

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА ЕТНОЛОГІЇ ТА КРАЄЗНАВСТВА**

Освітній рівень: «Магістр»

Освітня програма: «Етнологія»

Спеціальність: 032 «Історія та археологія»

**ЕТНІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНЦІВ У ЖИВОПИСІ  
XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.**

Кваліфікаційна робота студентки:

**Криштопи Марії Юріївни**

Науковий керівник:

кандидат історичних наук, доцент

**Гончаров О.П.**

«Рекомендовано до захисту на ЕК»

Завідувач кафедри етнології та  
краєзнавства

доктор історичних наук, професор

Капелюшний В.П.

**КИЇВ - 2021**

## АНОТАЦІЯ

Криштопа М.Ю. Етнічна культура українців у живописі XIX - початку XX ст. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. 2021. с.

Магістерська робота є дослідженням інформативності творів образотворчого мистецтва з етнографічної позиції. В роботі висвітлено основні етапи розвитку живопису на українських теренах у період XIX – поч. XX ст., розкриваються причини кардинальних стильових змін та трансформацій домінуючих напрямків і течій творчої діяльності, подано опис впливів цих процесів на українське мистецтво. У роботі розкрито особливості регіональної специфіки портретного та жанрового живопису, а також його розвитку у контексті світових тенденцій.

В рамках дослідження проаналізовано творчу спадщину відомих українських митців (М. Пимоненка, С. Васильківського, К. Трутовського, В. Орловського, І. Рєпіна) на предмет наявності в їх картинах правдивого відтворення дійсності, що має в собі етнографічні свідчення. Розкрито основні особливості історичної репрезентації образів козаччини за роботами Іллі Рєпіна та Сергія Васильківського.

Оскільки головною метою роботи є встановлення інформативності творів образотворчого мистецтва, то постає питання про ефективність використання таких джерел для дослідження та його доцільність. Розкривається сутність процесів, що вплинули на становлення реалістичного живопису, який на досліджуваний період виступав єдиним та основним способом фіксації зображень на папері або полотні до активного використання фотозйомки.

В роботі окреслено вплив Товариства пересувних художніх виставок та ряду аналогічних товариств, що виникли в Україні у другій половині XIX – на початку XX ст. на розвиток українського живопису, популяризацію виставкової діяльності та збільшення інтересу до мотивів та сюжетів з повсякденного життя народу. Провідними темами для творчих пошуків

ставали побутові сцени, які дали поштовх для розвитку побутового жанру та історичні події (перш за все, періоду козаччини) – для історичного. Так, завданнями роботи передбачено встановлення достовірності зображень, їх відповідності часу, а також підтвердження цінності для етнологічних досліджень.

В межах роботи обґрунтовано методіку роботи з творами образотворчого мистецтва і розроблено принципи їх залучення до наукових досліджень, що передбачає їх подальше використання паралельно з іншими джерелами (усними та писемними), адже це дозволить не лише розширити джерельну базу досліджень, а й підкріпити отримані свідчення зображеннями відповідного хронологічного періоду.

Krishtopa M.Y. Ethnic culture of Ukrainians in painting of the XIX - early XX centuries. Taras Shevchenko National University of Kyiv. 2021. p.

The master's thesis is a study of the informativeness of works of fine art from an ethnographic standpoint. The paper highlights the main stages of development of painting in Ukraine in the period of the XIX - early XX centuries. Twentieth century, reveals the causes of radical stylistic changes and transformations of the dominant trends and currents of creative activity, a description of the effects of these processes on Ukrainian art. The paper reveals the features of the regional specifics of portrait and genre painting, as well as its development in the context of world trends.

The study analyzed the creative heritage of famous Ukrainian artists (M. Pymonenko, S. Vasylykivsky, K. Trutovsky, V. Orlovsky, I. Repin) for the presence in their paintings of a true reproduction of reality, which has ethnographic evidence. The main features of the historical representation of the images of the Cossacks based on the works of Ilya Repin and Serhiy Vasylykivsky are revealed.

Since the main purpose of the work is to establish the informativeness of works of fine art, the question arises about the effectiveness of such sources for research and its feasibility. The essence of the processes that influenced the

formation of realistic painting, which for the period under study was the only and main way to capture images on paper or canvas to the active use of photography.

The paper outlines the influence of the Society of Mobile Art Exhibitions and a number of similar societies that emerged in Ukraine in the second half of the XIX - early XX centuries. for the development of Ukrainian painting, popularization of exhibition activities and increasing interest in the motives and plots of everyday life of the people. The leading themes for creative research were domestic scenes, which gave impetus to the development of the domestic genre and historical events (especially the period of the Cossacks) - for the historical. Thus, the tasks of the work include establishing the authenticity of images, their correspondence to time, as well as confirmation of value for ethnological research.

The method of work with works of fine arts is substantiated within the work and the principles of their involvement in scientific researches are developed, that provides their further use in parallel with other sources (oral and written), as it will allow not only to expand source base of researches, but also to support the received indications. images of the corresponding chronological period.

## ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ.....	11
II РОЗДІЛ. МЕТОДИКА РОБОТИ З ОБРАЗОТВОРЧИМИ ДЖЕРЕЛАМИ ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ. КЛАСИФІКАЦІЯ ДЖЕРЕЛ .....	15
III РОЗДІЛ. ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ: ЕТНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ .....	22
3.1. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ. АКАДЕМІЗМ ТА РОМАНТИЗМ.....	22
3.2. ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ РЕАЛІЗМУ НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ .....	29
3.3. ТОВАРИСТВО ПЕРЕСУВНИХ ХУДОЖНІХ ВИСТАВОК ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПЛЕЯДИ МИТЦІВ. РИСУВАЛЬНА ШКОЛА МУРАШКА. ТОВАРИСТВО ПІВДЕННОРОСІЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ .....	38
IV РОЗДІЛ. ТВОРЧИЙ СПАДОК УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ЯК ДЖЕРЕЛО ЕТНОГРАФІЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ ПРО ТРАДИЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО .....	49
4.1. ТИПОЛОГІЯ ТА СТРУКТУРА СІЛЬСЬКИХ ПОСЕЛЕНЬ ЗА РОБОТАМИ М.ПИМОНЕНКА, С.ВАСИЛЬКІВСЬКОГО ТА В.ОРЛОВСЬКОГО.....	49
4.2. ПОБУТОВА АРХІТЕКТУРА У ТВОРЧОСТІ М.ПИМОНЕНКА, С.ВАСИЛЬКІВСЬКОГО ТА К.ТРУТОВСЬКОГО .....	53
4.3. ТРАДИЦІЙНИЙ КОСТЮМ У ТВОРЧОСТІ В.ТРОПІНІНА, І.РЄПІНА, К.ТРУТОВСЬКОГО ТА М.ПИМОНЕНКА.....	57
4.4. ОБРЯДОВА КУЛЬТУРА В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ.....	68
4.5. ОКРЕМІ ЕЛЕМЕНТИ ЕТНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	72
V РОЗДІЛ. ІСТОРИЧНИЙ ЖИВОПИС В КОНТЕКСТІ ПИТАННЯ ПРО ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ КОЗАЦТВА ЗА РОБОТАМИ С.ВАСИЛЬКІВСЬКОГО ТА І.РЄПІНА .....	79
ВИСНОВКИ .....	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ .....	91
ДОДАТКИ .....	95

## ВСТУП

Мистецтво – одна з ознак культурного розвитку суспільства. Воно завжди репрезентує епоху, в якій було створено той чи інший його витвір. Так, образотворче мистецтво XIX – поч. XX ст. стало індикатором культурних, соціальних, політичних та інших перетворень. Цей період відзначається активними пошуками нових творчих форм, ідей, відходом від канонічних усталених законів живопису та переходом до творчих пошуків та експериментів. Український живопис, безперечно, розвивався в контексті європейських течій та напрямків, адаптуючи їх відповідно до власного досвіду та майстерності.

Протягом XIX – поч. XX ст. можна простежити тенденції поступового переходу від одних форм до інших, використання різноманітних технік та стилів, що надавало унікальності творчому почерку кожного митця. Однак, спільним для них усіх залишалося прагнення змалювати неповторні особливості власного народу та його культури, наміри репрезентувати її не лише на місцевому рівні, аби зробити мистецтво доступним для всіх, а й на загальносвітовому, щоб познайомити інших з колоритом рідного краю.

Актуальність роботи полягає у необхідності залучення таких зображальних джерел, як живописні полотна художників для дослідження традиційної української культури, її наочної демонстрації, яка дозволяє побачити повсякденне життя українського суспільства очима його сучасників. Використання праць митців дозволить розширити джерельну базу досліджень, адже в них зафіксовано елементи матеріальної і духовної культури етносу, його характерні риси, представлені на сюжетних полотнах, а також простежити трансформацію звичного життя народу. Зображальні джерела дозволяють скласти більш точну картину уявлень про минуле, бо наочно демонструють те, що описано у письмових або зафіксовано в усних джерелах. Їх комплексне використання збільшить потенціал етнологічних

досліджень і створить можливість для всебічного і ґрунтовного дослідження культури українців.

Наразі в етнологічній науці дуже мало уваги приділено питанню використання творів живопису як джерел етнографічної інформації про культуру українського народу. Вони лише побіжно згадуються у посібниках та підручниках з етнології як один з видів джерел, однак такі праці не містять наукового обґрунтування принципів роботи чи способів використання цих джерел для проведення досліджень. Не існує і окремої великої праці щодо інформативності таких джерел, однак на сьогодні існує кілька публікацій, присвячених висвітленню української культури в роботах художників. Це, зокрема, стаття Н. Терес та М. Кравчук «Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна»<sup>1</sup>, опублікована у 2014 р. у збірнику наукових праць «Етнічна історія народів Європи», або робота М. Лабай «Творчість Миколи Пимоненка як джерело вивчення українського вбрання ХІХ століття»<sup>2</sup>, надрукована в 2012 р. у науковому виданні «Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки» та ін. В цих статтях детально окреслено наявність етнографічної інформації у творчості конкретного художника, що є цінним для даного дослідження.

За умови обмеженої кількості праць, що стосуються досліджуваної тематики, інформацію можна отримати з інших публікацій. Чимало матеріалу можна отримати вивчаючи праці з історії українського мистецтва. Ці праці детально аналізують як загальні тенденції розвитку українського живопису, так і окремо зупиняються на творчості кожного відомого митця окремо. Так, цінними з наукової позиції є, наприклад, п'ятитомне видання

---

<sup>1</sup> Терес Н. Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна / Н. Терес, М. Кравчук // Етнічна історія народів Європи. - 2014. - Вип. 42. - С. 100–105.

<sup>2</sup> Лабай М. Творчість Миколи Пимоненка як джерело вивчення українського вбрання ХІХ століття / М. Лабай // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. - 2012. - Вип. 4. - С. 270-273.

«Історія українського мистецтва» за редакцією Г. Скрипник<sup>3</sup>, серія книг «Нариси з історії українського мистецтва», де саме періоду XIX – поч. XX ст. стосуються книги Д. Степовика<sup>4</sup>, Б. Лобановського і П. Говді<sup>5</sup> та ін. Вони згадують про народні мотиви у творчості митців, надаючи необхідну інформацію в контексті теми дослідження.

Охопити все широке коло дослідників, як присвятили свою творчість змалюванню особливостей української культури неможливо, але в даній праці варто сконцентруватися на найяскравіших представниках вітчизняного живопису, наскрізною темою робіт яких стало повсякденне життя селянства, а саме, зупинимося на картинах Миколи Пимоненка, Василя Тропініна, Сергія Васильківського, Володимира Орловського, Костянтина Трутовського, Іллі Рєпіна. В їх працях досконало відтворено особливості побуту українців XIX – поч. XX ст., обрядової культури тощо. Варто зауважити, що великий обсяг творчої спадщини, з одного боку, є перевагою для дослідження, адже дозволяє провести порівняльний аналіз елементів культури, знайти спільні і відмінні риси за різними класифікаційними ознаками (регіональною специфікою, соціальною приналежністю тощо), а, з іншого боку, надмірна інформативність призводить до розпилювання уваги дослідника, що проявляється у висвітленні лише загальних закономірностей відтворення особливостей української культури і не дає змоги сконцентруватися окремо на кожній роботі.

Наукова новизна роботи, як зазначалося вище, полягає у систематизації методів роботи з художніми джерелами задля отримання більшої кількості

---

<sup>3</sup> Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5 : Мистецтво XX століття. – 1048 с.

<sup>4</sup> Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини XIX століття / Д. В. Степовик. – Київ: Мистецтво, 1982. – 191 с.

<sup>5</sup> Лобановський Б.Б. Українське мистецтво другої половини XIX - початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ: Мистецтво, 1989. – 204 с.

етнографічної інформації, а також подальший її аналіз на прикладі окремих дослідників, творчість яких буде розглянуто в ході роботи. XIX – поч. XX ст. – це період активного розвитку образотворчого мистецтва, одним із проявів якого стала зацікавленість власною культурою та її відтворенням на полотнах. Тому матеріалу для дослідження є досить багато, але він потребує комплексного вивчення із залученням інших джерел, наукової літератури для прагнення до більш об'єктивного висвітлення тогочасних реалій.

Об'єктом дослідження виступає творчість українських художників XIX – поч. XX ст.: Миколи Пимоненка, Василя Тропініна, Сергія Васильківського, Володимира Орловського, Костянтина Трутовського, Іллі Репіна.

Предмет дослідження – мотиви української традиційної культури у роботах художників досліджуваного періоду, що включає в себе типологію планування поселень, структуру двору, облаштування житла і хатне начиння, традиційний одяг, а також зображення обрядової культури.

