родина Чирки Сергія Трохимовича. Фотографія з альбому Україна й українці, Київщина Лівобережна кін. 20-х рр. ХХ ст. м. Переяслав-Хмельницький, Підварки. (*Україна й українці*. 2007, с. 226).
- 3.2.39. Марія і Панас Потупи. 1933. Полотно, олія. 69 x 93. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Вінинці. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–2883.
- 3.2.40. Портрет чоловіка. 1934. Полотно, олія. 129 x 72,5. Підпис внизу, ліворуч, чорною фарбою: «1934 р.» нижче: «Ярмоленко». ЗЛЛ.
- 3.2.41. Портрет Івана Литяка. 1935. Полотно, олія. 56 x 46. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мазінки. В правому нижньому куті підпис темно-синьою фарбою: «1933 року» нижче: «мал. Ярмоленко». НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1775.
- 3.2.42. Автопортрет. 1936 р. (не поч. ХХ ст.). Полотно, олія. 74 x 55. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Лецьки. Підпис в правому нижньому куті темно-синьою фарбою: «Ярмоленко» нижче: «1936 р.». НМАПУ. Ж–1273
- 3.2.43. Сопілкар. 1930-1950 рр. Фанера, олія. 42 x 61,5. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1803.
- 3.2.44. Хлопчик із сопілкою. 1930-ті. КК.
- 3.2.45. Хлопчик із сопілкою. 1936. Полотно, олія. 55,5 x 70. ЗЛЛ. (*Панас Ярмоленко*, 2006, с. 19).
- 3.2.46. Подружжя Бурчик Антін і Євфросинія. 1936. Полотно, олія. 82,5 x 68. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Стівп'яги. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1807.
- 3.2.47. Діти – Бурчик Григорій Антонович з сестрою. 1936. Полотно, олія. 83 x 69,5. У лівому нижньому куті підпис нанесений червоною фарбою діагонально: «Ярмоленко» нижче: «1936 р.» НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1811.
- 3.2.48. Портрет Т.Г. Шевченка. 1930–1940 рр. Полотно, олія. 61,3 x 56,3. Переяславщина. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–2730.
- 3.2.49. Портрет Н. О. Гусак. 1936. Картон, олійні фарби. 58 x 77. Підпис в правому нижньому куті: 1936 р. Нижче: Ярмоленко. НІЕЗ «Переяслав». М-1725.

- 3.2.50. Портрет сестер Захарченків – Галини і Надії. 1939. Полотно, олія. 120 х 84. Київської обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Вінинці. Підпис в правому нижньому куті нанесений темно-коричневою фарбою: «Ярмоленк» нижче: «1939 р.» На звороті підпис продубльовано: «Ярмоленко» із підкресленням і нижче: «1939 р.» НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1790.
- 3.2.51. Автопортрет. 1939. Полотно, олія. 46 х 54. НІЕЗ «Переяслав». М-1722.
- 3.2.52. Родинний портрет. 1940. Полотно, олія. 138 х 84. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Лецьки. В правому нижньому куті коричневою фарбою: «1940 р. А. Ярмоленко». НМАПУ. Ж–1275.
- 3.2.53. Якилина Ярмоленко із подругою у підлітковому віці (сидить). Скан-копія з фотографії. 1930-ті рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».
- 3.2.54. Портрет Миколи Міщенка. 1930–1940 рр. Полотно, олія. 45 х 58. с. Мала Каратуль. НІЕЗ «Переяслав». М–2198.
- 3.2.55. Портрет Михайла Перицького. 1940. Полотно, олія. 67,5 х 87,5. Справа підпис автора: «1940 г. Ярмоленко». Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НІЕЗ «Переяслав». М–2199.
- 3.2.56. Сім'я Матвієнків – Уляна і Федір із сином. 1940. Полотно, олія. 77 х 98. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Темно-фіолетовою фарбою напис на горщику ліворуч: «1940 г.», на горщику праворуч: «мал...Ярмоленко» Ж–1792.
- 3.2.57. Портрет Уляни Перицької. 1940. Полотно, олія. 78 х 117. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НІЕЗ «Переяслав». М-2202.
- 3.2.58. Запорожці пишуть листа турецькому султану. 30-40 рр. ХХ ст. Полотно, олія. 53 х 85. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1805.
- 3.2.59. Свята Великомученица Варвара. 1930–1940-ві рр. Фанера, олія. 44 х 29,7. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала-Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–528.
- 3.2.60. Свята Великомученица Варвара. Поч. ХХ века. (?). Фанера, олія. 27 х 36,5. СКУ.
- 3.2.61. Богородиця з Дитям. 1930–1940 рр. Фанера, олія. 53 х 42,5. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–2754.
- 3.2.62. Портрет Сердюк Ганни Іванівни. 1930-ті рр. Полотно, олія. 73 х 53. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Лецьки. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1778.
- 3.2.63. Портрет військового. Сердюк Петро Іванович. 1930-ті рр. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Лецьки. Полотно, олія. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1779.

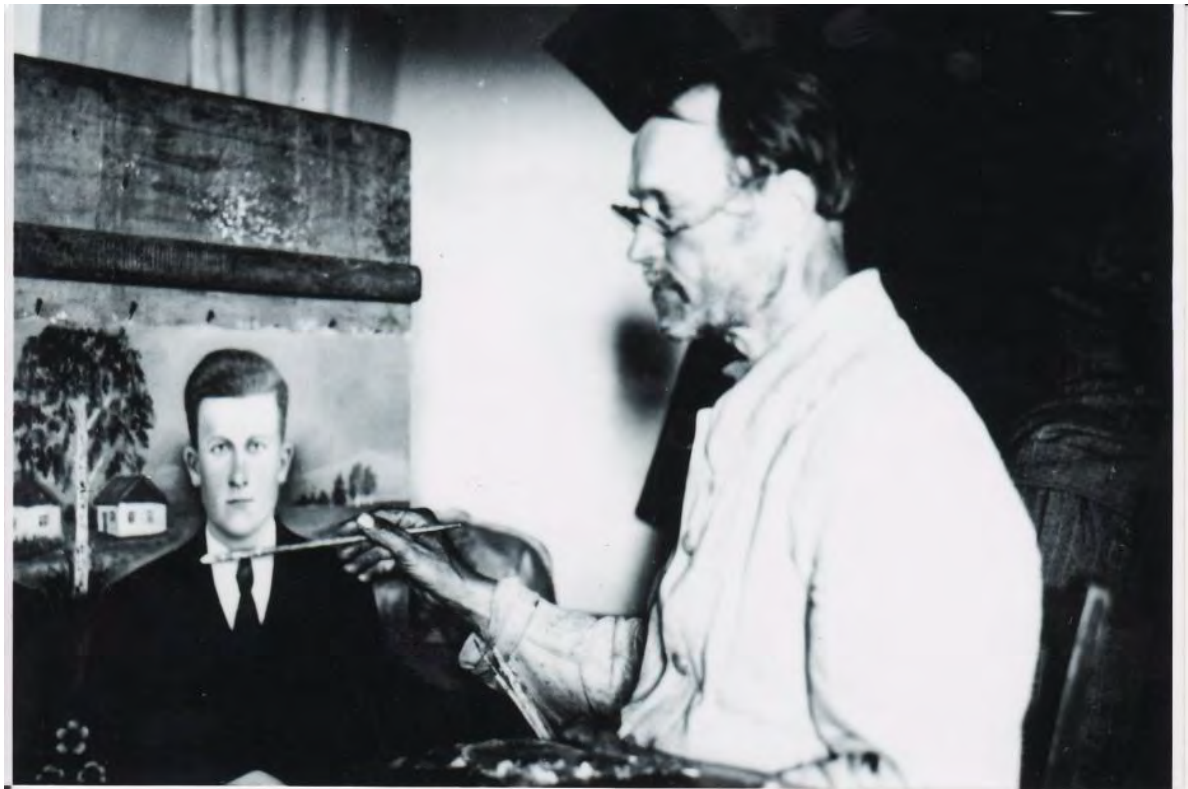
- 3.2.64. Портрет Олексія Пантелеймоновича Канівця. 1930–40 рр. Полотно, олія. 53 x 33,5. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Лецьки. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1787.
- 3.2.65. Портрет Олександра Пантелеймоновича Канівця. 1930-1950 рр. Полотно, олія. 53 x 34. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Лецьки. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1788.
- 3.2.66. Родина Павла Петренка – жінка Якилина, син Сергій і донька Галина. 1941. Полотно, олія. 98 x 116. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1800.
- 3.2.67. Сім'я. 1941. Полотно, олія. 96,9 x 67,9. НІЕЗ «Переяслав». М-1731.
- 3.2.68. Портрет Івана Ярмоленка. 1942. Полотно, олія. 107 x 84. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. ФМБ.
- 3.2.69. Родина Степана Івановича Мостового – жінка – Ольга, син Микола і донька Настя. 1942. Полотно, олія. 100 x 154. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Вінинці. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1801.
- 3.2.70. Портрет Парфена та Марії Міщенко. 1942. Полотно, олія. 44,5x56. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НІЕЗ «Переяслав». М–2196.
- 3.2.71. Портрет Степана Міщенка. 1942. Полотно, олія. 63x71,5. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НІЕЗ «Переяслав». М-2200.
- 3.2.72. Портрет Івана Міщенка. 1942. Полотно, олія. 44,5 x 46,5. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НІЕЗ «Переяслав». М-2197.
- 3.2.73. Родина. 1943. Полотно, олія. 149 x 112. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. ФМБ.
- 3.2.74. Сім'я Никанора Барабаша – його дружина Ганна, дочка Марія і онуки Андрій, Григорій і Григорій. 1943. Полотно, олія. 84 x 102. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1783.
- 3.2.75. Портрет Омеляна Чередниченка, батька дружини художника. 1943. Полотно, олія. 65 x 46,7. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Лецьки. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1777.
- 3.2.76. Автопортрет. 1943. Полотно, олія. 47 x 64,5. НІЕЗ «Переяслав». М–1730.
- 3.2.77. Портрет подружжя Усиків – Ганна Ониськівна і Тарас Григорович. 1943. Полотно, олія. 74 x 101. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–2479.
- 3.2.78. Портрет братів Міщенків. 1943. Полотно, олія. 116 x 86. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НІЕЗ «Переяслав». М–2206.

- 3.2.79. Портрет парубка з цигарками «Прима». 1943. Полотно, олія. 77 x 63. На горщику датування нанесено чорною фарбою: «1944 р.» Нижче підпис: «Ярмоле...» СКУ.
- 3.2.80. Родина Ярмоленків: дочки Якилина і Галина, теща Параска Чередниченко, дружина Уляна, Панас Ярмоленко. 1944. Полотно, олія. 111 x 124. КМВ.
- 3.2.81. Галина і Якилина Ярмоленко. Скан-копія фотографії. 1940-ві. НЦНК «Музей Івана Гончара».
- 3.2.82. Сім'я Олексія Овсієнка – дружина Олександра, і діти Василь і Михайло. 1944. Полотно, олія. 93 x 131. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с.Травневе. Підпис чорною фарбою на горщику ліворуч: «1944 р. Ярмолен». НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1782.
- 3.2.83. Портрет Олі. 1944. Полотно, олія. 77,5 x 47. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Вінинці. Підпис нанесено темно-синьою фарбою — ледь помітний: «1944.» НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1808.
- 3.2.84. Портрет діда Кийка Миколи Васильовича. 1944. Полотно, олія. 82 x 61. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. Підпис темно-синьою фарбою на горщику ліворуч: «1944» і на горщику праворуч: «Ярмоленко». НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1806.
- 3.2.85. Портрет Василя Кравченка. 1944. Полотно, олія. 76 x 59. Підпис чорною фарбою: «Ярмоленко» на горщику з квітами, датування на іншому. ЗЛЛ.
- 3.2.86. Сім'я Пантелеймона Захарченка, дружина Євфімія і донька Федора. 1944. Полотно, олія. 100 x 124. Підпис в лівому нижньому куті, нанесений чорною фарбою: «1944 р.» нижче: «Ярмоленк». НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1799.
- 3.2.87. Портрет молодих. 1940-ві рр. Полотно, олія. 100 x 88,5. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. ЗЛЛ.
- 3.2.88. Портрет Дорошенка Івана Івановича. 1944. Полотно, олія. 69,5 x 45,5. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала-Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–2749.
- 3.2.89. Портрет братів з Кобзарем. 1944. Полотно, олія. 70 x 87. Підпис і дата на горщику ліворуч, нанесено синьою фарбою: «1944 р.» Нижче: «Ярмолен...». СКУ.
- 3.2.90. Портрет родини Ярмоленків: Ганна Пилипівна, Іван Якович та син Іван. 1944. Полотно, олія. 92 x 112. Підпис на горщику з квітами, нанесено коричневою фарбою: «1944 р.» нижче: «Ярмолен». Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. ЗЛЛ.