Метою роботи є визначення наповненості етнографічною інформацією образотворчих джерел XIX – поч. XX ст., обґрунтування необхідності залучення їх до етнологічних досліджень як важливого елемента наочності, а також систематизація матеріалів про наявність українських мотивів у творчості відомих митців.

Серед основних завдань варто виокремити:

- Розробка методики роботи з образотворчими джерелами, що містять цінні етнографічні свідчення.
- Класифікація джерел дослідження за визначеними критеріями.
- Формування уявлення про загальні тенденції розвитку українського живопису як самобутнього під впливом нових течій та напрямків.

- Аналіз творчої спадщини українських художників ХІХ – поч. ХХ ст. на предмет відтворення елементів української культури.

- Визначення характерних особливостей, притаманних митцям досліджуваного періоду у зображеннях з народними мотивами.

- Розгляд принципів об'єктивної історичної репрезентації образів козаччини за роботами Іллі Рєпіна та Сергія Васильківського.

- Узагальнення висновків про зображення етнічної культури українців на картинах художників ХІХ – поч. ХХ ст.

Серед методів, використаних для проведення даного дослідження, варто назвати історико-порівняльний, компаративний, системний, комплексний, описовий, а також загальнонаукові методи: аналіз, синтез, методи дедукції, індукції, аналогій і типологізації.

## РОЗДІЛ І. ІСТОРИОГРАФІЯ

Як джерела етнологічної інформації дослідники розглядаються елементи матеріальної і духовної культури, проте в межах широкої джерельної бази, етнологи, зазвичай, побіжно згадують про твори образотворчого мистецтва. Науковці, в переважній своїй більшості, лише інколи звертають увагу на те, що живопис яскраво демонструє особливості повсякденного життя та побуту українців, їх господарську діяльність, окремі елементи матеріальної культури, такі як житло, посуд, одяг, транспорт, а також відтворюють події, пов'язані з традиційною обрядовістю, сімейними та календарними звичаями тощо<sup>6</sup>. При цьому варто зазначити, що перелік художників, творчість яких має високу цінність для дослідження української традиційної культури, є доволі вичерпним в таких працях, хоча в дійсності, він значно ширший. Окремим розділом докладно описано використання та інформативний потенціал зображальних джерел у праці «Історичне джерелознавство»<sup>7</sup>. У ній окремо розглядають цінні приклади портретних, жанрових та історичних зображальних джерел, що, безперечно, має велике значення для розуміння залучення такого виду джерел до джерельної бази досліджень.

На сьогодні немає узагальнюючої наукової праці, в якій було б сконцентровано увагу етнологів на предмет зображення життя селянства у живописі. Наразі інформацію відповідного характеру можна зустріти в окремих працях з історії українського мистецтва, які включають опис творчої спадщини художників з народними мотивами.

Однією з перших спроб узагальнення та систематизації відомостей про українське мистецтво, починаючи з найдавніших часів до середини ХІХ ст.,

---

<sup>6</sup> Глушко М. Методика польового етнографічного дослідження: навч. посіб. / Михайло Глушко. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – С. 13.

<sup>7</sup> Історичне джерелознавство: Підручник / Я. С. Калакура, І. Н. Войцехівська, С. Ф. Павленко та ін. – К.: Либідь, 2002. – 488 с.

стала праця «Нариси з історії українського мистецтва»<sup>8</sup> (1966р.) за редакцією В. Заболотного. Виклад матеріалу у ній подано за хронологічним та жанровим принципами. «Нариси...» стали підготовчим етапом для більш ґрунтовної праці – шеститомної «Історії українського мистецтва»<sup>9</sup> за редакцією М. Бажана.

В «Історії українського мистецтва» подається аналітичний огляд довготривалого процесу розвитку образотворчого мистецтва на теренах України. Саме четвертий том охоплює хронологічні межі кінця XVIII – XIX ст. і містить інформацію про особливості формування жанрових стилів в українському живописі, вплив світового мистецтва на його розвиток в контексті історичних подій, розкриває значення соціально-економічних та політичних процесів для творчості, а також подано біографічні відомості найяскравіших представників українського мистецтва тієї доби з детальним аналізом їхньої творчої спадщини.

У другій половині XX ст. з'являється низка видань, монографій, наукових досліджень, присвячених окремим діячам українського живопису: Репіну, Васильківському, Пимоненку, Трутовському та ін., розпочинається видання серії книг «Нариси з історії українського мистецтва». Із серії книг про живопис досліджуваного періоду (XIX – початку XX ст.) видано дві книги: «Українське мистецтво першої половини XIX століття» Д.В. Степовика<sup>10</sup> та «Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX

---

<sup>8</sup> Нариси з історії українського мистецтва / за ред. В.Г. Заболотного. К.: Мистецтво, 1966. – 670 с.

<sup>9</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР, М. П. Бажан (голов. ред.) та ін., Т. 4 Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття / ред.: Я. П. Затенацький (відп. ред.); Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 1. – 1969. – 363 с.

<sup>10</sup> Степовик Д.В. Українське мистецтво першої половини XIX століття / Д. В. Степовик. – Київ: Мистецтво, 1982. – 191 с.

століття» Б.Б. Лобановського та П.І. Говді<sup>11</sup>. Ці праці розкривають причини поступових стильових змін в українському живописі, появи нових напрямків, виокремлюють особливі риси, притаманні українському образотворчому мистецтву та визначають основні етапи його розвитку, включно з появою професійних художніх освітніх установ, організацій, як, наприклад, Товариства пересувних художніх виставок, рисувальних шкіл, їх діяльністю тощо.

За період незалежності збільшується кількість наукових публікацій з дослідження історії українського мистецтва та діяльності окремих його представників, праці за регіональною, хронологічною, жанровою специфікою тощо. Тут варто згадати публікації Н. Терес та М. Кравчук «Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна»<sup>12</sup> та М. Лабай «Творчість Миколи Пимоненка як джерело вивчення українського вбрання XIX століття»<sup>13</sup>, які безпосередньо стосуються тематики даного дослідження. В них проведено аналіз творчої спадщини художників саме з позиції етнологічного дослідження на предмет зображення українських мотивів.

В цей період здійснювалися неодноразові спроби створити довідкові й енциклопедичні видання, присвячені українським художникам, мистцям та цілим мистецьким галузям. Успішною реалізацією такого проекту став енциклопедичний довідник «Художники України» 2006 р.<sup>14</sup> Загальний соціоісторичний контекст становлення української культури як сукупності

---

<sup>11</sup> Говдя. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття / Говдя, Лобановський. – Київ: Мистецтво, 1989. – 206 с.

<sup>12</sup> Терес Н. Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна / Н. Терес, М. Кравчук // Етнічна історія народів Європи. - 2014. - Вип. 42. - С. 100–105.

<sup>13</sup> Лабай М. Творчість Миколи Пимоненка як джерело вивчення українського вбрання XIX століття / М. Лабай // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. - 2012. - Вип. 4. - С. 270-273.

<sup>14</sup> Художники України: енцикл. довідник / упоряд. М. Лабінський. – К. : Інтертехнологія, 2006. – Вип. 1. – 640 с.

всіх надбань етносу, духовної і матеріальної культури, подано у праці М. Поповича «Нарис історії культури України» 1998 р.<sup>15</sup>

До питання про живопис як джерело етнографічної інформації, варто зазначити етнологічні праці, які в межах джерельної бази згадують твори образотворчого мистецтва. Це, зокрема, «Українська етнологія» за редакцією В.К. Борисенко<sup>16</sup>, де в розділі «З історії української етнології» згадується про серію офортів Тараса Шевченка «Живописна Україна» та історію їх створення в контексті етнологічної науки. Окрім цього, можна згадати працю М. Глушка «Методика польового етнографічного дослідження»<sup>17</sup>, в якій перший розділ «Об'єкт, предмет і джерела етнології» подано інформацію про твори образотворчого мистецтва як джерела дослідження традиційної культури з переліком найвідоміших художників, чия творчість в цьому плані має визначну цінність.

Таким чином, питання дослідження української традиційної культури через творчість художників є донині відкритим і не втратило своєї актуальності, оскільки висвітлено в науковій літературі поверхнево. Однак, є чимало матеріалу з даної тематики в роботах з історії українського мистецтва, оскільки ці питання досить тісно пов'язані між собою. Тому, беззаперечно, подальше поглиблене вивчення особливостей відтворення традиційної культури в українському мистецтві дозволить значно розширити джерельну базу етнологічної науки.

---

<sup>15</sup> Історія українського мистецтва: нові наукові контексти та суспільні виклики / Г. Скрипник // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. — К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. — Вип. 8. — С. 3-10.

<sup>16</sup> Українська етнологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В. К. Борисенко, М. В. Гримич, О. П. Гончаров [та ін.]; за ред. В. К. Борисенко. — Київ: Либідь, 2007. — 398 с.

<sup>17</sup> Глушко М. Методика польового етнографічного дослідження : навч. посіб. / Михайло Глушко. — Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. — 288 с.

## II РОЗДІЛ. МЕТОДИКА РОБОТИ З ОБРАЗОТВОРЧИМИ ДЖЕРЕЛАМИ ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ. КЛАСИФІКАЦІЯ ДЖЕРЕЛ

Сучасна етнологічна наука вийшла на новий етап свого розвитку. Вона досліджує широкий спектр тем, а об'єктом її уваги постають будь-які елементи матеріальної і духовної культури певного етносу. В межах етнологічних досліджень науковці послуговуються різними науковими методами: загальнонауковими та спеціальними, прикладними та теоретичними тощо. Однак наразі залишається проблема ґрунтовного осмислення питання методології етнологічної дисципліни та його систематизованого викладу в контексті окремої наукової праці.

На сьогодні питання методології розробляються лише окремими дослідниками, наприклад, у статті М.В. Гримич «Метод, методика та методологія в сучасній етнологічній науці»<sup>18</sup> подано структуровану класифікацію методів в роботі етнолога з їх описом. Так, фактично, в цій статті описано основні методи, що мають використовуватися дослідниками для аналізу творів образотворчого мистецтва і отримання необхідної інформації.

Одним з критеріїв класифікації методів М. Гримич називає ступінь абстракції, і відповідного до цього критерію виділяє методи збору первинної інформації, систематизації та класифікації, нарації. Варто зупинитися на цих методах більш докладно. Методи збору первинної інформації передбачають пошук джерел та їх аналіз на вміст необхідної для дослідження інформації. Аналіз – це один із загальнонаукових методів, який полягає в уявному поділі об'єкту дослідження на складові елементи та детальному вивченні їх в межах

---

<sup>18</sup> Гримич М. Метод, методика та методологія в сучасній етнологічній науці / М. Гримич // Етнічна історія народів Європи. – 2006. – Вип. 21. – С. 5-9.

єдиного цілого<sup>19</sup>. Оскільки об'єктом даного дослідження виступає творчість українських художників ХІХ – поч. ХХ ст., то, відповідно, аналіз їхньої спадщини відбувається шляхом пошуку етнографічної інформації в роботах митців цього хронологічного періоду.

В ході аналізу виокремлюються певні елементи традиційної культури: вигляд житла, українське традиційне вбрання, посуд, зображення фрагментів обрядової культури тощо. Так, переходимо до наступного методу – систематизації та класифікації. На основі цього методу відбувається виокремлення спільних і відмінних рис для картин художників за характером зображуваної інформації. Відповідно, роботи класифікуються та групуються за необхідними ознаками та візуальним відтворенням елементів традиційної культури.

Наступним кроком відбувається виклад матеріалу, отриманої з джерел інформації у певній, визначеній дослідником, послідовності. Це – метод нарації, опису<sup>20</sup>. Виклад можна здійснювати за хронологією, типологією тощо. Такий підхід дозволяє структурувати виклад матеріалу, робить його доступнішим для сприйняття. Вже в ході поступового викладу отриманої інформації відбувається її узагальнення, аналіз, простежуються певні тенденції. Результатом дослідження стає формулювання висновків та підведення підсумків дослідження.

Наступна група методів – теоретичні. Для роботи із зображальними джерелами якомога краще підходить історико-порівняльний метод. Він дозволяє знаходити спільні й відмінні риси в елементах культури<sup>21</sup> в межах певного хронологічного періоду. Стосовно даного дослідження цей метод дозволяє виявити спільні та відмінні елементи традиційної культури в межах

---

<sup>19</sup> Важинський С.Е. Методика та організація наукових досліджень : Навч. посіб. / С. Е. Важинський, Т. І. Щербак. – Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2016. – С. 39.

<sup>20</sup> Гримич М. Метод, методика та методологія в сучасній етнологічній науці / М. Гримич // Етнічна історія народів Європи. – 2006. – Вип. 21. – С. 6.

<sup>21</sup> Там само. – С. 6.

одного регіону, в єдиному часовому просторі (в синхронічному зрізі), простежити їх трансформацію з плином часу (діахронічному зрізі), і зробити відповідні висновки.

Тут неможна не згадати компаративний метод, який використовує той самих прийом – порівняння. Для здійснення порівняння застосовуються такі загальнонаукові методи: аналогій, типологізацій, дедукції, індукції, аналізу, синтезу тощо. Розглянемо кожен з цих методів детальніше.

Метод аналогій дає можливість встановити подібність між двома явищами за конкретними ознаками. Явища або предмети, які розглядаються за методом аналогій мають певні риси подібності, або ж порівнюються лише за певною, конкретно визначеною ознакою. Вони можуть бути тотожними, аналогічними за функціями, зовнішнім виглядом або іншою ознакою, за якою відбувається їх співставлення.