- 3.2.91. Портрет Юхима Трифоновича Кучеренка. 1945. Полотно, олія. 84 x 57. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1795.
- 3.2.92. Портрет Олексія Гордійовича Дорошенка. 1945. Полотно, олія. 87 x 62. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1802.
- 3.2.93. Портрет молодого чоловіка. 1946. Полотно, олія. 78 x 61. Підпис в правому нижньому куті: «1946 р.» Нижче: «Ярм...» КВМ.
- 3.2.94. Портрет Михайла Федоровича Романенка. 1946. Полотно, олія. 76 x 50. СКУ.
- 3.2.95. Дівочий портрет. 1946. Полотно, олія. 69 x 49. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Виповзки. ФМБ.
- 3.2.96. Портрет Тимофія Трифоновича Кучеренка. 1947. Полотно, олія. 75,5 x 55. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1796.
- 3.2.97. Портрет юнака з книжкою. 1947. Полотно, олія. 75,5 x 52,5. СКУ.
- 3.2.98. Портрет Марії Дудки у національному вбранні. 1947. Полотно, олія. 107 x 84. Київська обл. Переяслав-Хмельницький р-н, с. Воскресенське. ФМБ.
- 3.2.99. Розп'яття з пристоячими Богородицею і Іоаном Богословом. 1947. Полотно, олія. 116 x 68. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–2477.
- 3.2.100. Дві сестри Наталка і Ганна Тютюнник. 1948. Полотно, олія. 76,8 x 80. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». В правому нижньому куті збереглися залишки підпису нанесені темно-коричневою фарбою: «...8 р.» Від підпису прізвища зберігся лише нижній сегмент літери «Я». Ж–1784.
- 3.2.101. Солдат. 1948. Полотно, олія. 87,5x106. НІЕЗ «Переяслав». М-1732.
- 3.2.102. Портрет дівчинки з яблуками. 1948. Полотно, олія. 84,5 x 51. В правому нижньому куті: «1948 р.» Нижче підпис: «Ярмоленк...» СКУ.
- 3.2.103. Портрет Антона Товкача. 1940-ві рр. Полотно, олія. 72 x 54. ЗЛЛ.
- 3.2.104. с. Мала Каратуль, 1940-ві. Полотно, олія. 89,5 x 114,5. ЗЛЛ.
- 3.2.105. Портрет Кіндрата Петровича Мартишка. Полотно, олія. 71 x 50. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1793.
- 3.2.106. Автор невідомий. Село Мала Каратуль. 1950-ті. Фанера, олія. 63 x 100. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж–1571.
- 3.2.107. Портрет О. І. Дмитренка. 1952. Полотно, олія. 60 x 46. Внизу картини авторський напис: «Ярмоленко 1952 р.» НІЕЗ «Переяслав». М–3043.

- 3.2.108. Г. О. Дмитренко. 1952. Полотно, олія. 68 х 77. НІЕЗ «Переяслав». М–3044.
- 3.2.109. Скриня. 1952. Дерево, олія, фарба. ЗЛЛ.
- 3.2.110. Розпис на скрині (фрагмент). 1952. Дерево, олія, фарба. ЗЛЛ.
- 3.2.111. Портрет дружини художника. 1953. Полотно, олія. 64 х 46. У нижньому правому куті напис: «Ярмоленко 1953 р.». НІЕЗ «Переяслав». М–1723.
- 3.2.112. Портрет братів Дорошенків. 50-ті рр. ХХ ст. Полотно, олія. 150х100. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Мала Каратуль. НІЕЗ «Переяслав». М–3196.
- 3.2.113. Портрет Івана Михайловича. 1950-ті. Полотно, олія. 81,5х129. Київська обл, Бориспільський р-н, с. Воскресенське. НІЕЗ «Переяслав». М–2205.
- 3.2.114. Портрет братів Кононенків. 1942. Полотно, олія. 135 х 93. Київська обл., Переяслав-Хмельницький р-н, с. Пологи-Вергуни. НІЕЗ «Переяслав». М–3181.

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



3.2.1. Панас Ярмоленко за роботою. Скан-копія з фотографії. 1940-ві рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.2. Успіння Пресвятої Богородиці, 1905 р. Приватна власність.



3.2.3. Успіння Пресвятої Богородиці. Хромолітографія. 1894.



3.2.4.Гравер Георгій. Гравюра Успіння Пресвятої Богородиці. Ксилографія. 20-ті рр. XVIII ст.



3.2.5. Автопортрет. 1917–1918. СКУ.



3.2.6. Панас Ярмоленко з товаришами по службі, під час проходження військової служби (сидить крайній праворуч). Скан-копія з фотографії. 1907 – 1913. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.7. Панас Ярмоленко з товаришем по службі, під час проходження військової служби (праворуч). Сакан-копія з фотографії. 1915–1917. НЦНК «Музей Івана Гончара».



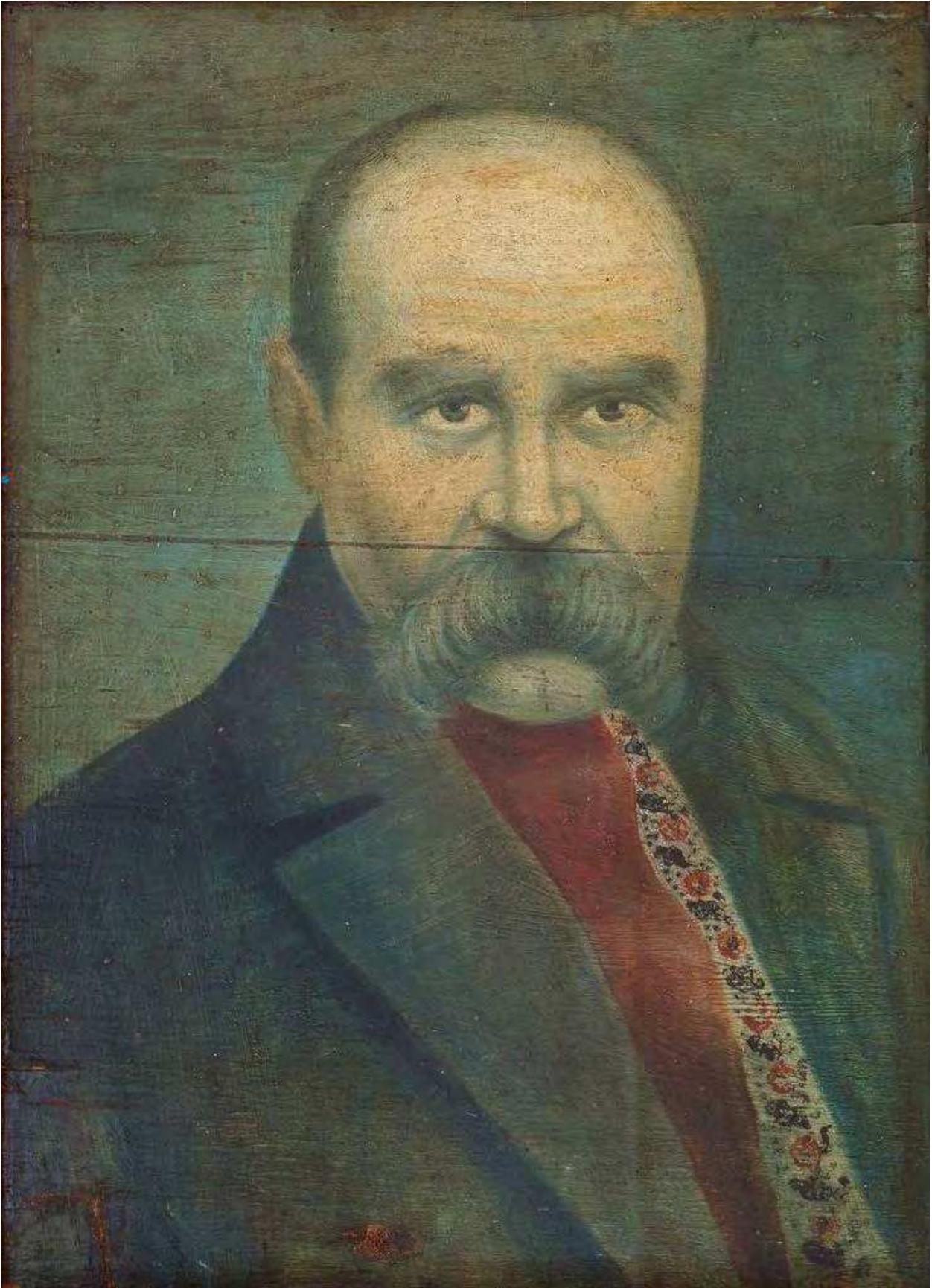
3.2.8. Портрет дівчини у вінку. 1917–1918. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.9. Портрет брата Тимофія. 1923. СКУ.



3.2.10. Портрет Тимофія свекора Ольги Архипівни Ярмоленко, племінниці художника. 1923 р. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.11. Портрет Т. Г. Шевченка. 1925. НІЕЗ «Переяслав». М-900.



3.2.12. Міщанин Палочка Георгій Іларіонович. 1927. СКУ.



3.2.13. Коло Дніпра. 1920-і рр. СКУ.



3.2.14. Українське село. 1927. СКУ.



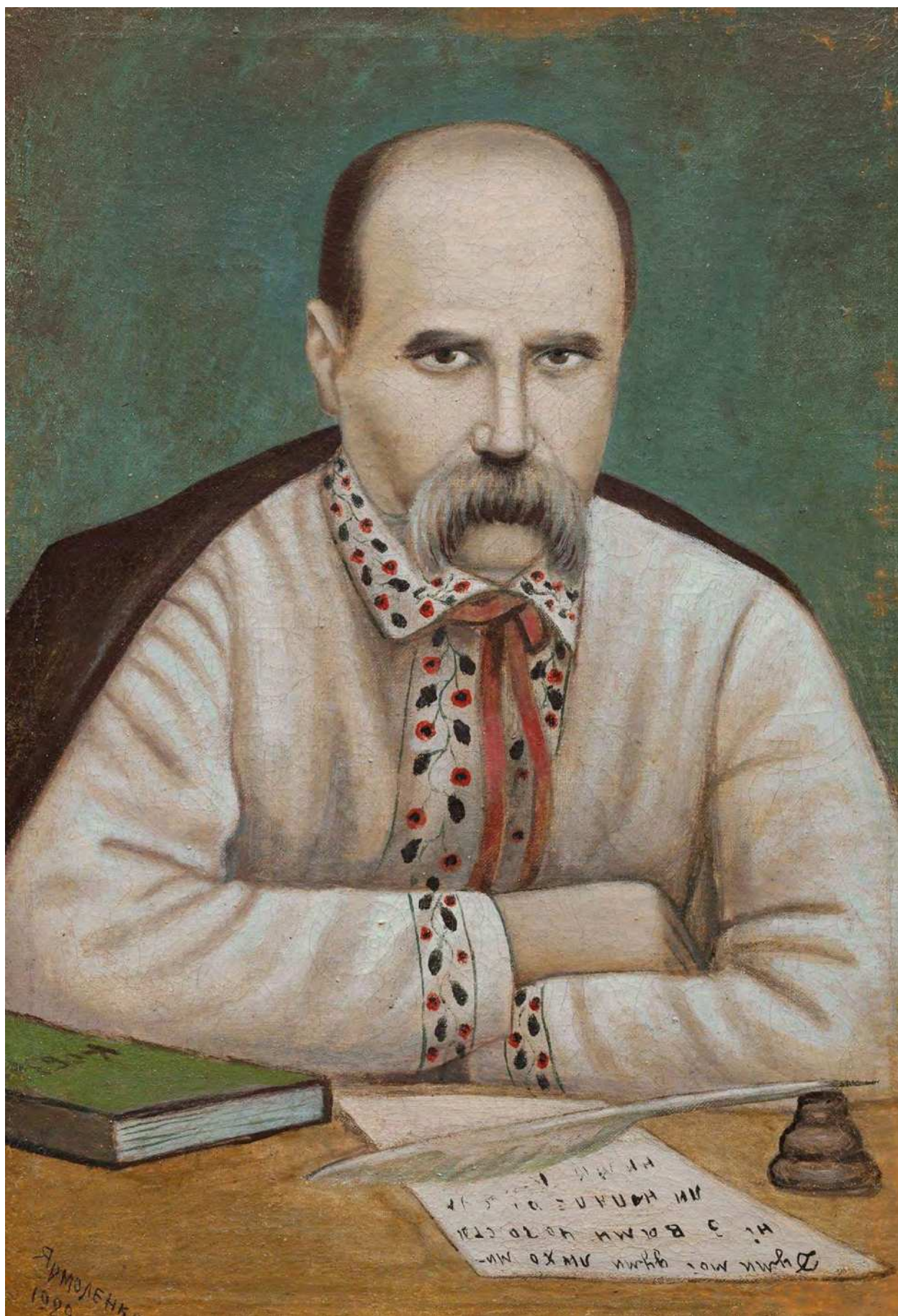
3.2.15. Портрет Наталії Кучеренко. 1928. ЗЛЛ.



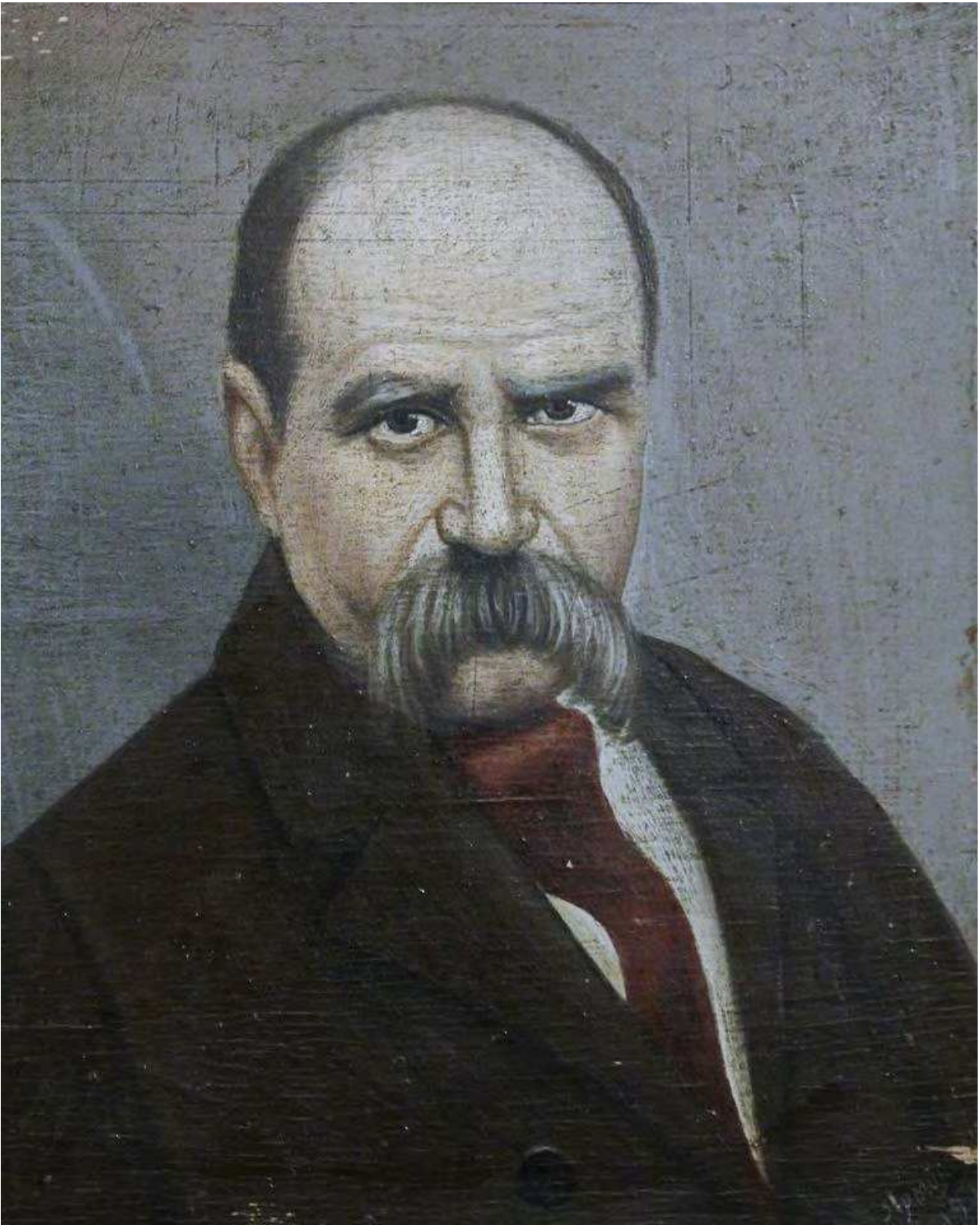
3.2.16. Марфа Щербина (сидить),
стоять Катерина Срібна і Приська Чуприна. 1919. Фотографія з альбому Україна й
українці, Київщина Лівобережна. м. Переяслав-Хмельницький, Підварки. (*Україна й
українці*. 2007, с. 227).



3.2.17. Портрет дівчини. 1928. КВМ.



3.2.18. Портрет Т.Г. Шевченка. 1929. СКУ.



3.2.19. Портрет Тараса Шевченка. 1929. ЗЛЛ.



3.2.20. Портрет Тараса Шевченка. 20-ті рр. ХХ ст. СКУ.



3.2.21. Х. Гусіков. Портрет Т. Шевченка на відкритому листі. 1895 – 1903. З сайту Violyti.com.



3.2.22. Старі Сенжари Полтавського повіту. 1929. СКУ.



3.2.23. Ікона «Знамення Божої Матері».

1929. СКУ.



3.2.24. Портрет учителя Василя Товкача. 1930. КВМ.



3.2.25. Портрет Федота Дем'яненка на 23 році життя. 1931. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.26. Ярина. 1932. НМАПУ.



3.2.27. Дівчина несе воду. 1932. Полотно, олія. 73 х 96. КВК.



3.2.28. Сімейний портрет Галушко Параски та її чоловіка. 30-ті рр. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.29. Портрет Гапки – матері художника. Померла 1933 року. 30 - 40 рр. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.30

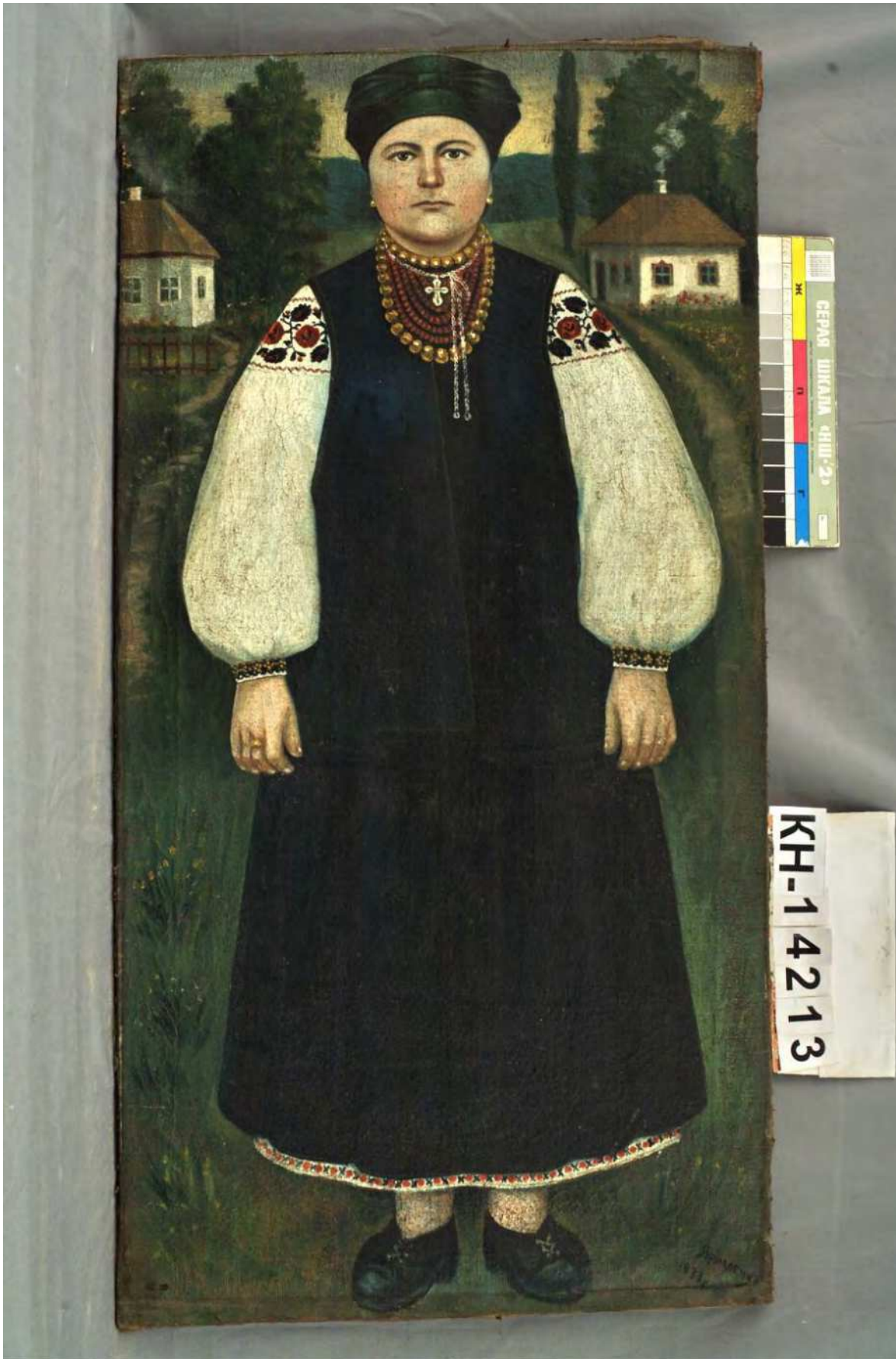
. Портрет Гапки – матері художника. Померла 1933 року. (До реставрації). 1930-ті рр. XX ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.31. Портрет Оксани Міщенко з дочкою Ганною. 1933. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.32. Автентичні сорочки, плечовий і поясний одяг з Переяславщини – спроба зібрати костюми за портретом. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.33. Портрет Василини Кіндратівни Литяк. 1933. НЦНК «Музей Івана Гончара».



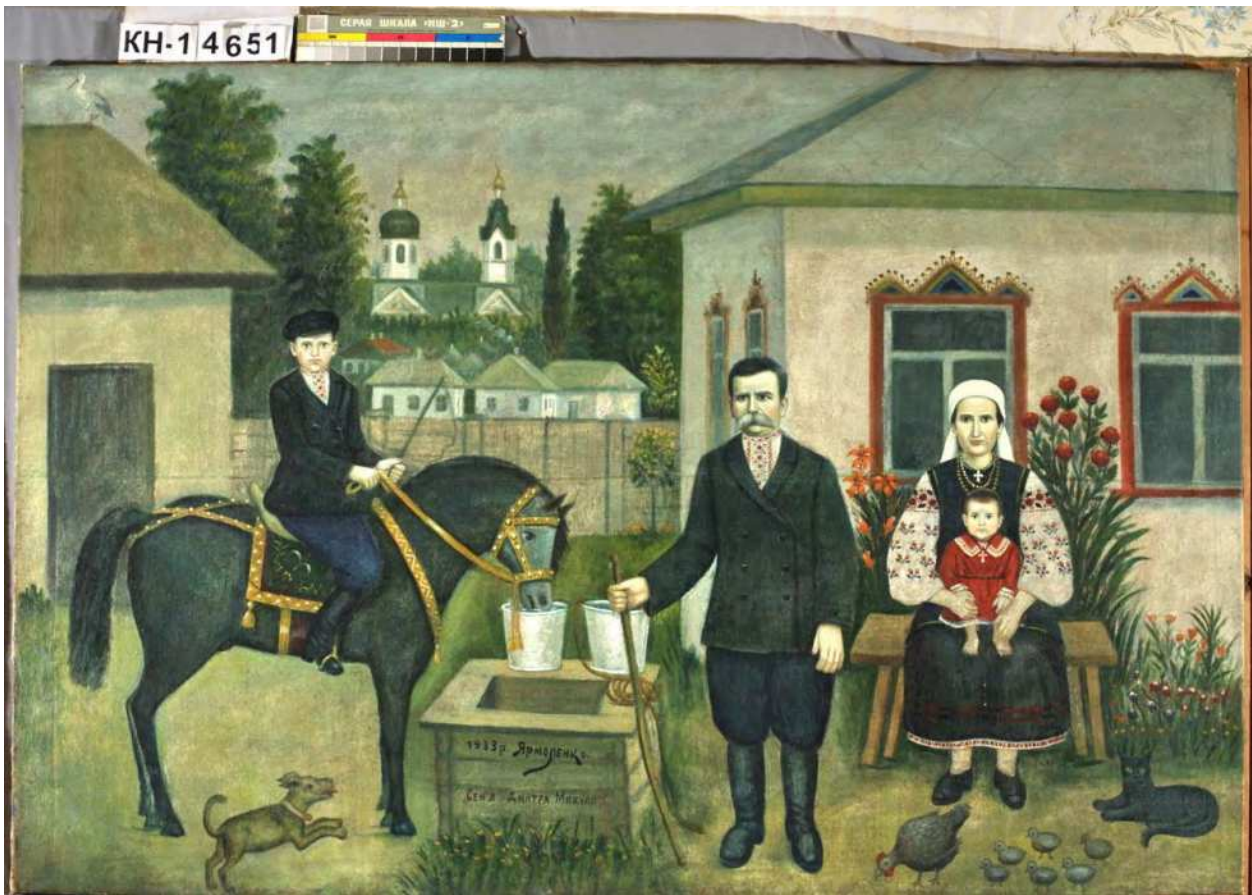
3.2.34. Портрет сім'ї Тимофія Захарченка. 1933. ФМБ.



3.2.35. Дівчина з квітами у руках. 1933. СКУ.



3.2.36. Портрет дівчинки. 1930-ті. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.37. Сім'я Дмитра Микули. 1933. НЦНК «Музей Івана Гончара».



ОДИНА ЦИРКИ СЕРГІЯ ТРОХИМОВИЧА. ЖІНКИ Й ДІВЧАТА, ЗА
ВІНЯТКОМ ФАНІЄЇ, ЩО СИДИТЬ ЛІВОРУЧ, В МІСЦЕВОМУ НАЦІО
НАЛЬНЬОМУ ВБРАННІ. ПО СЕРЕДНІ БАБУСЯ З'ВНУКІМ-МАТИ
ВСЕЇ РОДИНИ ФОТО КІНЦЯХХ Р.Р.