Наступний метод, типологізацій, спрямований на поділ всієї сукупності об'єктів дослідження на окремі групи на основі певної моделі, тобто за спільними ознаками, що вписуються в критерії системи, створеної дослідником. Фактично, цей метод передбачає створення класифікації джерел, в даному випадку, картин українських художників за певними критеріями.

Для будь-якої наукової роботи необхідним є застосування таких методів, як індукція (формування висновку на основі окремих фактів) та дедукція (формулювання окремих положень із загальних)<sup>22</sup>. Ці методи дають можливість сформулювати висновки, виходячи з мети та завдань дослідження на основі проаналізованої інформації. Таким чином, можливо створити узагальнену картину явищ, поширених в досліджуваний період, або ж, навпаки, продемонструвати етнічні особливості конкретного регіону.

---

<sup>22</sup> Важинський С.Е. Методика та організація наукових досліджень : Навч. посіб. / С. Е. Важинський, Т. І. Щербак. – Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2016. – С. 40.

Як було зазначено вище, одним із найнеобхідніших загальнонаукових методів дослідження аспектів традиційного побуту, відтвореного у творчій спадщині художників, є метод аналізу. Його цінність в тому, що він дозволяє класифікувати об'єкт дослідження внаслідок ґрунтовного опрацювання отриманої інформації. Це, наприклад, може стосуватися жанрової або стилістичної приналежності твору, класифікації об'єктів дослідження за характером зображення на полотні тощо. Така систематизація залежить від того, який принцип дослідник покладе в основу розподілу. За створеною класифікацією формуються відповідні висновки про те, що є характерним для окремих груп картин, застосовуючи інші наукові методи<sup>23</sup>.

Метод синтезу є протилежним до аналізу. В його основу покладено принцип вивчення об'єкту дослідження комплексно, у цілісній взаємодії всіх його складових елементів<sup>24</sup>. На прикладі дослідження етнологічної інформаційної складової у творах живопису цей метод дозволяє виділити характерні особливості, притаманні багатьом художникам у зображенні тих чи інших аспектів культури. За допомогою цього методу створюється загальна картина уявлень про життя суспільства досліджуваного періоду.

Наступний метод, який належить до групи теоретичний наукових методів – системний. Його вважають одним із більш сучасних, актуальних методів дослідження, який лише вкорінюється у вітчизняному науковому середовищі<sup>25</sup>. Він базується на розумінні протікання соціальних явищ, характеру етносу як динамічної системи, яка постійно зазнає змін і залежить не лише від внутрішньої ситуації, а й від зовнішніх обставин. Таке розуміння природи соціуму дозволяє розглядати різні суспільні явища у вигляді

---

<sup>23</sup> Гримич М. Метод, методика та методологія в сучасній етнологічній науці / М. Гримич // Етнічна історія народів Європи. – 2006. – Вип. 21. – С. 7.

<sup>24</sup> Важинський С.Е. Методика та організація наукових досліджень : Навч. посіб. / С. Е. Важинський, Т. І. Щербак. – Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2016. – С. 40.

<sup>25</sup> Гримич М. Метод, методика та методологія в сучасній етнологічній науці / М. Гримич // Етнічна історія народів Європи. – 2006. – Вип. 21. – С. 7.

сукупності культурних елементів, які зазнають трансформації, але такі зміни мають під собою певну основу, що, в кінцевому результаті, оформлюється у систему.

Розуміючи соціальні або етнічні спільноти як динамічні системи, застосування знайшла така дисципліна, як синергетика<sup>26</sup>. Застосовуючи такий підхід варто комплексно дивитися на обставини створення картин, які слугують об'єктом даного дослідження. Тобто, на характер зображення, погляди художника та бачення українського села вливало чимало факторів. Це і середовище, в якому проживав, навчався чи працював митець, сучасні течії та напрямки у живописі, вплив європейських та російських художніх шкіл тощо. Все це, певною мірою, віддзеркалюється на полотні, що демонструє українське селянське повсякдення очима художника.

Неможна оминати увагою ще кілька теоретичних методів. Комплексний метод передбачає використання етнологами для дослідження надбання інших дисциплін<sup>27</sup>. Він дає можливість розширити спектр наукових методів, джерельну базу, а також дозволяє охопити питання, що досліджується, з різних позицій. Так, цей метод підвищить наукову цінність дослідження, зробить його більш ґрунтовним та наповненим.

Етнологічна дисципліна використовує також ретроспективне моделювання у вигляді історичної реконструкції, яка передбачає відтворення елементів традиційної культури за матеріалами етнологічних досліджень. Відтворення культури XIX – поч. XX ст. можливе з позиції детермінації принципів трансформації елементів матеріальної та духовної культури в контексті хронологічних змін (від сучасних форм, які збереглися до сьогодні до того, що існувало у досліджуваній період). Важливо, що саме зображальні джерела дозволяють найбільш чітко та достовірно відтворити культуру того

---

<sup>26</sup> Гримич М. Метод, методика та методологія в сучасній етнологічній науці / М. Гримич // Етнічна історія народів Європи. – 2006. – Вип. 21. – С. 7.

<sup>27</sup> Там само.

часу, однак і такі джерела мають піддаватися критичному аналізу аби уникнути неточностей та помилок.

Переходячи до питання класифікації джерел, варто одразу визначити хронологічні межі дослідження, які обмежуються ХІХ – поч. ХХ ст. Цей період ознаменувався становленням основних жанрів світського живопису на українських теренах, а також поширенням таких стильових напрямків як академізм, реалізм, романтизм, які тяжіли до змалювання звичного життя та різних елементів етнічної культури.

Джерела, які використано для даного дослідження, умовно можна поділити на дві великі групи за інформаційною наповненістю робіт митців, а саме: картини, що містять елементи матеріальної культури та картини, що демонструють духовну культуру. Варто одразу зазначити, що одна і та ж картина може належати до обох груп, однак ключовим фактором є той аспект, який є на даному етапі основним. Ті картини, що демонструють матеріальну культуру умовно поділяються на підгрупи за предметним зображенням: житло, традиційний одяг, посуд тощо. Серед картин, які відтворюють духовну культуру можна побачити лише відтворення обрядової культури, а саме, наприклад, святкування з циклу сімейної чи календарної обрядовості.

Як було зазначено вище, перелік художників, які змальовували у своїх роботах українську традиційну культуру є значним. Тому вибірка художників є стислою, аби більш докладно зупинитися на аналізі творчої спадщини митців, наскрізною темою робіт яких, стало саме повсякденне життя українського селянства. У кожного з обраних художників є власна манера письма, що дозволяє говорити про тематичну наповненість творчості кожного з них.

Так, українське житло і структура поселень часто зустрічається на картинах Сергія Васильківського та Володимира Орловського, інтер'єр української хати та її колорит відтворено Костянтином Трутовським, традиційний одяг детально представлено в роботах Миколи Пимоненка, Іллі

Рєпіна, Василя Тропініна, а обрядові сюжети зустрічаються у творчості більшості з перерахованих митців.

Отже, в даному розділі було обґрунтовано методику роботи з творами образотворчого мистецтва з позиції етнологічного дослідження. Широкий спектр методів дозволяє провести детальне та ґрунтовне опрацювання образотворчих джерел дає інформацію про українське життя ХІХ – поч. ХХ ст., а їх велика чисельність збільшує потенційні можливості етнологічної дисципліни для різнобічного вивчення та відтворення традиційної культури досліджуваного періоду. Використання сукупності загальнонаукових і спеціальних методів дозволяє всебічно та ґрунтовно дослідити твори образотворчого мистецтва на предмет наявності в них етнографічних свідчень, паралельно залучаючи інші види джерел задля комплексного висвітлення питання.

### ІІІ РОЗДІЛ. ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ: ЕТНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

#### 3.1. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ. АКАДЕМІЗМ ТА РОМАНТИЗМ

ХІХ ст. стало переламним етапом в розвитку українського живопису. Цей період супроводжувався поступовим переходом від пошуків одних художніх засобів до інших, експериментами, натхненими новими суспільними ідеалами, прагненням до втілення у мистецтві краси та естетики. В контексті численних політичних подій, соціальних і культурних явищ формуються нові течії та віяння, які за основу беруть не усталені норми суворого академічного змалювання дійсності, а несуть в собі повідомлення, транслуючи образ мислення та переконання митця.

Перша половина ХІХ ст.: українське село все ще перебуває під гнітом кріпосного права. В середовищі українського селянства панує свавілля панів та експлуатація праці кріпаків, що викликає невдоволення народних мас, і суспільство час від часу сколихують повстання і заворушення. Окрім того, події Французько-російської війни 1812 р., рух декабристів, революційні хвилі із Заходу (Липнева революція у Франції 1830 р., «Весна народів» 1848–1849 рр. та ін.) – все це вплинуло на погляди митців цього періоду<sup>28</sup>. В цей час художники тяжіють до правдивого відтворення життя народу, чіткішого виявлення рис народності. Так, зміни у соціально-культурному житті посприяли поступовому відходу від релігійно-міфологічної тематики, що

---

<sup>28</sup> Нельговський Ю.П. Українське мистецтво : Від найдавніших часів до початку ХХ ст. / Ю. П. Нельговський; Д. В. Степовик; Л. Г. Членова. – Київ: Радянська школа, 1976. – С. 82.

залишалася домінуючою навіть на початку XIX ст., і переходу до світського живопису<sup>29</sup>.

Разом з тим відбувається виразніше окреслення жанрових особливостей в образотворчому мистецтві. Розвиваються, як окремі, жанри пейзажу, портрету, побутовий та історичний живопис. В цей період зустрічається вже значно більше робіт, виконаних художниками, які володіли високою мистецькою культурою, майстерністю реалістичного малюнка та композиції<sup>30</sup>. Митці намагаються не просто передати реальність, використовуючи академічні техніки та прийоми, вони шукають власний стиль для трансляції своїх поглядів під впливом подій, що відбувалися в країні і за її межами.

Для розвитку українського живопису важливе значення мали закордонні зв'язки з іншими країнами, митці презентували свої роботи на європейських салонах, брали участь у всесвітніх та місцевих виставках. Характерною особливістю розвитку мистецтва цього періоду в Україні було поглиблення культурних зав'язків з країнами Центральної і Західної Європи, взаємний вплив стилів і напрямків у культурі. Оскільки українські землі на цей час входили до складу двох великих багатонаціональних держав: Лівобережжя і більша частина Правобережжя перебувала у складі Російської імперії, а Галичина, Прикарпаття, Закарпаття, Північна Буковина – у складі Австрійської монархії, то не дивно, що на розвиток українського художнього мистецтва значно вплинула культура столиць та великих міст імперій, зокрема, Петербурга, Москви, Варшави, Відня, Праги, Будапешту.

---

<sup>29</sup> Нельговський Ю.П. Українське мистецтво: Від найдавніших часів до початку XX ст. / Ю. П. Нельговський; Д. В. Степовик; Л. Г. Членова. – Київ: Радянська школа, 1976. – С. 83.

<sup>30</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР, Т. 4 Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття / ред.: Я. П. Затенацький (відп. ред.); Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 1. – 1969. – С. 99.

Важливо згадати той факт, що професійну художню освіту митці нерідко здобували у Петербурзі, Відні, Кракові, Римі, Парижі та інших європейських містах. Особливо велику роль у становленні багатьох українських художників відіграла створена у 1757 р. Петербурзька академія мистецтв<sup>31</sup>. Провідним напрямком в академії в цей період був класицизм, однак вже з 30-х рр. XIX ст. його місце поступово займає романтизм. Класицизм не відповідав соціальним викликам того часу, адже не транслиував глибинних ідей, а захоплював око лише своєю декоративністю, зберігаючи своєрідну площинність зображення<sup>32</sup>.

Наявністю безпосередніх контактів із художньою культурою країн Заходу можна пояснити стилістичну близькість ряду творів українського мистецтва першої половини XIX ст. до австрійського академізму, французького ампіру, німецького й англійського романтизму<sup>33</sup>.

На початку XIX ст. залишалася практика направляти художників за дорученням Академії мистецтв чи різноманітних державних відомств замальовувати пейзажі новостворених міст півдня України, Молдавії, у Крим чи на Кавказ. Вони одними з перших заклали основи реалістичного пейзажу в українському живописі і графіці цього періоду<sup>34</sup>.

У першій половині XIX ст. швидкими темпами розвивається портретний жанр. Як було зазначено вище, відбувається поступовий відхід від попередніх способів зображення людини. Так, якщо раніше протерти були

---

<sup>31</sup> Нельговський Ю.П. Українське мистецтво : Від найдавніших часів до початку XX ст. / Ю. П. Нельговський; Д. В. Степовик; Л. Г. Членова. – Київ: Радянська школа, 1976. – С. 83.

<sup>32</sup> Там само.

<sup>33</sup> Степовик Д.В. Українське мистецтво першої половини XIX століття / Д. В. Степовик. – Київ: Мистецтво, 1982. – С. 7.

<sup>34</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР, Т. 4 Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття / ред.: Я. П. Затенацький (відп. ред.); Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 1. – 1969. – С. 130.

виконані в суворо канонічному стилі, нагадуючи іконографічні зображення, то на початок XIX ст. завдяки академічній освіті художники почали вдаватися до розкриття не лише зовнішнього вигляду людини, але й підкреслити особливості її внутрішнього світу<sup>35</sup>.

Під впливом серйозних політичних та соціальних зрушень формувалося нове покоління з новими цінностями і власним баченням. Так, у другій чверті XIX ст. в живописі утверджується романтичний портрет з характерними рисами: притаманним йому соціальним аналізом та широкою гамою емоційного трактування сутності людини<sup>36</sup>, адже емоційне забарвлення було раніше відсутнє на портретах.