3.2.38. Родина Чирки

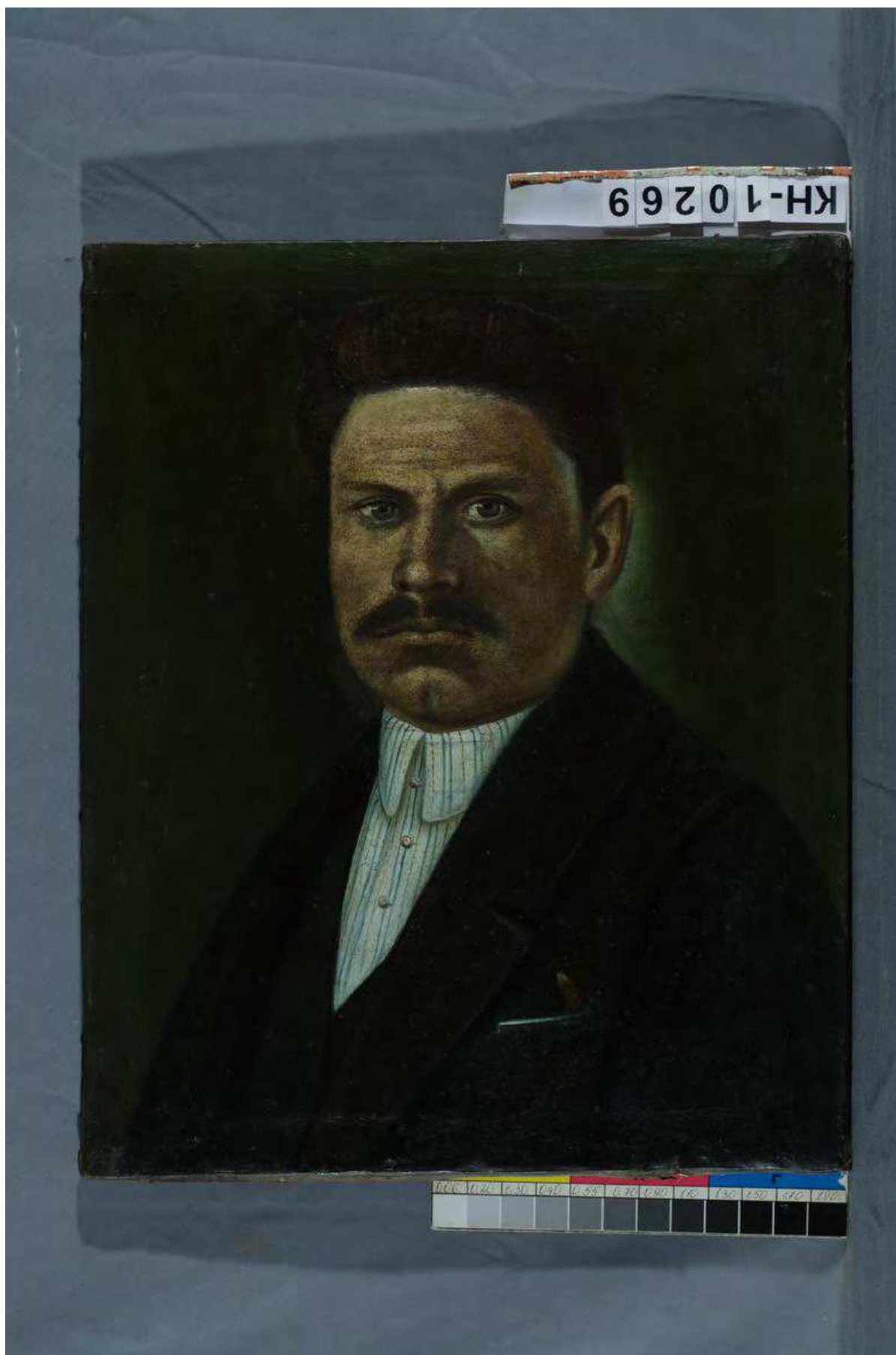
Сергія Трохимовича. Фотографія з альбому Україна й українці, Київщина
Лівобережна кін. 20-х рр. ХХ ст. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.39. Марія і Панас Потупи. 1933. НЦНК «Музей Івана Гончара».



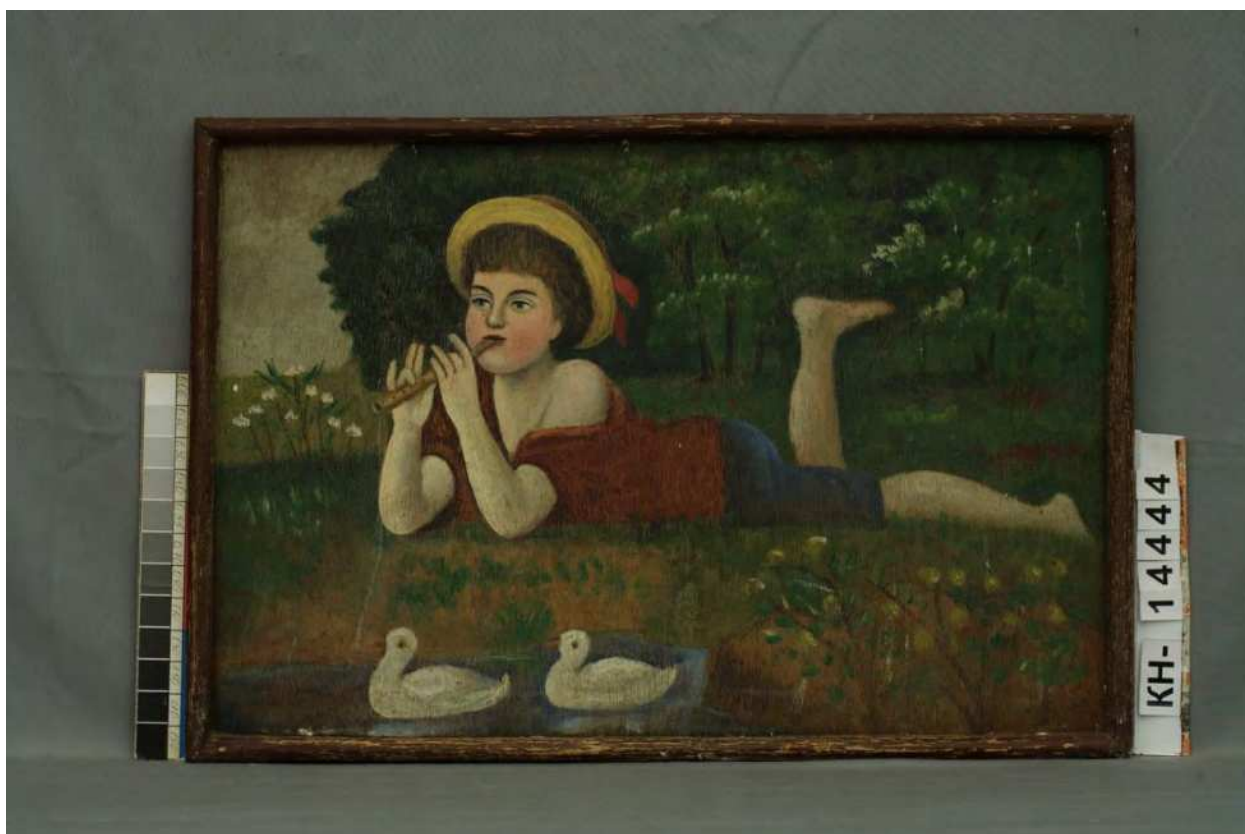
3.2.40. Портрет чоловіка. 1934. ЗЛЛ.



3.2.41. Портрет Івана Литяка.1935. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.42. Автопортрет. 1936. НМАПУ.



3.2.43. Сопілкар. 1930-1950 рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.44. Хлопчик із сопілкою. 1930-ті. КК.



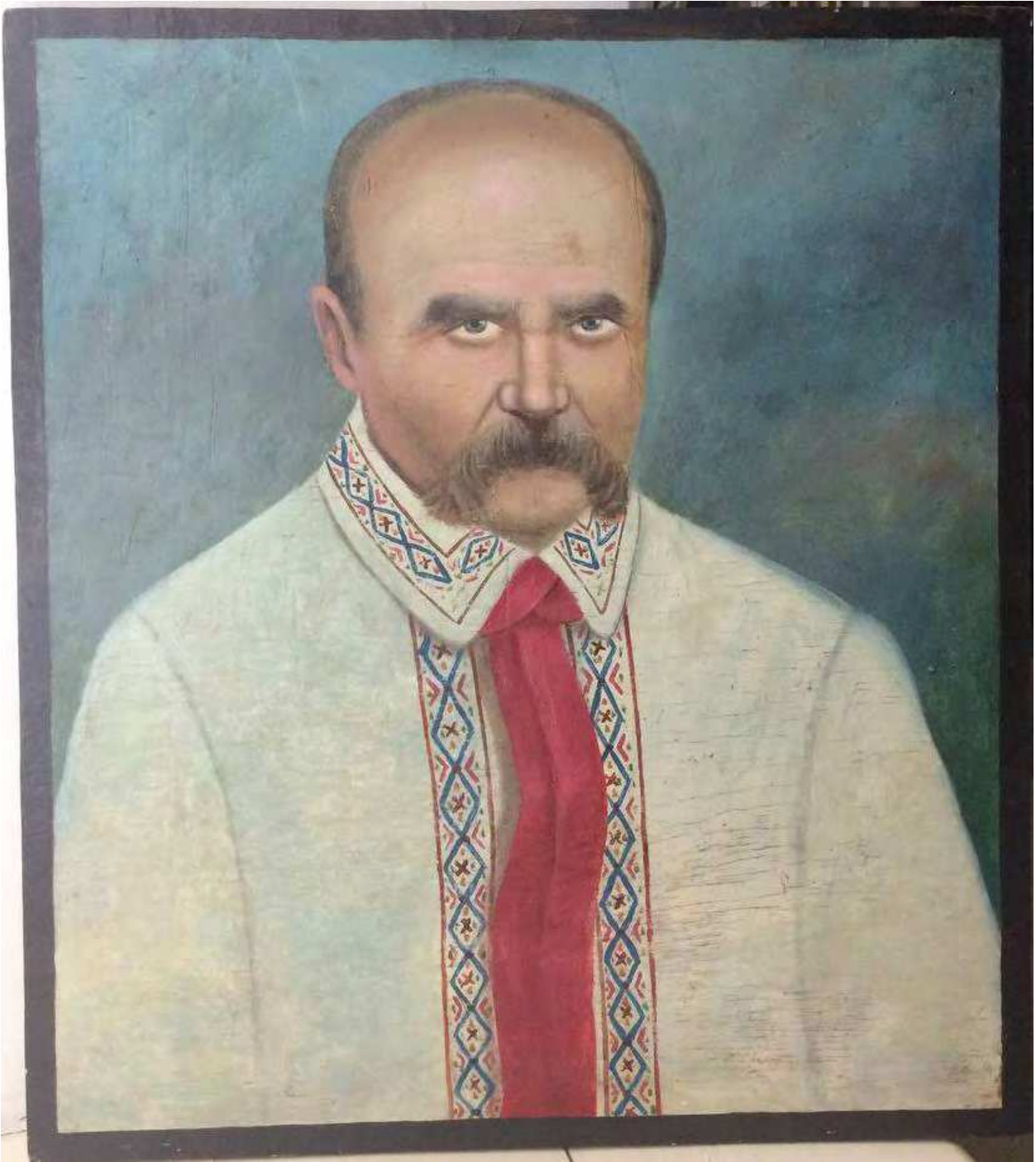
3.2.45. Хлопчик із сопілкою. 1936. ЗЛЛ.



3.2.46. Подружжя Бурчик Антін і Євфросинія. 1936. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.47. Діти – Бурчик Григорій Антонович з сестрою. 1936. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.48. Портрет Т.Г. Шевченка. 1930–1940 рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.49. Портрет Н. О. Гусак. 1936. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.50. Портрет сестер Захарченків – Галини і Надії. 1939. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.51. Автопортрет. 1939. НІЕЗ «Переяслав».