Початково становлення українського портретного живопису відбувалося шляхом копіювання романтичних портретів інших національних шкіл<sup>37</sup>. Однак поступово формується свій неповторний стиль. Його унікальність полягає в особливих принципах використання колористичної та світлотіньової градації, що характерно саме для вітчизняної портретистики<sup>38</sup>. Детальне опрацювання тіней, їх глибина дозволяли зробити яскраві акценти на допоміжних елементах, таких як, наприклад, аксесуари, декорування одягу чи речі предметного навколишнього середовища). У своїх роботах митці використовували переважно одне джерело освітлення, що додавало реалістичності та глибинності їхньому зображенню.

Для українського живопису характерним було відтворення людини в її звичному середовищі, в дії, за працею, а також тривалий час зберігалася думка про цілісність і красу образу людини в мистецтві. Однак, стандарти романтичного зображення не були чітко прописані. Вони пройшли тривалий період формування, шляхом численних спроб та тривалих пошуків було

---

<sup>35</sup> Степовик Д.В. Українське мистецтво першої половини XIX століття / Д. В. Степовик. – Київ: Мистецтво, 1982. – С. 103.

<sup>36</sup> Там само. – С. 104.

<sup>37</sup> Там само.

<sup>38</sup> Там само. – С. 108.

вироблено певну концепцію романтичного портретного живопису, в основі якого було покладено принцип висвітлення найпрекраснішого в людині, її ідеалізація, певною мірою, при цьому без позбавлення зв'язку з реальним світом. Більшість портретів першої половини ХІХ ст. демонструють взаємозв'язок між відтворенням внутрішнього світу, духовної краси<sup>39</sup> крізь зовнішнє середовище, де все має підкреслювати гуманістичні цінності.

В контексті питання про ідеалізацію та романтизацію побуту варто зауважити, що чимало портретів містять образи саме молодих людей, які є втіленням вроди, здоров'я, а їхня зовнішність, змальована в усіх тонкощах жанру має підкреслювати те, що краса зовнішня є репрезентацією краси духовного світу. В даному аспекті простежується схильність художників до соціально-психологічного аналізу, вміння за допомогою зображення передати зміст просвітницького гуманізму, підкреслити значимість і цінність життя кожної людини.

У першій половині ХІХ ст. активного розвитку набуває побутовий жанр. Тематика народного життя посіла чільне місце в українському живописі. Причин такого бурхливого розвитку цього напрямку було декілька. По-перше, це посилення світських мотивів та відхід від релігійної тематики. Світський живопис посідає головуючі позиції, дістає більшого розвитку завдяки можливості отримувати художню освіту ширшому колу осіб, не залежно від походження, зацікавленості побутовими сценами, правдивим показом народного життя<sup>40</sup>. По-друге, на оформлення побутового живопису в

---

<sup>39</sup> Степовик Д.В. Українське мистецтво першої половини ХІХ століття / Д. В. Степовик. – Київ: Мистецтво, 1982. – С. 114.

<sup>40</sup> Нельговський Ю.П. Українське мистецтво : Від найдавніших часів до початку ХХ ст. / Ю. П. Нельговський; Д. В. Степовик; Л. Г. Членова. – Київ: Радянська школа, 1976. – С. 98.

окремий жанр значною мірою вплинула українська література<sup>41</sup>, в якій тема народного побуту була розкрита раніше.

В цілому, в живописі і раніше зустрічалися елементи традиційної побутової культури, однак вони виконували лише допоміжну роль. У першій половині XIX ст. вони виходять на перший план. Вони, фактично, становлять основу, є найяскравішими елементами, що привертають увагу, занурюють в атмосферу селянського середовища того періоду. Широком є сюжетне коло життєвих ситуацій, змальованих на полотнах митців.

Найпривабливішою стороною життя традиційного суспільства художники вважали звичаєву та обрядову культуру українського народу. Вона для них представляла найбільший інтерес. Саме тому побутовий жанр XIX ст. у живописі, як і портретний, став свого роду етнографізмом<sup>42</sup> – відтворенням у мистецтві основних традиційних форм побуту, обрядів та звичаїв.

На відміну від західного романтизму зі схильністю до ідеалізації, в українському живописі бажання продемонструвати своєрідність та неповторність способу життя народу зумовило переважання теми села, де ці особливості не зводилися до ідеалізації, а мали, більшою мірою, реалістичний характер<sup>43</sup>. Такий український романтизм набував правдивішого характеру та більш суворого змістового відтінку. Відповідно, у першій половині XIX ст. аналіз українськими художниками національного характеру народу відбувався не через змалювання розваг, танців, співів, ігор, а через звичаєву та трудову етику, родинні та громадські стосунки<sup>44</sup>.

Притаманним для українського романтизму став описовий його характер, однак такі роботи, зазвичай, не були перевантажені деталями.

---

<sup>41</sup> Степовик, Дмитро Власович. Українське мистецтво першої половини XIX століття / Д. В. Степовик. – Київ: Мистецтво, 1982. – С. 145.

<sup>42</sup> Там само. С. 145.

<sup>43</sup> Там само. С. 146.

<sup>44</sup> Там само. С. 148.

Головним у них вважалася довершеність сюжету, де б гармонійно співіснували всі елементи етнічної культури. Тому для них звичною стала спокійність та витонченість жестів, плавність рухів, стриманість у демонстрації почуттів. Художники намагалися детально вивчити риси національного характеру та відтворити їх якомога точніше, що стверджує про першопочаткові зародки реалістичного методу у живописі.

Отже, в цей період класицизм поступово втрачає свої превалюючі позиції і поступається романтизму. У творчості представників романтичного напрямку простежується прагнення до корінних соціальних змін, ліквідації кріпацтва, ствердження цінності людського життя та тяжіння до відтворення етнічної культури у живописі. Українське образотворче мистецтво у першій половині XIX ст. активно розвивалося як завдяки втіленню самобутніх традицій української культури, так і завдяки залученню культурного досвіду країн Європи та надбань Петербурзької академії мистецтв. В цей час формуються стилі і напрямки, що заклали основу для подальшого активного розвитку українського живопису.

### 3.2. ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ РЕАЛІЗМУ НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ

У другій половині ХІХ ст. розпочинається новий етап розвитку українського живопису. В умовах загального піднесення української культури швидкими темпами розвивався живопис, особливо станковий. Цей період позначається активним посиленням опозиційних настроїв проти офіційного академічно-салонного мистецтва. Це протистояння, яке особливо загострилося в російських мистецьких колах, в свою чергу, позитивно позначилося на ствердженні демократичних тенденцій в українському живописі, заохочуючи прагнення митців до реалізму та відтворення особливостей культури народу.

У середині ХІХ ст. європейське мистецтво кардинально змінило свій курс. Часи панування академізму та романтизму відходили у минуле. Натомість в культурі формуються нові погляди та віяння, що заклали основу становлення реалізму як нового напрямку. Відбувається переосмислення цінностей і на перший план виходять справжність форм та ідей, актуалізується проблема об'єктивного відтворення дійсності та пошуку нових шляхів в розвитку мистецтва. Ті течії, які раніше домінували в художньому мистецтві: романтизм зі своєю схильністю до ідеалізації, чуттєвості та академізм, що акцентував на важливості дотримання принципів, сформованих в академічних колах з використанням надбань періоду Античності та Відродження – поступово були витіснені реалізмом.

В цей час інтенсивно розвивався побутовий жанр, представники якого акцентували увагу на сучасній тематиці. Вони приділяли велику увагу детальній плановій розробці сюжету, опрацьовували їх, намагаючись розкрити соціальні реалії, підкреслити любов до рідного краю, змальовуючи його яскраві особливості. Побутовий жанр, як і раніше, відтворює повсякденне життя, але, у порівнянні з попереднім періодом, втрачає

романтичне забарвлення і все більше тяжіє до реалістичного відтворення дійсності без прикрас.

Більшість художників другої половини XIX ст. розпочинали з побутової тематики, де вони критично оцінювали явища тогочасної дійсності, а, з часом, вдосконалювали, поглиблювали свої знання і вміння в живописі, вдаючись до опанування технік зображення передових, прогресивних явищ сучасності, які являли собою епоху, але зберігаючи інтерес до життя селянства<sup>45</sup>.

Тож, паралельно з побутовим напрямком, популярності набуває реалістичний пейзаж як самостійний жанр і як органічна частина побутової картини, посилюючи її емоційне навантаження<sup>46</sup>. Таке поєднання стильових напрямків дозволяло урізноманітнити композицію творів, збагатити засоби колористики, поглибити динамізм сюжету або змалювати психологічний характер образів. Художній реалізм характеризувався як комплексний, правдивий підхід до дійсності. Його мета полягала не в тому, щоб створити красу, а зафіксувати правду. Реалізм у баченні митця – це не лише об'єктивне відтворення дійсності, а коло можливостей, які дозволяють митцю інтерпретувати світ крізь свою творчість<sup>47</sup>.

Утверджується в українському живописі історична тематика, яка, перш за все, була пов'язана з розкриттям теми національно-визвольної боротьби, з відтворенням романтики козацького життя. Паралельно з тим на західноукраїнських землях митці часто зверталися до образу керівника селянського руху на Прикарпатті Олекси Довбуша, який часто ставав

---

<sup>45</sup> Лобановський Б.Б. Українське мистецтво другої половини XIX - початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ: Мистецтво, 1989. – С. 80.

<sup>46</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини XIX - XX століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. – 1970. – С. 101.

<sup>47</sup> Rostaslav Niederle. Realism in Art: a Short Note. / Rostaslav Niederle // Studia Philosophica. – 2015. - №2. – с.123-124.

головним героєм жанрових полотен<sup>48</sup>. Це пов'язано з тенденціями, які з'явилися в українському живописі у 60-х рр. XIX ст. Художники почали звертатися до змалювання життя народу, шукаючи образ позитивного героя, а у сюжеті картин порушують важливі питання соціального характеру.

У другій половині XIX ст. художники не обмежувалися критикою явищ повсякденного життя, історичними чи побутовими сюжетами, намагалися підіймати філософські проблеми, шукаючи художні засоби, які б допомогли у їх висвітленні<sup>49</sup>. У творчості митців цього періоду спостерігається нове розуміння людей праці, їхнього життя, переживань. Вони намагаються відтворити дійсність такою, якою вона є для них. Побутовий живопис ширше охоплює важливі соціальні явища, він розкриває їх складність та суперечливість, намагаючись відтворити багатогранність характеру людини.

Варто зауважити, що митці цього періоду не були представниками лише одного певного жанру. Вони розвивали свої творчі здібності у кількох напрямках, тому могли майстерно створювати неперевершені портрети і, разом з тим, пейзажі, працювати у побутовому та історичному жанрах, що робило їхнє сприйняття дійсності ширшим і, відповідно, створювало умови для різнопланового зображення життя того періоду. Характерними ознаками українського живопису періоду другої половини XIX ст. став акцент на побутовому жанрі з прагненням до змалювання народності та життєвої об'єктивності<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини XIX - XX століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. - 1970. - С. 102.

<sup>49</sup> Лобановський Б.Б. Українське мистецтво другої половини XIX - початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. - Київ: Мистецтво, 1989. - С. 79.

<sup>50</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини XIX - XX століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. - 1970. - С. 103.

Творчість таких художників, як Пимоненко, Васильківський, Костанді та ін. ґрунтувалася на ідейних засадах, закладених вже не в академічних колах, а під впливом нових напрямків та віянь. В основі їх діяльності покладено принцип боротьби за реалізм у мистецтві, змалювання народного колориту й національної своєрідності<sup>51</sup>. Так, їхня творчість просякнута ідеями шанування культури та її оспівування у мистецтві, а реалістичний підхід до зображення дійсності дозволяє занести їх роботи до джерельної бази етнологічної науки. Їхні твори завжди привертали увагу своєрідністю етнічної тематики і відтворенням колориту української народної культури.

Саме друга половина XIX ст. стала періодом формування української національної живописної школи, яка мала свій особливий та неповторний характер і подарувала численну кількість видатних митців<sup>52</sup>. Такий розвиток образотворчого мистецтва пов'язують з появою освітніх художніх центрів, створення шкіл та закладів, де викладали живопис. В цей час поживається культурне життя Києва, Одеси, Харкова, розпочинається активізація виставкової діяльності, формуються місцеві художні представники.

Особливий етап становлення живопису на теренах Російської імперії, який вплинув на розвиток українського образотворчого мистецтва, розпочався у 1870-х рр. і був пов'язаний з діяльністю Товариства пересувних художніх виставок. В окремому розділі буде подана характеристика історії та діяльності Товариства, в даному розділі буде окреслено ключові елементи впливу його роботи на розвиток українського живопису другої половини XIX ст.

Члени Товариства пересувних художніх виставок прагнули до популяризації демократичного мистецтва в усіх регіонах країни, зокрема на

---

<sup>51</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини XIX - XX століття / ред.: В. І. Касян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. - 1970. - С. 121.

<sup>52</sup> Лобановський Б.Б. Українське мистецтво другої половини XIX - початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. - Київ: Мистецтво, 1989. - С. 100.

теренах України, яка у пореформений період набула вагомшого економічного, соціального і культурного значення<sup>53</sup>. Вони прагнули популяризувати мистецтво, зробити його ближчим для народних мас, познайомити з тонкощами живописної майстерності і продемонструвати потенціал побутової тематики у своїй творчості.

Їхніми зусиллями у 1827 р. відбулися перші на території України виставки у Києві та Харкові, наступного року в Одесі, пізніше – у Катеринославі, Полтаві, Єлисаветграді, Чернігові, Миколаєві, Кременчуці та ін. містах<sup>54</sup>. Такі виставки набули регулярного характеру, а також стали підґрунтям для створення аналогічних товариств в Україні. Організація виставок мала велике значення для розвитку ідейно-художнього світогляду митців, сприяла поступовій трансформації естетичних поглядів<sup>55</sup>.

Українська тематика знайшла своє місце у творчості передвижників. У 1870–1880-х рр. в Україні працювало багато талановитих живописців, які запровадили основні принципи реалістичного жанру, намагаючись правдиво розкрити соціальні протиріччя свого часу. Для таких митців була притаманною надзвичайна спостережливість, увага до деталей, вміння побачити найхарактерніші риси людини та відтворити їх у своїх роботах.

У наступне десятиліття свого розквіту досягла одеська художня школа. Одеські митці у своїй творчості висловлювали захоплення сучасним життям свого міста. Так, у їхніх роботах велика увага приділялася творчим пошукам потрібних колористичних сполучень, використанню світла, опануванню законів пейзажного живопису із синтезованим їх сполученням з

---

<sup>53</sup> Лобановський Б.Б. Українське мистецтво другої половини ХІХ - початку ХХ ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ: Мистецтво, 1989. – С. 78.

<sup>54</sup> Там само.

<sup>55</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини ХІХ - ХХ століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. - 1970. – С. 102.

досягненнями французького імпресіонізму<sup>56</sup>. Тому тут розвитку набув урбаністичний пейзаж із використанням поєднання традицій живопису із сучасними стильовими напрямками.

Інша ситуація склалася на Лівобережжі, Полтавщині та Слобожанщині, де художники тяжіли до відтворення колоритних селянських образів з їх глибинною народною культурою у мистецтві<sup>57</sup>. Тут вони прагнули зафіксувати традиції, збережені у побуті селян, змалювати особливі риси національного характеру українців, їх буденність та обрядову культуру, звичаї.

Розвиток живопису на західноукраїнських землях мав свої особливості та проходив, певною мірою, повільніше через певні політичні та економічні умови. Тут ще зберігався процес поступового звільнення від церковних впливів, однак під впливом тиску західноєвропейських шкіл сформувався в особливий вияв народної характерності у творчості<sup>58</sup>. Значний вплив на живопис на західноукраїнських землях справили школи Кракова, Відня, Мюнхена, де українські художники часто здобували освіту під традиціями академізму. Однак, розвиток визвольного руху та підвищення рівня національної свідомості зумовили перехід тем і сюжетів з побуту народу, що створило основу для заствердження тут реалістичних тенденцій<sup>59</sup>.

Інтенсивному розвитку українського мистецтва в цілому сприяло створення і активна діяльність малювальних шкіл, які згодом перетворилися на училища, у Києві, Одесі, Харкові, заснування художньо-промислової школи у Львові, збільшення кількості студентів Петербурзької академії

---

<sup>56</sup> Лобановський Б.Б. Українське мистецтво другої половини XIX - початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ: Мистецтво, 1989. – С. 86.

<sup>57</sup> Там само. С. 90.

<sup>58</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини XIX - XX століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. - 1970. – С. 102.

<sup>59</sup> Там само. С. 195.

мистецтв, Московського училища живопису, скульптури і архітектури, які були вихідцями з українських земель<sup>60</sup>. Відбувалося пожвавлення художнього життя Києва. Створена там Малювальна (рисувальна) школа М. Мурашка стала одним із найважливіших центрів художнього життя та розвитку українського живопису<sup>61</sup>.

Початок ХХ ст. – це був складний період в історії українського мистецтва, сповнений гострими соціальними протиріччями та, разом з тим, художніми пошуками. Бурхливий розвиток промислових центрів України супроводжувався створенням мережі творчих об'єднань, поширенням виставкової організації. Українські художники брали участь не лише місцевих виставках, а й подавали роботи на виставки у Петербург, Москву, за кордон. В цей час було створено умови для інтернаціоналізації мистецьких процесів.

Нове покоління українських митців висунуло нові вимоги до мистецтва, поставили нові виклики, кардинально відмінні від творчого бачення старшого покоління. Диференціація поглядів відбувалася в контексті специфічних виражальних засобів у живописі. Наприклад, побутова картина, що в минулих роках становила панівну сюжетну тематику полотен, відходила на другий план. Її детально розроблений сюжет, зовнішня репрезентативність побуту українського народу поступово втрачала свою актуальність серед митців нової генерації<sup>62</sup>.

На зміну традиціям живопису, що в основу покладали суворі моралізаторські принципи, хоча і з демократичним висвітленням, прийшло прагнення до експериментів з яскравими колірними сполученнями, рухом

---

<sup>60</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини ХІХ - ХХ століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. - 1970. – С. 102.

<sup>61</sup> Лобановський Б.Б. Українське мистецтво другої половини ХІХ - початку ХХ ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ: Мистецтво, 1989. – С. 97.

<sup>62</sup> Там само. С. 112.

ліній, відчуттям форм. Митці прагнули вже не просто спостерігати і змальовувати, а намагалися транслювати палітру емоцій та переживань людини, особливості її внутрішнього світу в її зв'язку із зовнішнім світом, що бурхливо розвивався на початку ХХ ст. Нова епоха соціальних змін, науково-технічного прогресу справила на художників нової хвилі велике враження, змусивши їх шукати натхнення в інших формах живопису<sup>63</sup>.

Однак це не означає, що художники відвернулися від народної тематики. Вона все ж посідала чільне місце навіть у тогочасних живописних напрямках. Нові художні принципи перегукувалися з українською народною картиною, адже її композиційна структура і надалі привертала увагу як художників, так і поціновувачів мистецтва. Велику увагу митці приділяли саме колірному вирішенню, яке мало визначати емоційний лад всього твору, саме кольорова гама вважалася основою полотен.

Разом з новими напрямками продовжувала своє існування і реалістична традиція передвижництва, хоча в складі якої теж пройшли певні зміни. Всередині угруповання відбувається розходження поглядів на подальшу долю мистецтва, способи його презентації та інші аспекти, і, відповідно до традиційності характеру робіт передвижників, вони поступово втрачають свої провідні позиції у мистецтві. У переважній більшості передвижники не змогли сприйняти нові ідеї та віяння, залишилися на старих позиціях, що, у свою чергу, стало причиною кризи.

Після тривалого періоду творчого піднесення та активної художньої діяльності у 1870–1880-х рр. мистецтво передвижників поступово втратило глибину зображення дійсності і гостроту соціальних сюжетів, які були притаманні йому раніше. Виставки передвижників стали одноманітними, біднішими за тематичною наповненістю, втративши свого глядача. Хоча внесок передвижників для українського мистецтва неможливо переоцінити, і

---

<sup>63</sup> Лобановський Б.Б. Українське мистецтво другої половини ХІХ - початку ХХ ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ: Мистецтво, 1989. – С. 116.

їх роботи і сьогодні вражають своєю майстерністю та неперевершеною досконалістю відтворення тогочасного життя.

Отже, друга половина XIX – початок XX ст. стали важливим періодом у формуванні засад реалістичного жанру. В цей період він досяг свого піку. Разом з прагненням зафіксувати дійсність, виникає бажання відтворення особливостей культури народу, демонстрація його повсякденного життя. Саме в цей час відбувається активна фаза становлення української школи живопису, яка містила в собі поєднання надбань Петербурзької академії мистецтв та провідних шкіл західної Європи, створивши унікальні твори живопису.

### 3.3. ТОВАРИСТВО ПЕРЕСУВНИХ ХУДОЖНІХ ВИСТАВОК ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПЛЕЯДИ МИТЦІВ. РИСУВАЛЬНА ШКОЛА МУРАШКА. ТОВАРИСТВО ПІВДЕННОРОСІЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

Провідну роль у розвитку живопису Російської імперії, до складу якої на той період входила частина українських земель, відіграло Товариство пересувних художніх виставок – об'єднання художників, яке у другій половині ХІХ ст. очолило боротьбу за розвиток демократичного мистецтва. Найбільш детально і ґрунтовно діяльність Товариства розкрита у праці Фріди Рогінської «Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки»<sup>64</sup>, виданої у 1989 р. вже після смерті авторки.

До роботи увійшли її напрацювання протягом життя і підготовлені до видання Науково-дослідним інститутом теорії та історії образотворчих мистецтв у Москві. Акцентуючи увагу на першоджерелах, Рогінська охарактеризувала причини появи ідеї створення Товариства наприкінці 60-х рр. ХІХ ст., виклала основні особливості та характерні риси передвижницького руху, описала діяльність багатьох членів Товариства, а також визначила причини занепаду передвижницького руху на початку ХХ ст. Ця робота на сьогодні є найповнішою в плані висвітлення історії та творчої спадщини Товариства пересувних художніх виставок.

Ще однією цікавою роботою, яка розкриває вплив Товариства пересувних художніх шкіл на формування національних художніх шкіл є праця Ніни Єзерської «Передвижники и национальные художественные школы народов России»<sup>65</sup>. У цій праці авторка на основі матеріалів про

<sup>64</sup> Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок/ Фрида Соломоновна Рогинская // Искусство. – 1989. – 429 с.

<sup>65</sup> Єзерська Н. А. Передвижники и национальные художественные школы народов России [Електронний ресурс] / Н. А. Єзерська // Изобразительное искусство. – 1987. – Режим доступу до ресурсу: <http://tphv-history.ru/books/peredvizhniki-i-nacionalnye-shkoly.html>.

українське, білоруське, молдавське, латвійське, литовське, естонське, вірменське, грузинське, азербайджанське та ін. мистецтво другої половини XIX – поч. XX ст. аналізує значення та роль діяльності передвижників (як творчої, так і педагогічної) у формуванні національних живописних шкіл і ствердженні демократичного, реалістичного напрямку в образотворчому мистецтві.

Середина XIX ст. стала складним періодом, що характеризувався кризою кріпосницького ладу, активізацією капіталістичних відносин. Разом з тим, в країні поширювалися реформаторські настрої, спрямованні на прагнення ліквідації кріпацтва, реформами судів, земств тощо. 19 лютого 1861 р. імператор Олександр II підписав маніфест про ліквідацію кріпацтва. Однак становище селянства ще довго залишалося вкрай тяжким. Великі викупні платежі, які селянам треба було сплачувати, часто унеможливлювали вихід селян з кріпацької залежності. Паралельно з тим, в освіченому суспільстві поширюються суспільно-політичні та культурні ідеї, демократичні віяння, що не могло не позначитися на мистецтві.

Мистецтво у другій половині XIX ст. стало віддзеркаленням прогресивних демократичних та реформаторських поглядів, які викривали соціальні протиріччя існуючого ладу. Так, у живописі, зокрема, художники проголошують своїм гаслом ідеї реалізму та народності у мистецтві. Їхня творчість набуває приземленого характеру щодо вибору сюжетної лінії. Мотиви з життя простого народу наповнювалися гостросоціальним змістом отримали багатогранну репрезентацію у творчості митців цього періоду. Поступово відбувається розрив між класичним баченням ролі мистецтва в академічних колах Петербурзької академії мистецтв, яка відігравала провідну роль в мистецтві Російської імперії вже тривалий час, і новим сприйняттям його як способу трансляції соціальних повідомлень крізь демонстрацію реалій сучасного світу.

У другій половині XIX ст. з'являються митці, яких вже не задовольняють традиції класицизму в живописі, який вважався прогресивним

стилем наприкінці XVIII ст., Академія втрачає свою відповідність часові, авторитет, що, в свою чергу, загострюється її ворожим ставленням до процесів демократизації у образотворчому мистецтві, відірваності від життя. Криза мистецтва цього періоду проявляється у відсутності можливостей для більшості художників-випускників академії проявити себе, слабо розвиненій виставковій діяльності. Так, поступово, назрівають лише окремі проекти, перші невеликі організації, які мали на меті вдосконалення мистецтва, його адаптацію до сучасного життя, провадження виставкової діяльності, допомога молодим митцям, що лише покинули стіни навчального закладу, що заклали підвалини для створення більшої організації в майбутньому<sup>66</sup>.

Гучною подією став «бунт чотирнадцятьох» 1863 р., який заклав передумови для створення Артіль художників. Група митців виступила проти встановлення обов'язковості сюжету конкурсної роботи, а саме, скандинавська міфологія, яка не відповідала їх прагненням до викриття реальних соціальних проблем і явищ. Студенти, що оголосили протест усталеним академічним нормам, потрапили під нагляд жандармів. Революційні настрої творчої молоді підігрівалися радикальними друкованими виданнями, які різко критикували систему освіти в Академії<sup>67</sup>. Після виходу з Академії колишні студенти створили першу Петербурзьку артіль художників на чолі з Крамським за зразком побутової комуни, де кілька художників спільно жили, працювали, а в окремі періоди винаймали приміщення для того, аби провадити власну виставкову діяльність.

«Чотирнадцять бунтарів» у 60-х рр. XIX ст. були у всіх митців на слуху. Вони виражали прогресивні передові настрої у живописі, викликали суперечливі реакції. Однак на початок 70-х рр. Артіль занепадає, причини

---

<sup>66</sup> Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок [Электронный ресурс] / Ф. С. Рогинская // Искусство. – 1989. – Режим доступа: <http://www.tphv-history.ru/books/roginskaya-tphv.html>.

<sup>67</sup> Там само.

чого крилися у неспроможності Артїлі реалізувати творчий потенціал її діячів, вони так і не змогли налагодити виставкову діяльність для широкої публіки, що вважали своїм першочерговим завданням. Але важливим залишається сам факт створення нової організації, яка згуртувала прогресивних митців цього періоду, а розпад Артїлі став індикатором необхідності пошуку нових шляхів для розвитку незалежного демократичного живопису<sup>68</sup>.