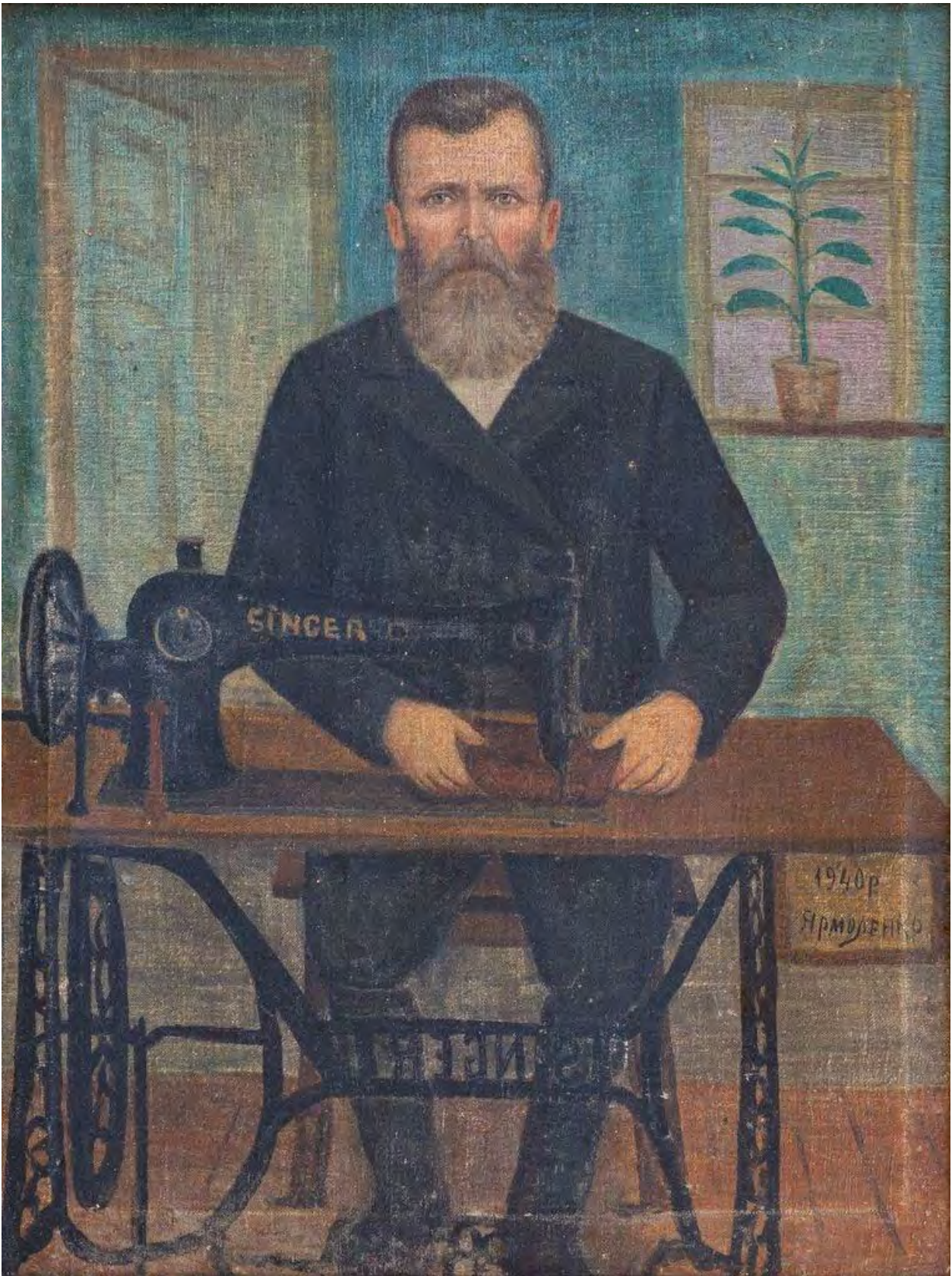
3.2.52. Родинний портрет. 1940. НМАПУ.



3.2.53. Якилина Ярмоленко із подругою у підлітковому віці (сидить). Скан-копія з фотографії. 1930-ті рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.54. Портрет Миколи Міщенка. 1930–1940 рр. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.55. Портрет Михайла Пероцького. 1940. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.56. Сім'я Матвієнків – Уляна і Федір із сином. 1940. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.57. Портрет Уляни Пероцької. 1940. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.58. Запорозжці пишуть листа турецькому султану. 1930–1940 рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».

КН-15548



3.2.59. Святая Великомученица Варвара. 1930–1940-ві рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».

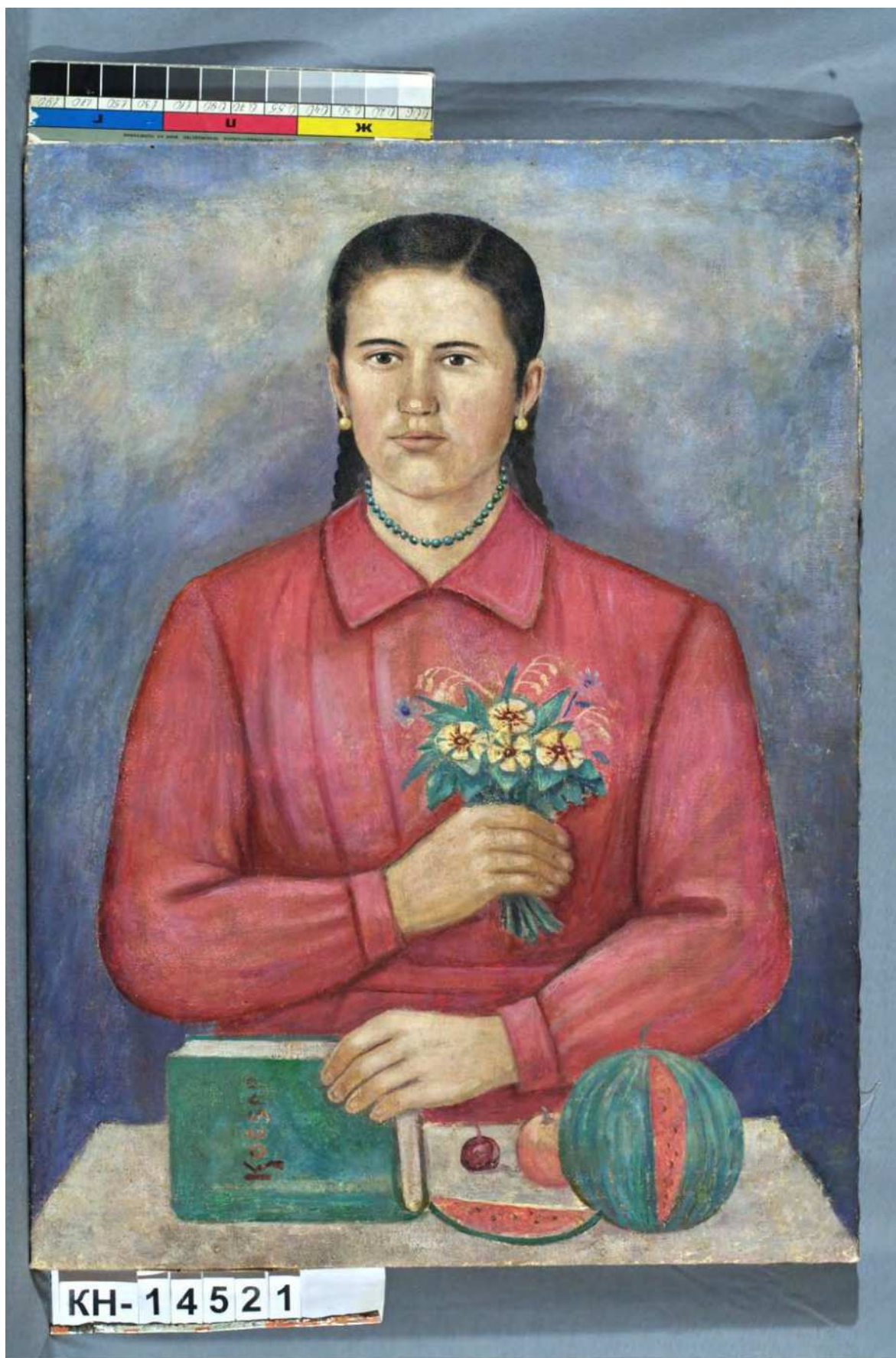


3.2.60. Святая Великомученица Варвара. Початок XX ст. (?).СКУ.

КН-19404



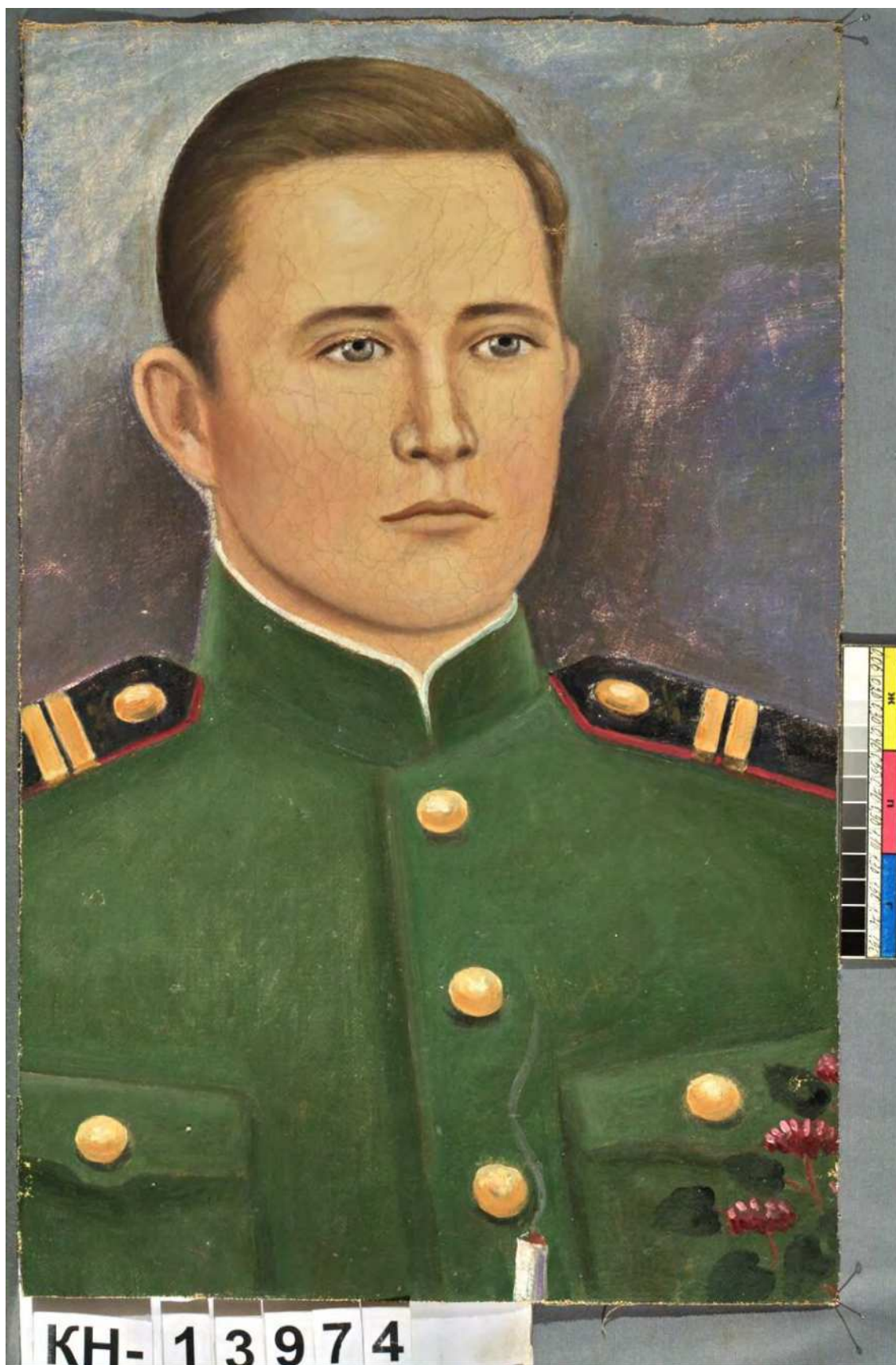
3.2.61. Богородиця з Дитям. 1930–1940 рр. Фанера, олія. НЦНК «Музей Івана Гончара».



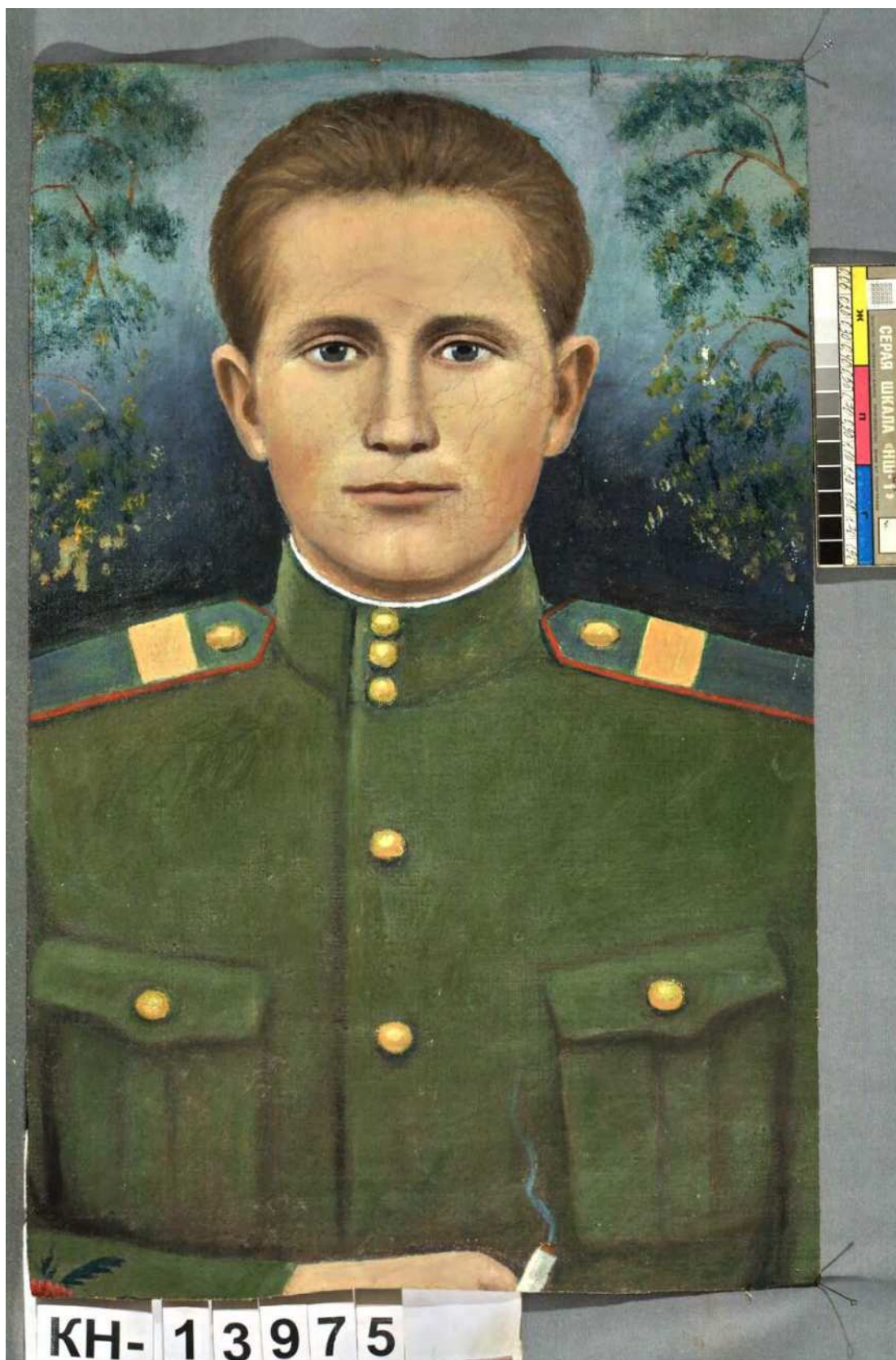
3.2.62. Портрет Сердюк Ганни Іванівни. 1930-ті рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.63. Портрет військового. Сердюк Петро Іванович. 1930-ті рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.64. Портрет Олексія Пантелеймоновича Канівця. 1930 – 1940 рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.65. Портрет Олександра Пантелеймоновича Канівця. 1930-1950 рр. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.66. Родина Павла Петренка – жінка Якилина, син Сергій і донька Галина. 1941. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.67. Сім'я. 1941. Полотно, олія. 96,9 х 67,9. НІЕЗ «Переяслав». М-1731.