Ідея «мистецтва заради мистецтва» вже давно сприймалася негативно в молодому середовищі прогресивних митців. Вони вважали, що мистецтво, в тому числі живопис, має виконувати ідейно-виховне завдання, нести в собі соціальне навантаження, демонструвати нагальні суспільні потреби та викривати пороки. Їх головною метою стало прагнення наблизити мистецтво до людей, адже творчість має бути звернена не лише до жителів столиці, а до широкого кола глядачів. Художник має репрезентувати мистецтво, популяризувати його шляхом зображення правдиво змальованої дійсності.

Велику увагу у розвитку мистецтва другої половини XIX ст. стали відігравати колекціонери. Якщо раніше твори мистецтва могли скуповувати лише аристократичні меценати, то на цей час колекціонерами нового покоління нерідко ставали представники освіченого купецтва, міської інтелігенції, поміщики середньої руки. Зокрема, найвідомішими меценатами і колекціонерами нового типу як П. Третьяков, К. Солдатенков, Д. Боткін, І. Цветков та ін. Вони відігравали велику роль у підтримці творчих пошуків митців.

Переходячи, власне, до питання створення і діяльності Товариства пересувних художніх виставок, варто зазначити, що перевагою Товариства до Артїлі стало прагнення ознайомити з мистецтвом широкі суспільні кола, що і стало основною, центральною формою діяльності Товариства. Воно

---

<sup>68</sup> Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок [Електронний ресурс] / Ф. С. Рогинская // Искусство. – 1989. – Режим доступу: <http://www.tphv-history.ru/books/roginskaya-tphv.html>.

було більш довершеним і з позиції організації, відповідало вимогам свого часу. Артіль стала першою спробою створити художнє об'єднання нового зразка, яке б не залежало від офіційного опікування, а Товариство, у свою чергу, змогло здійснити цю ідею.

Ініціатором створення Товариства виступив у 1869 р. Г. Мясоєдов. В Москві було створено ініціативну групу, яка написала лист-звернення до Петербурзької артілі від 23 листопада 1869 р., в якому містилася пропозиція об'єднатися для створення організації пересувних виставок. До листа було докладено проект Статуту Товариства, з яким могли ознайомитися представники Артілі. Вступ до Товариства Крамського та інших діячів Артілі ознаменував спадковий перехід її надбань до новоствореного Товариства пересувних художніх виставок. Статут було скріплено підписами перших членів Товариства, яких на той час нараховувалося двадцять три. Серед них Г.Мясоєдов, В.Перов, Л.Каменєв, А.Саврасов, В.Шервуд, І.Прянішников, Ф.Васильєв, А.Волков, М.П.Клодт, М.Дмитрієв-Оренбурзький, М.Ге, І.Крамської, К.Лемох, К.Трутовський, М.Сверчков, О.Григорьєв, Ф.Журавльов, М.Петров, В.Якобі, А.Корзухін, І.Рєпін, І.Шишкін, О.Попов.

У Статуті було проголошено головну мету Товариства, викладену у першому параграфі, а саме облаштування з належного дозволу художніх виставок у кількох видах: а) надання можливості бажаючим жителям провінцій познайомитися з мистецтвом та стежити за його досягненнями; б) розвиток любові до мистецтва в суспільстві; в) полегшення для митців збуту їх творів<sup>69</sup>. Фактично, Товариство виконувало кілька основних функцій: виконувало роль посередника між мистецтвом та народом, пропагувало прогресивні соціальні та культурні ідеї та піклувалося про належне забезпечення митців, справедливу оцінку їхньої роботи. Передвижники мали готувати картини спеціально для кожної виставки, а їх продаж колекціонерам дозволяв створити матеріальну базу задля формування основи незалежності

---

<sup>69</sup> Устав Товарищества передвижных художественных выставок. Спб., 1871, с. 1, 2.

їх діяльності від Академії чи інших установ, що, в свою чергу, заклало демократичні підвалини у розвитку живопису.

У творчості передвижників особливої уваги зазнав образ людини. Він набув більш точних та характерних ознак часу, притаманних індивідуальних та соціальних особливостей. Природність сюжетних полотен проявляється у невимушеності поведінки персонажів, що є результатом тривалих творчих експериментів, пошуків. Сучасники справедливо зауважували, що творчість передвижників – новаторство, ствердження нових принципів, які мистецьки відтворюють різноманітні сторони реального життя.

Для роботи митці використовували весь арсенал своїх знань, залишених у спадок попередніми епохами, а також намагалися всебічно дослідити досвід західних художніх шкіл та залучити його до своєї творчості. Передвижники шукали у мистецтві Заходу те, що було б близько їм за змістом і цілями. Вони цікавилися дюссельдорфським, французьким, голландським, англійським, швейцарським, скандинавським мистецтвом, схожі прагнення вони зустрічали у чеському, польському, угорському живописі. Контакти із Заходом, постійні взаємні впливи, участь у виставковій діяльності сприяла формуванню самобутніх рис живопису, що яскраво проявило себе у 70–80-х рр. XIX ст., коли передвижницький рух досяг свого піку і високої майстерності, а реалістична російська школа оформилася в один із провідних напрямків у європейському живописі.

До лав передвижників з часом вливаються українські митці, які вже намагаються популяризувати мистецтво та провадять виставкову діяльність вже на теренах України. Під впливом діяльності передвижників формувалася творчість М.Пимоненка, Ф.Красицького, Г.Світлицького, І.Іжакевича, О.Мурашка та ін., яка позначилася створенням української живописної школи, ряду художніх освітніх закладів та організацій. Так, наприклад, у другій половині XIX ст. за власний кошт М.Раєвською-Івановою було засновано Харківську художню школу. Раєвська-Іванова була талановитою художницею, педагогом прогресивних поглядів, активною суспільною

діячкою. Випускниками її школи стали такі відомі художники як С. Васильківський, П. Левченко та ін., які за характером своєї творчої діяльності були наближені до передвижників<sup>70</sup>.

У 70-х рр. у зв'язку з активною виставковою діяльністю передвижників, зокрема і на українських теренах, створювалися нові художні освітні заклади. Так, у 1875 р. у Києві Миколою Мурашком (1844–1909) було засновано художню школу. У складних культурних умовах, що склалися під тиском репресій царату домогтися відкриття української художньої школи було складно. Окрім того, існували й інші перешкоди: дефіцит коштів, навчальних матеріалів, кваліфікованих викладачів, які б погодилися викладати у новоствореній школі. Однак, школа розпочала свою діяльність завдяки широкій громадській підтримці, фінансуванню меценатів, зокрема підтримці І. Терещенка<sup>71</sup>, перетворившись на потужний освітній заклад, що надавав ґрунтовну початкову художню освіту<sup>72</sup>.

Про внутрішнє життя школи та її роботу детально розповів сам Микола Мурашко у «Спогадах старого вчителя». Він запровадив у своїй школі принципи демократичної освіти, заохочував до творчої індивідуальності, спостережливості. Навчатися у школі могли діти і з незаможних родин. У своїх «Спогадах» він писав, що до навчання допускалися усі, і здебільшого учнями були бідняки, які вчилися безкоштовно. Тут навчалися діти ремісників, для яких малювання було необхідним для подальшого життя<sup>73</sup>. Вихованцями школи Мурашка були такі відомі в майбутньому живописці, як

---

<sup>70</sup> Езерська Н. А. Передвижники и национальные художественные школы народов России [Електронний ресурс] / Н. А. Езерська // Изобразительное искусство. – 1987. – Режим доступу: <http://tphv-history.ru/books/peredvizhniki-i-nacionalnye-shkoly.html>.

<sup>71</sup> Дубовик С. О. Школа Миколи Мурашка у документах ЦДАМЛІМ України / С.О. Дубовик // Архіви України. — 2013. — № 6. — С. 130.

<sup>72</sup> Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття. – К.; Одеса: Либідь, 1990.- С. 16.

<sup>73</sup> Мурашко М. І. Спогади старого вчителя. – К. : Мистецтво, 1964, - С. 46.

М.Пимоненко, О.Мурашко, Ф.Красицький, Г.Світлицький, І.Їжакевич, І.Левітан, М.Врубель та ін.

В основі педагогічних методів у школі Мурашка було прагнення наслідувати тенденції реалістичного живопису. Викладачі вимагали обов'язкового виконання робіт з натури, а також використовували індивідуальний підхід до кожного учня, намагаючись розкрити його потенціал. Водночас залишався невизначеним статус вихованців школи. Тому у 1901 р. на базі школи Мурашка створено навчальний заклад, підпорядкований Академії мистецтв, а у грудні 1917 р. його перетворили на Київський художній інститут (Українську академію мистецтв)<sup>74</sup>, що відіграв основну роль у формуванні української художньої школи, заклавши основи сучасних методів викладання у художніх закладах освіти.

За ініціативи місцевого Товариства красних мистецтв у 1865 р. було створено художню школу в Одесі. У 1885 р. її очолили К.Костанді та Г.Ладигенський, які, фактично, перетворили школу на потужний навчальний художній заклад. В цей час в училищі стверджуються реалістичні тенденції. У діяльності закладу активну участь беруть такі видатні митці як І. Рєпін, І. Айвазовський, В. Серов та ін.<sup>75</sup> Поступово саме в Одесі формується плеяда митців, що прагнуть створити аналогічне Товариству пересувних художніх виставок об'єднання, що опікувалося б виставковою діяльністю на теренах України.

Так, у 1890 р. в Одесі за ідеєю М. Скадовського виникає незалежне Товариство південноросійських художників, яке стало провідним осередком

---

<sup>74</sup> Русакова Л. Художня освіта в Україні другої половини XIX – початку XX століття: історія та педагогічні пошуки / Л. Русакова // Проблеми підготовки сучасного вчителя. - 2014. - № 9(2). - С. 283.

<sup>75</sup> Русакова Л. Художня освіта в Україні другої половини XIX – початку XX століття: історія та педагогічні пошуки / Л. Русакова // Проблеми підготовки сучасного вчителя. - 2014. - № 9(2). – С.280.

розвитку українського мистецтва наприкінці XIX – на початку XX ст.<sup>76</sup> Як і решта провідних художніх організацій, Товариство обстоювало принципи реалізму та демократизації мистецтва, відповідно пропагувало їх у своїй творчості, намагаючись, як і передвижники, поширювати твори живопису серед населення, наближати глядача до прекрасного. Серед засновників та провідних діячів Товариства варто згадати прізвища таких художників, як К.Костанді, М.Кравченко, Г.Ладиженський, О.Попов, Б.Едуардс та ін. В різні часи тут нараховувалося вісімдесят сім дійсних членів. Провідним мотивом в їх творчості залишалося правдиве відтворення реалій сучасного життя, демонстрація народних культурних особливостей українців, особливостей їх національного характеру та природнього колориту.

Разом з побутовим жанром, де основу складала соціальні мотиви, поширення набув пейзажний живопис. Творчість деяких художників зазнала впливів передвижництва, а, поряд із ним – французьких імпресіоністів. Саме тому роботи художників, що належали до товариства або просто були експонентами на виставках відрізнялися поєднанням кількох напрямків, впливом не лише реалістичного напрямку, а й західних передових тенденцій. Їхня творчість вирізнялася високим мистецьким рівнем, ліризмом, використанням тонких вишуканих колірних сполучень, що виокремило їх з-поміж інших сучасних шкіл. Діяльність Товариства позначилася не лише на культурному житті Одеси, а й здійснила вплив на характер всього українського мистецтва кінця XIX – поч. XX ст. Згодом виникають аналогічні Київське товариство художніх виставок (1893) та Харківський гурток художників (1900), які наслідували методи, форми та способи діяльності Товариства пересувних художніх виставок та Товариства південноросійських художників<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> Ковпаненко Н. Г. Товариство південноросійських художників // Енциклопедія історії України. — К.: Наукова думка, 2013. — Т. 10. — С. 110.

<sup>77</sup> Жаборюк А.А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття. — К.: Либідь, 1990. — С. 12-14.

На межі XIX – XX ст. відбуваються зміни с політичному та соціальному житті. Старі реформаторські ідеї, на яких було засновано мистецтво передвижників поступово втрачали актуальність. Так, народницькі позиції вже не є такими привабливими для молодого покоління, яке все більше захоплюється соціалістичними ідеями, носієм і виразником яких став пролетаріат<sup>78</sup>.

У переважній більшості нові віяння не були сприйняті передвижниками, через що вони стали в опір до сучасних тенденцій. Передвижники поступово втрачають глибинний зміст зображень, переходячи виключно до демонстрації звичного життя та одноманітних сюжетів. Криза проявилася і в організаційному плані, коли відбувся конфлікт поглядів між представниками старшого і молодшого поколінь передвижників. Молоді митці (Серов, Васнецов та ін.) змушені були вийти зі складу Товариства. Вони організували нове мистецьке об'єднання «Союз російських художників», яке відіграло важливу роль у збереженні реалістичних традицій передвижницького мистецтва.

Отже, Товариство пересувних художніх виставок значною мірою вплинуло на розвиток і становлення української живописної школи. Під впливом ідей демократизації та реалістичного змалювання дійсності проводилася активна виставкова діяльність, метою якої було наближення мистецтва до народу, познайомити його з сучасними поглядами та баченням митців на соціальні проблеми свого часу. Роботи передвижників несли глибокий соціальний зміст, послання, яке вони прагнули продемонструвати широкому колу глядачів. Відійшовши від академічних традицій, вони стали виразниками сучасного мистецтва, поєднуючи власний досвід із надбаннями європейського мистецтва. Як наслідок, формується ряд аналогічних, але унікальних за своєю стилістикою виставкових організацій на території України: Товариство південноросійських художників, Київське товариство

---

<sup>78</sup> Там само. – С. 35.