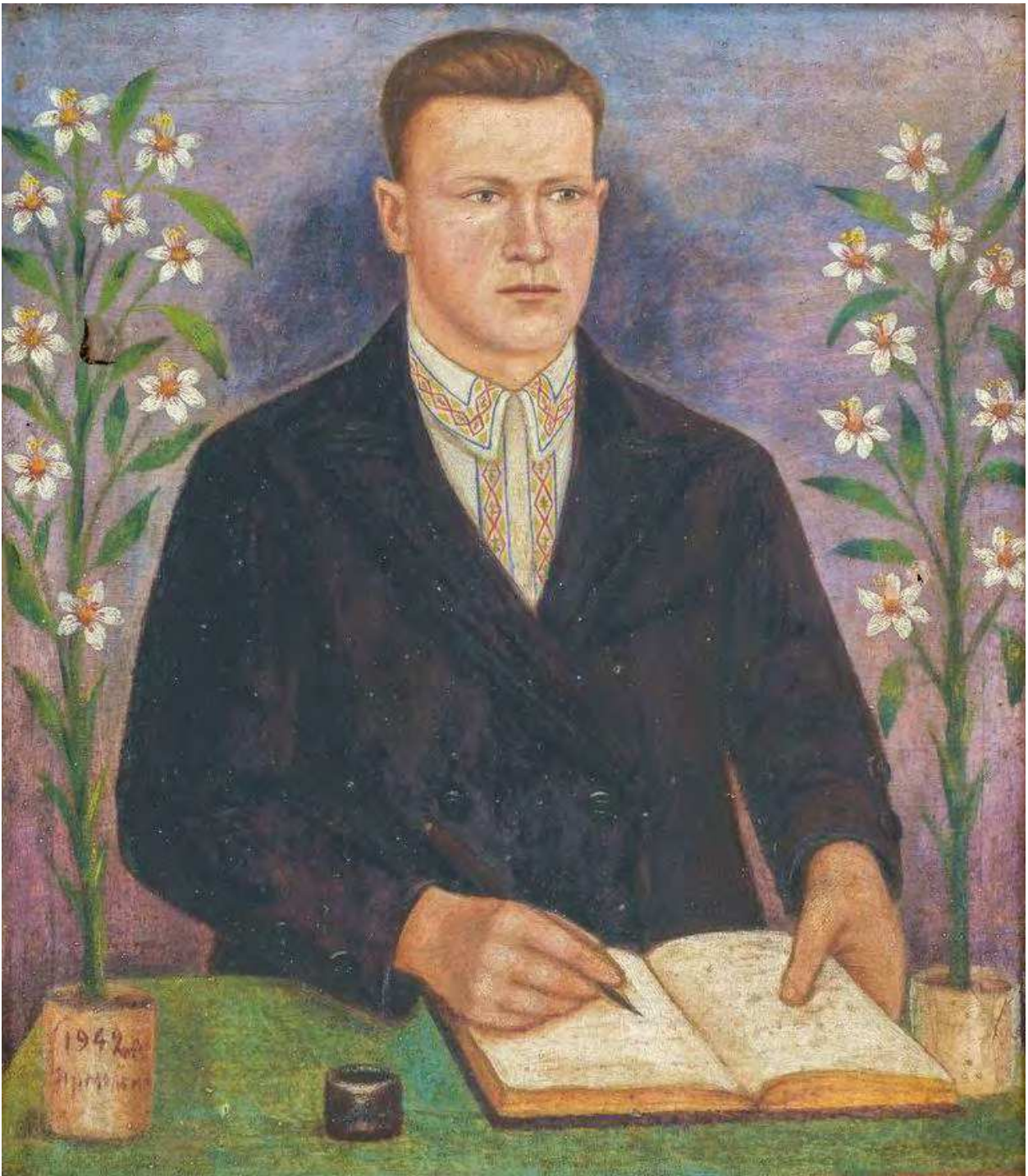
3.2.68. Портрет Івана Ярмоленка. 1942. ФМБ.



3.2.69. Родина Степана Івановича Мостового – жінка – Ольга, син Микола і донька Настя. 1942. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.70. Портрет Парфена та Марії Міщенко. 1942. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.71. Портрет Степана Міщенка. 1942. НІЕЗ «Переяслав».



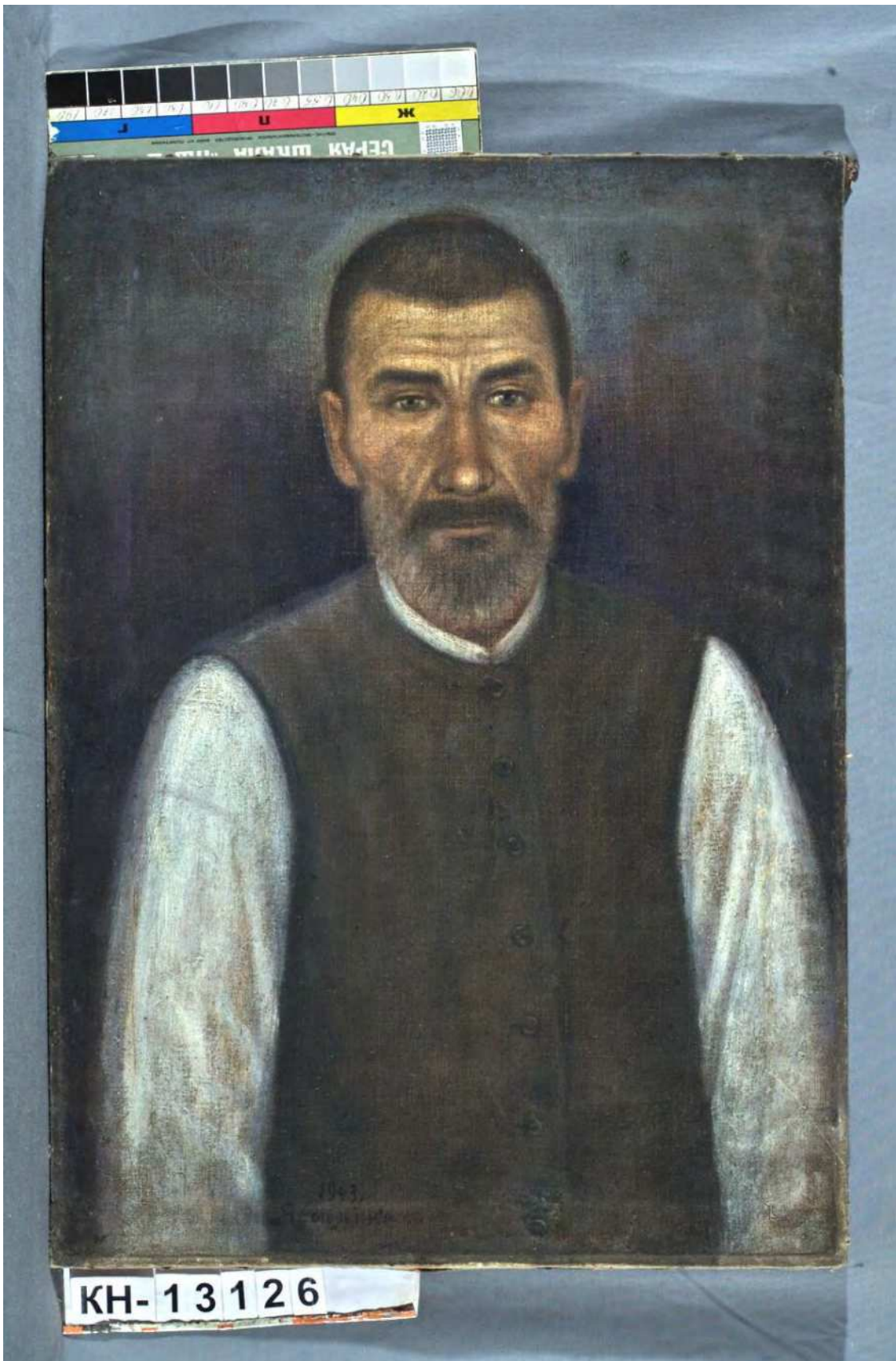
3.2.72. Портрет Івана Міщенка. 1942. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.73. Родина. 1943. ФМБ.



3.2.74. Сім'я Никанора Барабаша – його дружина Ганна, дочка Марія і онуки Андрій, Григорій і Григорій. 1943. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.75. Портрет Омеляна Чередниченка, батька дружини художника. 1943. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.76. Автопортрет. 1943. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.77. Портрет подружжя Усиків – Ганна Ониськівна і Тарас Григорович. 1943. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.78. Портрет братів Міщенків. 1943. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.79. Портрет парубка з цигарками «Прима». 1943. СКУ.



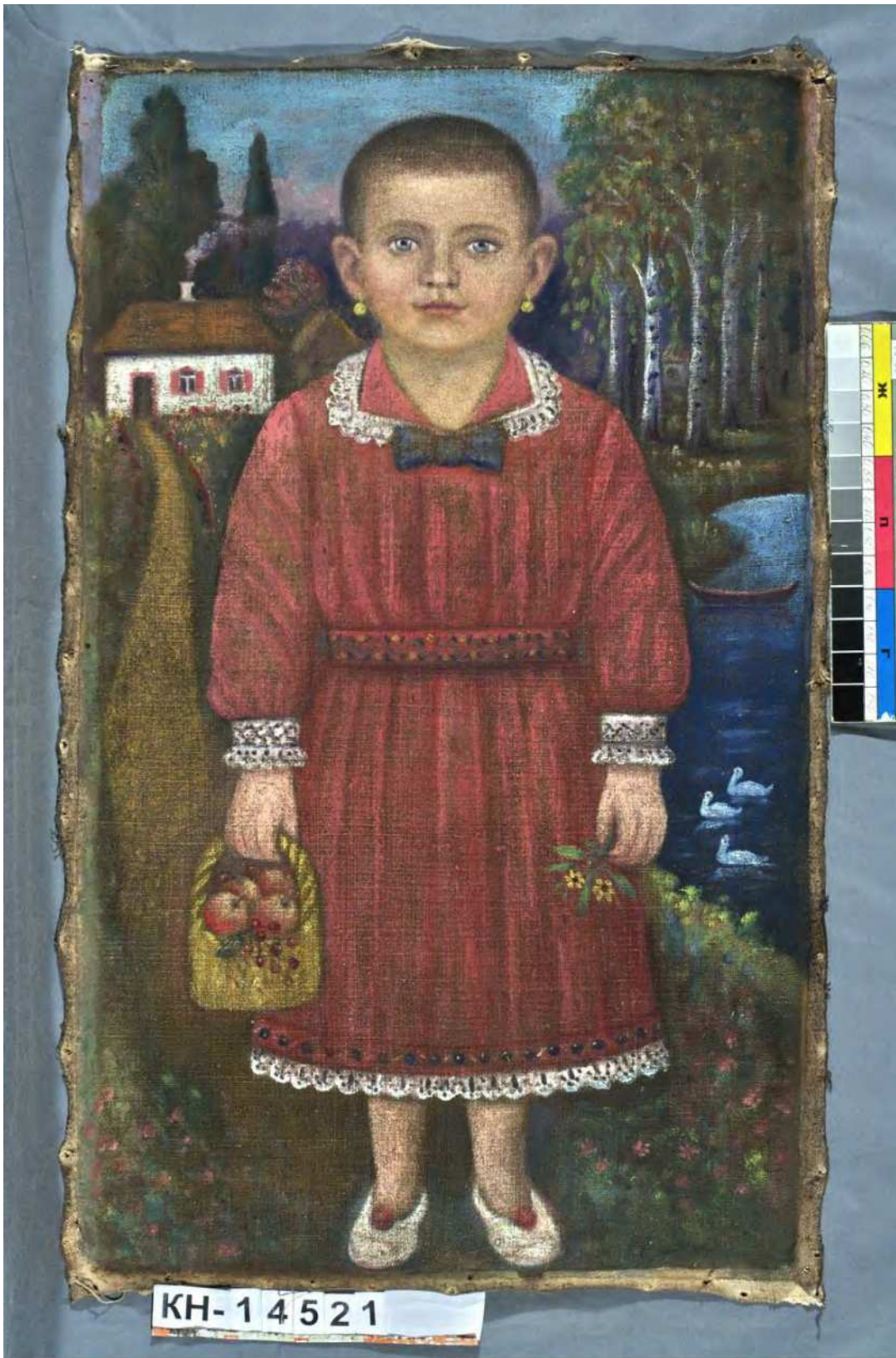
3.2.80. Родина Ярмоленків: дочки Якилина і Галина, теща Параска Чередниченко, дружина Уляна, Панас Ярмоленко. 1944. КМВ.



3.2.81. Галина і Якилина Ярмоленко. Скан-копія фотографії. 1940-ві. НЦНК «Музей Івана Гончара».

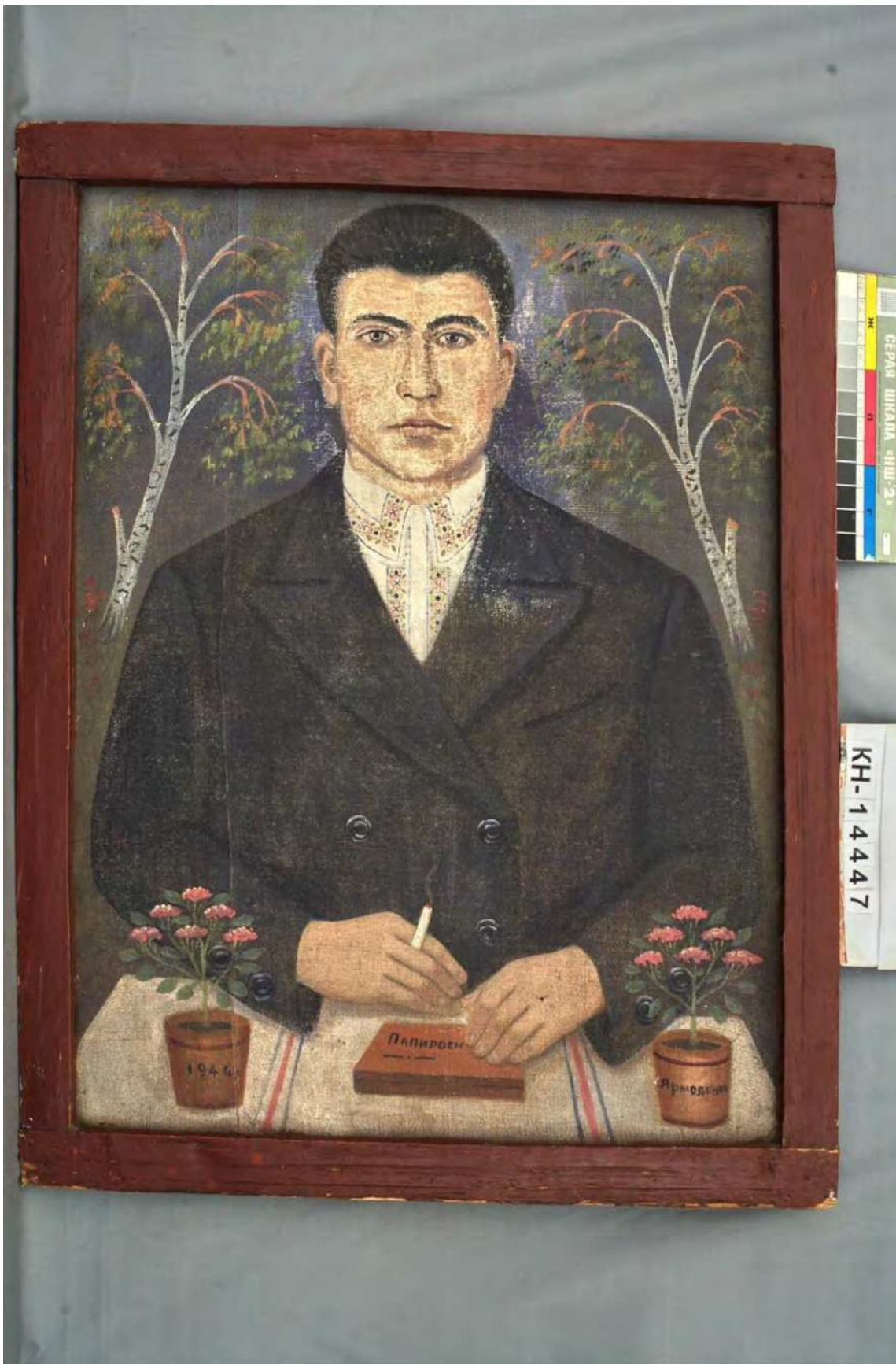


3.2.82. Сім'я Олексія Овсієнка – дружина Олександра, і діти Василь і Михайло. 1944. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.83. Портрет

Олі. 1944. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.84. Портрет діда Кийка Миколи Васильовича. 1944. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.85. Портрет Василя Кравченка. 1944. ЗЛЛ.



3.2.86. Сім'я Пантелеймона Захарченка, дружина Євфімія і донька Федора. 1944.
НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.87. Портрет молодих. 1940-ві рр. ЗЛЛ.



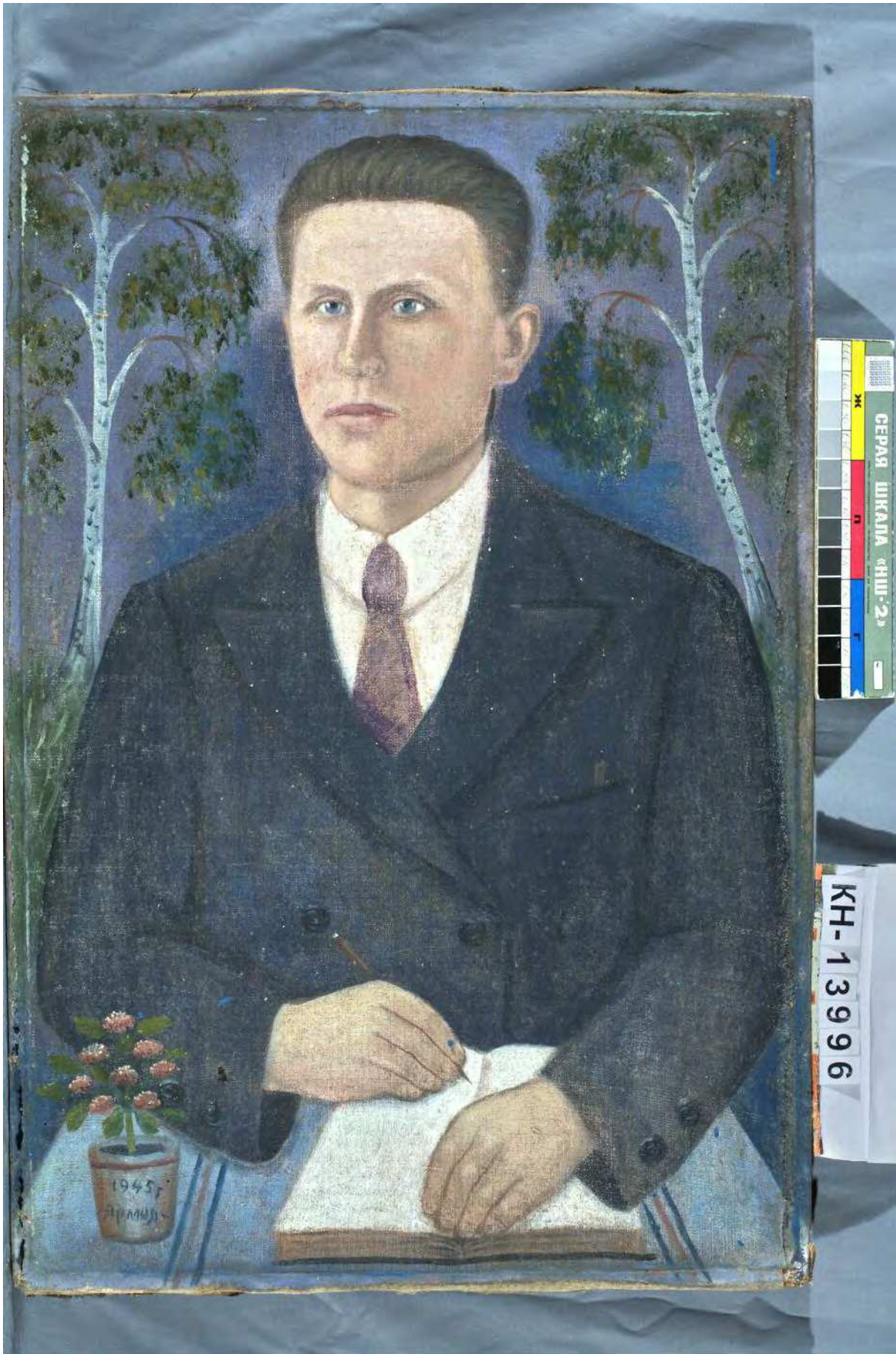
3.2.88. Портрет Дорошенка Івана Івановича. 1944. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.89. Портрет братів з Кобзарем. 1944. СКУ.



3.2.90. Портрет родини Ярмоленків: Ганна Пилипівна, Іван Якович та син Іван. 1944.
ЗЛЛ.



3.2.91. Портрет Юхима Трифоновича Кучеренка. 1945. ЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.92. Портрет Олексія Гордійовича Дорошенка. 1945. НЦНК «Музей Івана Гончара».



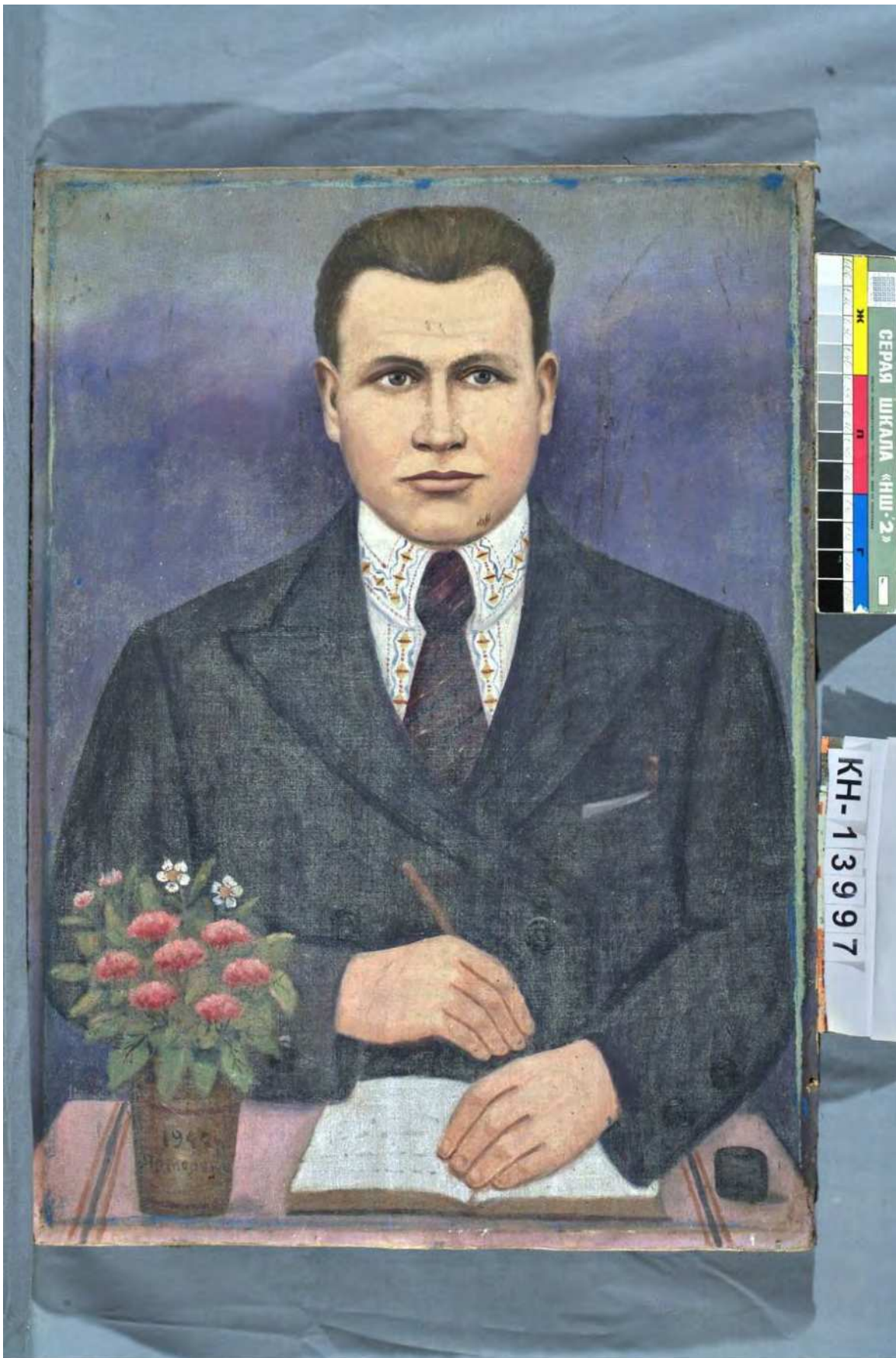
3.2.93. Портрет молодого чоловіка. 1946. КВМ.