художніх виставок та Харківський гурток художників, створюються професійні освітні заклади, такі як Київська школа М. Мурашка, Одеське художнє училище та Харківська художня школа М. Раєвської-Іванової. Всі вони становили основу української школи живопису, висловлювали сучасні погляди на мистецтво та виховали плеяду талановитих митців.

## IV РОЗДІЛ. ТВОРЧИЙ СПАДОК УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ЯК ДЖЕРЕЛО ЕТНОГРАФІЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ ПРО ТРАДИЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО

### 4.1. ТИПОЛОГІЯ ТА СТРУКТУРА СІЛЬСЬКИХ ПОСЕЛЕНЬ ЗА РОБОТАМИ М.ПИМОНЕНКА, С.ВАСИЛЬКІВСЬКОГО ТА В.ОРЛОВСЬКОГО

Відповідно до природних, географічних та історичних особливостей в різних регіонах України склалися умови, які вплинули на характер структури поселень. Так, за картинами художників, які певний час жили і працювали в певному регіоні, змальовували життя у сільських поселеннях, можна побачити плановість або ж, навпаки, хаотичність розташування забудов. Такі роботи дають можливість побачити типи сільських поселень, які існували станом на ХІХ – поч. ХХ ст., які варто розглянути більш детально за роботами Сергія Васильківського (1854–1917) та Володимира Орловського (1842–1914).

Невеликі сільські поселення у цей період формувалися, переважно, без плану. Вони мали безсистемний характер<sup>79</sup>, закладалися біля життєво важливих ресурсів, наприклад, джерел води (річок, струмків тощо). Такі поселення відтворив у роботах «Весна в Україні» (дод. А.1) С.Васильківський та «Український пейзаж з вітряком» (дод. Б.3), «Український пейзаж» (дод. Б.1), «Хати в літній день» (дод. Б.2), «Український пейзаж. Село на березі річки» (дод. Б.4) В.Орловський. Вони демонструють важливу роль будівництва поселень біля води, адже часто її необхідно використовувати в побутових цілях.

---

<sup>79</sup> Бунякіна Т. О. Засади формування традиційного середовища українського села / Т. О. Бунякіна, Г. А. Негай // Містобудування та територіальне планування. - 2013. - Вип. 49. - С. 91.

Ще одним важливим фактом закладення поселень була наближеність до транспортних шляхів. Так, інколи будівництво розпочиналося неподалік від дороги, а, з часом, для забудов поступово починають використовувати системний підхід, де є центральна вулиця, від якої розходяться інші. На картинах Васильківського «Околиці Полтави» (дод. А.2), «Околиця» (дод. А.3) та Орловського «Вид на Україні» (дод. Б.5), «На околиці села» (дод. Б.6) поселення утворено біля широкої дороги, де, подекуди можна побачити, як проходять вози. А вже на полотні Васильківського «Сільська вулиця» (дод. А.4) простежуються початки системної забудови, де присутня головна широка вулиця, вздовж якої розташовано житла.

Якщо Васильківський більше звертався до відтворення поселень Слобожанщини та Полтавщини, то Пимоненко намагався детально відтворити житлобудівництво та планування поселень в околицях Києва та на території Київської губернії. За його роботами «Не жартуй» (дод. В.1), «Брід» (дод. В.2), «Вечоріє» (дод. В.3), «Побачення» (дод. В.4), «Весілля в Україні» (дод. В.5) – можна говорити про поширення тут аналогічного безсистемного типу забудов, за якого хати розташовані на великій відстані одна від одної та неподалік від дороги. Такий тип поселень мав ланцюгову чи рядову форму, які надалі трансформувалися у вуличні поселення<sup>80</sup>.

Характерною особливістю творчості Пимоненка є те, що він не прагне змалювати центральні вулиці з усіма найважливішими елементами такими, як церква, ринок тощо, а малює поодинокі хатинки. З цього можна припустити, що він зображує саме околиці поселень, т.зв. «кути», наприклад, картини «Не жартуй», «Брід», «Українська ніч» (дод. В.6). До відтворення життя околиць зверталися і Васильківський у працях «На околиці села» (дод. А.5), «Околиця», і Орловський – «На околиці села».

---

<sup>80</sup> Бунякіна Т. О. Засади формування традиційного середовища українського села / Т. О. Бунякіна, Г. А. Негай // Містобудування та територіальне планування. - 2013. - Вип. 49. - С. 91.

Картини Сергія Васильківського мають інших характер, аніж роботи Пимоненка та Орловського. Васильківський намагається відтворити вулиці, на яких поєднуються кілька дворів, розташованих систематично, послідовно, з використанням паралельного планування, що говорить про існування в той час вуличного типу поселень. Такі будівлі він розташовує, як було зазначено вище, уздовж річок або доріг, де двори відмежовуються тинами. Цей тип планування поселень можна простежити на полотнах «Околиця», «Весна в Україні», «Сільська вулиця», «Полтавщина» (дод. А.6). Тут можна стверджувати про існування в селах центральних вулиць, звідки, подекуди, видніються церкви та невеличкі площі.

Окремої уваги заслуговують висвітлені у творчості художників громадські місця, які відігравали важливу роль у суспільному житті українського селянства XIX – поч. XX ст. Йдеться про зображення церков, ярмарків тощо. Наприклад, роботи Пимоненка «Великий четвер» (дод. В.7) та «Великодня утренья» (дод. В.8) наочно демонструють різниці церковного будівництва у місті та селі. У першому варіанті художник зобразив кам'яну церкву Св. Ольги на Печерській площі у Києві, яка до сьогодні не збереглася, а у другому відтворено сільську дерев'яну церкву.

Кілька полотен з творчої спадщини художників присвячено змалюванню походу на ярмарок. Це, зокрема, роботи Пимоненка «Ярмарок» (дод. В.9), Васильківського «Ярмарок у Полтаві» (дод. А.7), Трутовського «Повернення з ярмарку у сільській Україні» (дод. Г.1), «Базар в провінції» (дод. Г.2), Орловського «Спекотний день. Базар» (дод. Б.7) та ін. Ярмарок окрім економічно-торгівельної функції, ще й виконував роль осередку соціального життя, адже був місцем комунікації, обміну інформації, а похід на ярмарок був схожий на свято<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Зякун А. І. Національна специфіка і самобутність українського ярмарку / А. Зякун // Світогляд - Філософія - Релігія: зб. наук. праць / ДВНЗ "УАБС НБУ". – Суми, 2012. – Вип. 3. – С. 167.

Серед господарських споруд загального використання у творчості Васильківського були представлені лише вітряки у кількох варіаціях (картини «Вітряк» (дод. А.8), «Млин» (дод. А.9)) та у Орловського («Український пейзаж з вітряком»). У цьому регіоні побутували рухомі вітряки, які мали чотирикутну або квадратну в плані забудови форму, з вертикальними стінами, збудованими у зрубній або каркасній техніці.<sup>82</sup>

Отже, для структури українських поселень ХІХ – поч. ХХ ст. характерна хаотична безсистемна забудова з початковими зародками поселень з паралельним плануванням, наявністю центральної вулиці. У творчості митців часто зустрічаються зображення околиць села, які не перевантажені архітектурною забудовою та створюють атмосферу тихого селянського життя. Картини Пимоненка, Васильківського та Орловського надають інформацію про характер структури поселень досліджуваного періоду Харківщини, Полтавщини та Київщини.

---

<sup>82</sup> Савчук Б. Українська етнологія. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2004. – С. 24.

#### 4.2. ПОБУТОВА АРХІТЕКТУРА У ТВОРЧОСТІ М.ПИМОНЕНКА, С.ВАСИЛЬКІВСЬКОГО ТА К.ТРУТОВСЬКОГО

На українських теренах сформувався тип двору, де земельна ділянка, залишалася під відкритим небом – відкритий тип.<sup>83</sup> За характером зв'язку житлового приміщення з господарськими характерним виступав тип двору з таким розташуванням, що господарські будівлі не були з'єднані між собою, а розташовані у довільному порядку (Васильківський «Полтавщина», «Козацький двір» (дод. А.10), «Околиця», «Сільська вулиця»; Орловський «Літній день на Україні» (дод. Б.8), «Село», «Український пейзаж. Село на березі річки», «Хати в літній день»).

Так, господарські будівлі й хата розташовувалися відповідно до умов рельєфу ділянки.<sup>84</sup> Безпосередній вихід двору на вулицю зустрічався у творчості Васильківського («Полтавщина», «Околиця», «Сільська вулиця»), Пимоненка («Побачення»), Орловського («Вид на Україні», «На околиці села», «Село» (дод. Б.9), «Хати в літній день»).

Серед існуючих типів огорожі двору найчастіше зустрічаються плетені з лози тини. Це і огорожі з картин Пимоненка «Не жартуй»; Васильківського «Полтавщина», «Околиця», «Сільська вулиця»; Орловського «Хати в літній день», «Хата». Варто зазначити, що на території Київщини більш поширеними були паркани з деревини («Не жартуй», «Брід», «Українська ніч» Пимоненка; «Літній день на Україні», «Село» Орловського) або огорожа, яка була виготовлена зі стовбурів тонких порід дерев, які горизонтально уклали між кількома стовбцями, вбитими у землю (вер'є). Його досить часто змальовував Микола Пимоненко, наприклад на полотнах «Брід» та «Вечоріє». Що ж до Слобожанщини, то Васильківський подає або зображення плетених тинів або демонструє відсутність будь-яких огорож.

<sup>83</sup> Савчук Б. Українська етнологія. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2004. – С. 15.

<sup>84</sup> Там само.

Цікаво, що лише у Миколи Пимоненка на картині «Не жартуй» зустрічається в огорожі т. зв. перелаз, який представляв собою своєрідний невисокий паркан, який дозволяв легко пройти людині, переступивши через нього, але ускладнював прохід домашньої птиці та тварин.

Зазвичай, серед господарських будівель можна було зустріти хлів, де тримали худобу, й курник для птиці. Про необхідність таких будівель говорить зображення домашньої птиці у роботі «Околиця» Васильківського та для рогатої худоби на картині Пимоненка «Суперниці. Біля криниці» (дод. В.10)<sup>85</sup>. Сільськогосподарський реманент часто зберігали в сараї, зображення якого присутнє на картині «Козацький двір» Васильківського. Ця ж картина подає нам образ приміщення, схожого на стайню зі снопами сіна.

У звичному трикамерному житлі (житлове приміщення, сіни і комора) підлогу робили глиняною («Сватання» (дод. В.11), «Свати» Пимоненка (дод. В.12)). Вкладати підлогу дошками почали пізніше, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., але і тоді це робили, зазвичай, лише в тих місцевостях, де існувало багато дерев. У роботах митців можна побачити, що дах вкривали стеленою соломою (Орловський «Хата» та ін.).<sup>86</sup> Однак, способи стелення даху відрізняються. В творчості Пимоненка та Васильківського представлено стелення сходишками («Не жартуй» Пимоненка) і суцільне («Козацький двір» Васильківського), завжди зберігаючи чітку чотирихилу форму, а на картині «Полтавщина» Васильківського спостерігається більш заокруглена форма даху. Дах та ганок могли підпирати спеціальними дерев'яними балками, що спостерігаємо у картинах «Українська ніч» Пимоненка та «Хата в Опішні» (дод. А.11) Васильківського.

На картинах межі ХІХ – ХХ ст. подекуди досить чітко видно використання скла у вікнах. Так, в роботах Васильківського «Козацький

<sup>85</sup> Савчук Б. Українська етнологія. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2004. – С. 24.

<sup>86</sup> Українська етнологія: Навч. посібник / За ред. В. Борисенко. — К.: Либідь, 2007. – С.155.

двір» та «Околиця» можна побачити відблиски на вікнах, що дозволяє говорити про використання скла для їх виготовлення в деяких будинках.

Внутрішнє облаштування хати не відзначалося особливим різноманіттям. Планування інтер'єру було майже однакове, хоча, в цілому, залежало від смаків та можливостей господарів. Найважливішою частиною інтер'єру традиційної хати завжди була піч. Її розташовували, зазвичай, у куті по один бік від дверей («Сватання» Пимоненка). Піч мала бути обмазана глиною, побілена крейдою та розмальована візерунками. Визначне місце печі підкреслюється її роль в житті українців, оскільки піч була не лише засобом для приготування їжі, обігріву, а й часто ставала частиною обрядовості<sup>87</sup>.

Піч була також сакральним місцем в хаті, символічне значення якої у внутрішньому просторі активізувалося відповідно до обрядово-ритуальних дійств. Як місце розташування домашнього вогнища та приготування їжі піч уособлювала ідею житла, наповненого благополуччям і добробутом. А наявність відкритого доступу до зовнішнього тривожного простору через димар могло сприяти проникненню негативних міфологічних істот та надприродних сил (чортів, вовкулаків, відьом, душ мерців, хвороб, блискавки тощо). Тому її символічне осмислення мало подвійний характер — позитивний та негативний.