3.2.94. Портрет Михайла Федоровича Романенка. 1946. СКУ.



3.2.95. Дівочий портрет. 1946. ФМБ.



3.2.96. Портрет Тимофія Трифоновича Кучеренка. 1947. НЦНК «Музей Івана Гончара». Ж-1796.



3.2.97. Портрет юнака з книжкою. 1947. СКУ.



3.2.98. Портрет Марії Дудки у національному вбранні. 1947. ФМБ.



3.2.99. Розп'яття з пристоячими Богородицею та Іоаном Богословом. 1947. НЦНК «Музей Івана Гончара».



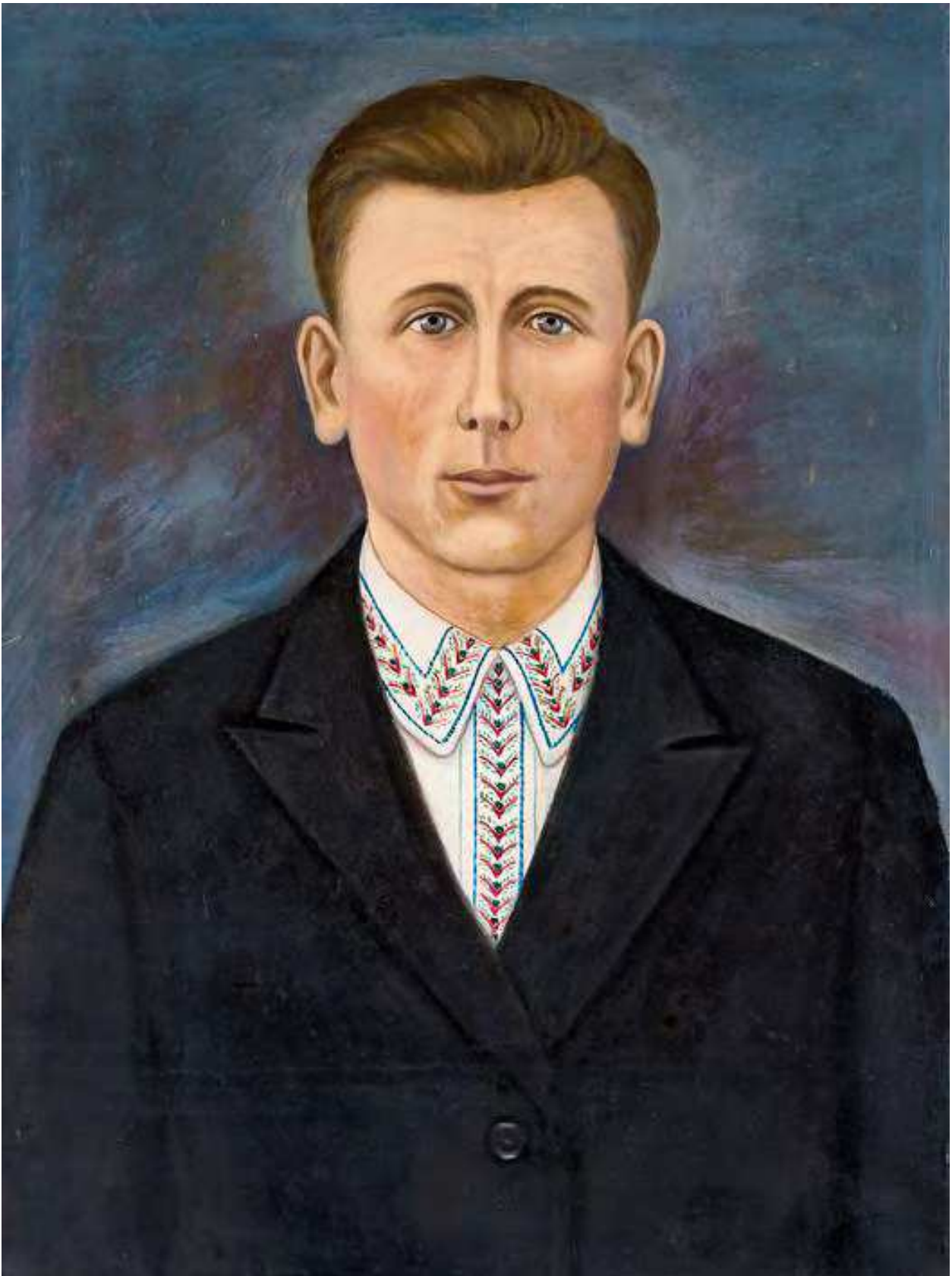
3.2.100. Дві сестри Наталка і Ганна Тютюнник. 1948. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.101. Солдат. 1948. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.102. Портрет дівчинки з яблуками. 1948. СКУ.



3.2.103. Портрет Антона Товкача. 1940-ві рр. ЗЛЛ.



3.2.104. Село Мала Каратуль, 1940-ві. ЗЛЛ.



3.2.105. Портрет Кіндрата Петровича Мартишка. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.106. Автор невідомий. Село Мала Каратуль. 1950-ті. НЦНК «Музей Івана Гончара».



3.2.107. Портрет О. І. Дмитренка. 1952. НІЕЗ «Переяслав».



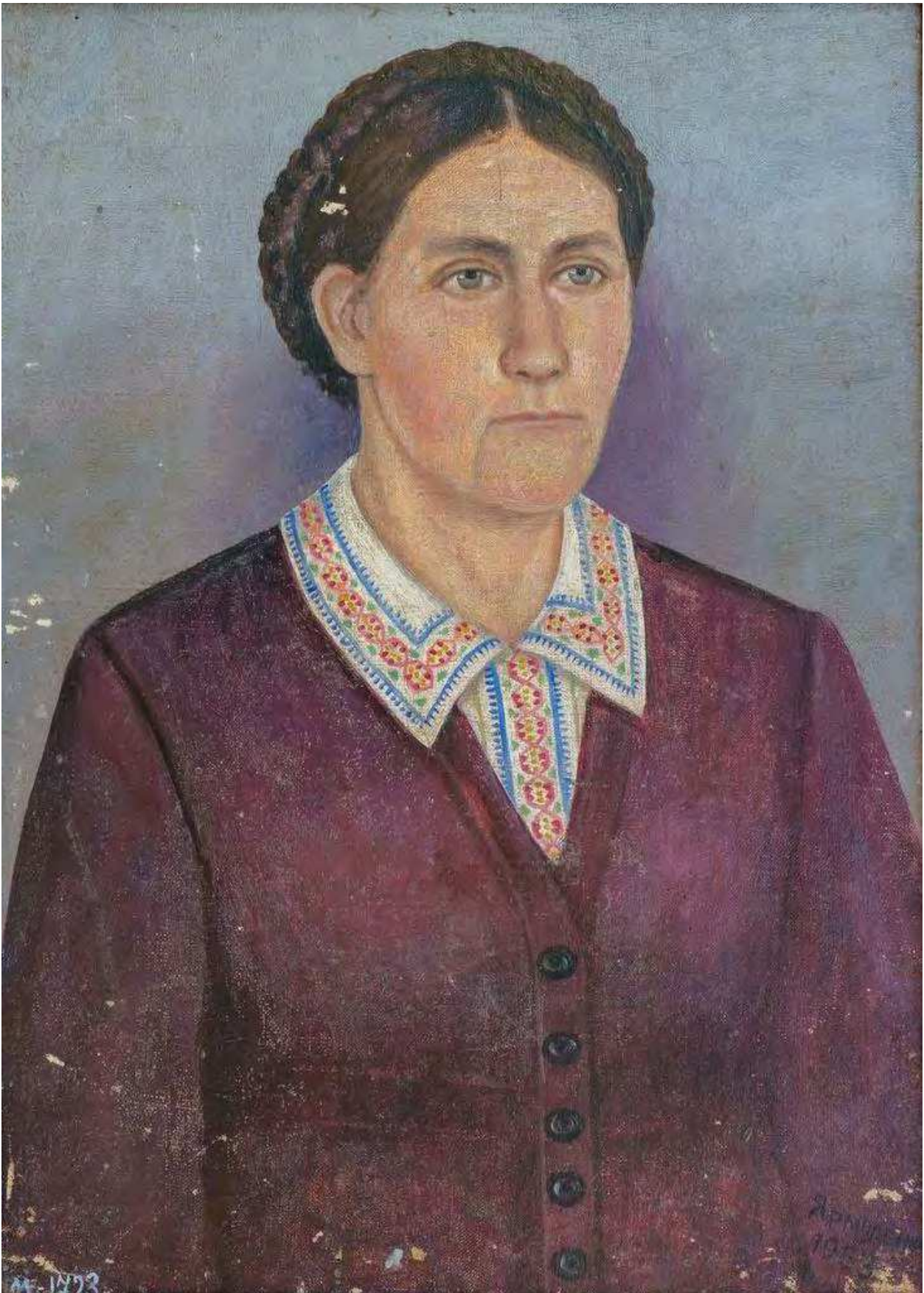
3.2.108. Г. О. Дмитренко. 1952. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.109. Скриня. 1952. Дерево, олія, фарба. ЗЛЛ.



3.2.110. Фрагмент розпису скрині. 1952. Дерево, олія, фарба. ЗЛЛ.



3.2.111. Портрет Уляни, дружини художника. 1953. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.113. Портрет братів Дорошенків. 1950-ті рр. ХХ ст. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.114. Портрет Івана Михайловича. 1950-ті. НІЕЗ «Переяслав».



3.2.115. Портрет братів Кононенків. 1942. НІЕЗ «Переяслав».

Додаток Г

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

4. Тимошенко, Н. І. (2021). Проблематика мистецтвознавчої термінології народного малярства України кінця XIX – XX століття. *Народознавчі зошити*. 1(157), 111–118. <https://doi.org/10.15407/nz2021.01.111>
5. Тимошенко, Н. І. (2021). Портретний живопис Панаса Ярмоленка, як рефлексія фольклору. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 35, 76–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-12>
6. Тимошенко, Н. І. (2022). Збірка іконопису в Музеї Івана Гончара: спадкоємність традицій колекціонування. *Мистецтвознавчі записки*, 41, 34–39. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262945>

Апробація метеріалів дисертації:

8. Тимошенко, Н. І. (2015). Проблематика термінології народного мистецтва. Сучасний стан. У О. К. Федорук, О. В. Ковальчук, О. А. Лагутенко, А. М. Давидов (вчена рада), *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. Тези і матеріали доп. міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів, студентів, 21 трав. 2015 р.* (с. 40–41). НАОМА.
9. Тимошенко, Н. І. (2017). Творчість П. М. Ярмоленка 1930-х років: проблеми художньо-стилістичного аналізу. У О. К. Федорук, О. В. Ковальчук, О. А. Лагутенко, А. М. Давидов (вчена рада), *Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства: тези і матеріали доп. міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів, 22 квітня 2016 р.* (с. 21–22). НАОМА.
10. Тимошенко, Н. І. (2018). Вплив побутової фотографії на розвиток портретного живопису П. М. Ярмоленка першої третини XX ст. У О. К. Федорук, О. В. Ковальчук, М. В. Русяєва, А. М. Давидов (вчена рада). *Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні XX століття: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності. Тези доповідей Всеукраїнської наукової*

конференції присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтв, 25-28 квітня 2017 р. (с. 130). НАОМА.

11. Тимошенко, Н. І. (2018). Особливості творчості Григорія Ксьонза. У *Наївне мистецтво і малярство України: всеукраїнська наук.- практ. конф., 26 грудня 2018 р.* НАМУ. http://academia.gov.ua/Conf_2018_NAIV_MIST_T
12. Тимошенко, Н. І. (2020). До питання атрибуції портретного живопису Г. П. Ксьонза (1874 – 1947). У Л. О. Лисенко (авт. проекту, упоряд. тексту, авт. вст. слова). *Сьомі Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА, 23 листопада 2019 р.* (с. 49–50). НАОМА.
13. Тимошенко, Н. І. (2021). Ідейно-образне наслідування живопису М. Пимоненка в народній картині I третини ХХ століття. У Л. О. Лисенко (авт. проекту, упоряд. тексту, авт. вст. слова). *Восьмі Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції.* (с. 156–157). НАОМА.
14. Тимошенко, Н. І. (2021). Значення народного мистецтва у творчості Івана-Валентина Задорожного. У *Монументальне мистецтво шестидесятників. (З нагоди 100-річчя від дня народження І.-В. Задорожного): тези доповідей науково-практичної конференції, 21 грудня 2021 р.* (с. 36–37). НАМУ. <https://academia.gov.ua/wp-content/uploads/2021/12/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5-%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D1%88%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D1%96%D0%B2.pdf>

Публікації які додатково відображають наукові результати дисертації:

1. Тимошенко, Н. І. (2020). Григорій Ксьонз (1874 – 1947). Дослідження біографії та портретного живопису художника. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2, 67–78. DOI 10.33625/2409-2347-2020-2-67-78