У протилежному від печі куті було обов'язкове для традиційного суспільства місце в інтер'єрі хати – покуть. Там розташовували ікони, вкриті рушниками, могли ставити лампадку або свячені предмети («Сватання», «Свати» Пимоненка). На покуті було основне місце, де збиралася родина, тут ставили стіл з лавами та ослінцями. Спальним місцем слугував дерев'яний настил, який мав назву піл або приміст, який можна побачити в роботах Трутовського «Сліпий бандурист» (дод. Г.3) та «Жанрова сцена» (дод. Г.4). На стіні могли також встановити полицю для хатнього начиння, де зберігали

---

<sup>87</sup> Українська етнологія: Навч. посібник / За ред. В. Борисенко. — К.: Либідь, 2007. — С. 147.

посуд, яка мала назву мисник («Сватання» Пимоненка). До елементів внутрішнього облаштування, які ще не були згадані, належать різні держачки для рушників та, судячи з картини «Сватання» для верхнього одягу.

Важливу роль в оздобленні хати виконували вишивані рушники. Найбільш чітко рушникові орнаментация продемонстрована на полотнах Миколи Пимоненка «Свати» і «Сватання», виконаних на схожий манер. Вишивка здійснена червоними нитками по білому. Серед візерунків тут зустрічаються геометричний та рослинний орнамент. Ще одним важливим елементом декорування традиційної хати виступають скатертини, що представлені на тих самих полотнах. Вони виконані з полотна та вишиті червоними нитками. Однак, орнаментация на скатертині відрізняється від більш рясної на рушниках.

До елементів, що зазвичай використовуються в повсякденні, але оздоблюються певною орнаментациєю належить посуд. У творчості Пимоненка представлено, переважно, глечики, тарілки та горщики з глини. Вони на картинах або взагалі не мають декору, або мають просте двокольорове фарбування, виконане з використанням чорного або темно-коричневого кольору.

Отже, у творчості Пимоненка, Васильківського та Трутовського, більшою мірою, демонструється зовнішній вигляд двору. Сюжети полотен зазвичай, відбуваються поза межами приміщень, що можна пов'язати з розвитком пейзажного жанру, який створює широкий просторовий діапазон, а також переважною більшістю робіт за межами дому. Однак, внутрішнє облаштування традиційної хати можна побачити на деяких сюжетних полотнах Пимоненка та Трутовського, що відтворюють інтер'єр житла.

#### 4.3. ТРАДИЦІЙНИЙ КОСТЮМ У ТВОРЧОСТІ В.ТРОПІНІНА, І.РЕПІНА, К.ТРУТОВСЬКОГО ТА М.ПИМОНЕНКА

Реалістичний живопис створив можливість дослідити особливості традиційної культури в умовах, коли фіксація зображень могла відбуватися лише рукою професійних майстрів – художників, які власноруч вимальовували те, що бачили. Так, популяризація реалістичного мистецтва серед художників дозволила науковцям надалі використовувати їх матеріали для досліджень життя суспільства у XIX – на початку XX ст. Вони намагалися детально відтворити всі особливості матеріальної і духовної культури, змалювати колорити українського народу у всіх подробицях.

Традиційний костюм завжди виступав невід'ємною ознакою народу, його культури, адаптуючись до зовнішніх впливів, зміни практичних та естетичних поглядів, виступає індикатором особистості людини в соціальному контексті, приналежності по певного етносу<sup>88</sup>. Так, на зображеннях цього періоду представлено особливі форми традиційного одягу українців у його регіональному розмаїтті з характерними віковими та статевими особливостями. Зокрема, одяг майстерно відтворили у своїх роботах Василя Тропініна, Ілля Рєпін, Костянтин Трутовський, Микола Пимоненко та ін. Кожен з них в характерній, притаманній лише йому манері зобразив традиційне вбрання.

З позиції відтворення одягу великої інформативності досяг портретний живопис Василя Тропініна. Його образотворче мистецтво першої половини XIX ст. ще не позбавлене романтичного забарвлення, присутнього попередньому періоду, але вже майстерно залучає реалістичне бачення. Характерне для Тропініна поєднання портретного жанру із пейзажним

---

<sup>88</sup> Ніколаєва Тамара О. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. О. Ніколаєва ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Рильського. - К.: Дніпро, 2005. - 320 с.

дозволяє залучити оточуюче середовище для аналізу. Однак, окрім жанрових портретів, які містять певний сюжет, в якому зображено особу, у творчості Тропініна є і камерний портрет, той, який зображує людину, наприклад, по пояс, і, зазвичай, на нейтральному тлі.

Серед усієї творчої спадщини Тропініна найцікавішими для дослідження є жанрові картини: «Пряля» (дод. Д.1), «Дівчина українка збирає сливи» (дод. Д.2), і камерні зображення «Дівчина з Поділля» (дод. Д.3), «Українець» (дод. 4), «Дівчина українка в пейзажі» (дод. Д.5). Тропінін як один із новаторів поступово відходить від статичного зображення фігур, додає динаміки рухам, що створює цікавіший образ, а також дозволяє побачити костюм не лише зі звичного для тогочасного портрету ракурсу, але поясне зображення фігур дозволяє говорити лише про відтворення Тропініним у цих роботах лише елементів нагрудного одягу, а також дає можливість говорити про зачіски та прикраси.

Роботи Тропініна вирізняються чіткою деталізацією зображення, адже він до найменших подробиць відтворив орнаментацию та всі елементи костюма. Основний натільний одяг – сорочка, є ключовим елементом в комплексі одягу і, в цілому, композиції. Біла льняна сорочка<sup>89</sup> з об'ємними рукавами, призбираними, як власне і горловина, яка мала невеликий комірець – є типовою для зображення у роботах Тропініна. Різниця, більшою мірою, полягає саме в орнаментации та її кольорах. Декорували, переважно, ділянки, що відкривали доступ до тіла, тобто комір та рукави<sup>90</sup>. Типовим для української вишивки є рослинний та геометричний орнамент, виконаний у червоному кольорі або синьому. Орнаментация виконувала в даному випадку не лише декоративну, а й оберегову, апотропеїчну, адже червоний завжди відіграв захисну роль.

<sup>89</sup> Український народний одяг/Одарченко П., Царинник Г. та ін./ Комісія народного мистецтва. – Торонто Філадельфія: Світова Федерація Українських жіночих організацій, 1992. – С. 5.

<sup>90</sup> Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма/ - Київ: Либідь, 1996. — С. 60.

Зачіска також є своєрідною частиною традиційного костюма. В роботах Тропініна можна побачити, що волосся дівчата збирали, заплітали в косу і укладали навколо голови, прикрашаючи стрічкою («Пряля», «Дівчина з Поділля») або вінком з квітами («Дівчина українка в пейзажі»). Серед прикрас шиї дівчат рясно вкриті коралями, намистом з підвіскою, сережками з камінцями («Пряля», «Дівчина українка збирає сливи», «Дівчина українка в пейзажі»). Фактично, у звичайні дні та при буденних справах, які змальовував Тропінін, як, наприклад, прядіння, дівчата у традиційному суспільстві не вдягали стільки прикрас<sup>91</sup>, тому в око одразу впадає рясна прикрашеність та своєрідна святковість вбрання, що говорить про постановчий характер портрету, коли дівчата вдягали все найкраще, щоб продемонструвати красу на картині.

Важливим є середовище в якому зображено головних персонажів полотен. Тропінін намагався підкреслити буденний характер робіт, а саме зобразив дівчину за пряжею («Пряля»), або за збором слив («Дівчина українка збирає сливи»), однак через лише поступові процеси становлення реалістичного жанру і домінування романтичного на період створення цих картин, не можна об'єктивно говорити про відповідність занять, відтворених на полотнах, і зовнішнім виглядом, що, безперечно, має святковий характер.

Український чоловічий одяг представлений у творчості Тропініна значно менше. Зокрема, чи не єдине таке зображення міститься на картині «Українець» (1820 р.), а саме портрет керівника селянських повстань на Поділлі – Устима Кармалюка. Тропінін зобразив його у традиційному одязі (сорочці з блакитною вишивкою на вороті, сірому верхньому одязі) із зачіскою «під горщик» та вусами. Таке зображення містить, як відомо, не лише історичну цінність, адже зображує активного історичного діяча, а й етнологічну, з позиції дослідження чоловічого костюма.

<sup>91</sup> Український народний одяг/Одарченко П., Царинник Г. та ін./ Комісія народного мистецтва. - Торонто-Філадельфія: Світова Федерація Українських жіночих організацій, 1992. – С. 31.

Так, інформативність картин Тропініна важко переоцінити, адже вони містять важливий етнографічний матеріал про традиційний український одяг першої половини ХІХ ст., хоча і не відображають повсякденних реалій, а лише демонструють яскравий образ українців у живописі.

Досліджуючи портретний живопис неможливо оминати увагою роботи видатного майстра Іллі Рєпіна, в чиєму творчому арсеналі є кілька робіт із зображенням дівчат у традиційному українському вбранні. Це картини «Українська дівчина» (дод. Е.1) (1875 р.) та «Українська дівчина біля тину» (дод. Е.2) (1876 р.). Ці зображення теж ще не є реалістичним відтворенням українського повсякдення, але яскраво демонструють українське вбрання в усій його пишності. Це, знову-таки, зображення білої сорочки з вишивкою, прикрас, зокрема, намиста з перлин, що не зустрічається в роботах Тропініна, наприклад, а також вінки зі стрічками, що додають етнічного колориту зображенням. На картині 1876 р. можна побачити і частину поясного жіночого одягу, а саме червону спідницю з плахтою – незшитою частиною поясного одягу<sup>92</sup> з візерунком.

Ці портретні роботи Рєпіна даного типу не можуть слугувати основним джерелом для дослідження традиційного українського костюма ХІХ ст., адже теж, певною мірою, є постановочними, де головних персонажів відтворюють у найкращому одязі, позуючи для картин. Однак, вони, безперечно, можуть бути використані як додаткові для дослідження всього спектру елементів одягу та його етнічної специфіки.

Такі митці як Костянтин Трутовський та Микола Пимоненко працювали в кращих традиціях передвижницького напрямку і, відповідно, вже схилилися до реалістичного показу дійсності, зверталися до мотивів українського повсякденного життя та побуту. Їх роботи становлять основу для дослідження традиційного українського вбрання і не лише у святковій

---

<sup>92</sup> Український народний одяг/Одарченко П., Царинник Г. та ін./ Комісія народного мистецтва. - Торонто-Філадельфія: Світова Федерація Українських жіночих організацій, 1992. – С. 31.

формі, а й у такій, яку носили українці щодня у звичному середовищі, займаючись буденними справами. За їх роботами можна говорити про характерні риси українського вбрання другої половини ХІХ ст., відтворених живописцями.

Пимоненко завжди залишався вірним ідеалам передвижництва<sup>93</sup>, а тому не відходив від головних тем та мотивів, висвітлених у їх творчості. Він часто мандрував околицями Києва, досліджуючи та спостерігаючи, ознайомився з регіональною специфікою українського традиційного побуту. Одним із основних елементів матеріальної культури етносу виступає традиційне вбрання, зображення якого містяться у роботах Пимоненка, наприклад, «Побачення», «Суперниці. Біля криниці», «Вечоріє», «З лісу» (дод. В.13), «Жниця» (дод. В.14) та ін. Всі вони, в тих чи інших аспектах, змальовують людей у традиційному вбранні в притаманній для них повсякденній обстановці, під час праці.

Звичні сорочки з широкими, призбираними донизу рукавами є неодмінною частиною жіночого вбрання на картинах Пимоненка. В свою чергу, особливості їм надавала саме орнаментация. На всіх картинах художника, що зображають повсякдення, робочий процес, простежується тенденція до мінімізації орнаменту на сорочках. Зокрема на картинах «Дівчина з граблями» (дод. В.15), «Суперниці. Біля криниці», «Ідилія» (дод. В. 16), «Жниця» та інших бачимо відсутність великої кількості орнаментів. Найхарактерніше для робіт Пимоненка – це декорування на рукавах, а саме – передпліччі. В усіх роботах художник використовував червоний колір, яким вишито хвилястий та геометричний орнамент.

Жіночий поясний одяг – спідниця у повсякденні мав простий крій та майже не був прикрашений. Така спідниця була виготовлена, переважно, з

---

<sup>93</sup> Жбанкова О. Б. "Мистецтво як радість життя": до ювілею Миколи Пимоненка / О. Б. Жбанкова // Національна та історична пам'ять.– 2013. – Вип. 8. - С. 250-260.- С. 250.

однотонної тканини<sup>94</sup>, а поверх неї дівчата одягали фартух або ж більш декоровану плахту з візерунками, яка була більше святковим елементом костюма. Фартух на картинах Пимоненка має різноманітні кольори: білий («Побачення»), рожевий («Суперниці. Біля криниці»), червоний («Дівчина з граблями», «Свати»), синій («Молода господарка» (дод. В.17)). Що ж до верхнього одягу, то художник не подає його зображення, однак змальовує безрукавний нагрудний одяг – керсетку (безрукавка) на полоні «Ідилія».

Зачіски на картинах не відрізняються різноманіттям. Дівчата заплітали косу і або спускали її на плече, або закладали довкола голови. Працюючи, дівчата могли пов'язати голову хустиною<sup>95</sup>, як, наприклад, в роботах «Ідилія», «Суперниці. Біля криниці», «Жниця», «Молодиця» (дод. В.18). В роботах Пимоненка ці головні убори мають червоний, рідше – чорний кольори. Як можемо побачити на картинах Пимоненка «Ідилія» та «Свати» молоді незаміжні дівчата заплітали волосся в косу та прикрашали голову стрічкою (на картинах червоною та синьою). На інших картинах, наприклад «Побачення», голову дівчини прикрашає вінок.

Вдома чи у своєму господарстві, жінки ходили зазвичай босоніж. На картині «Дівчина з граблями» жінка без взуття, біля криниці та худоби на картині «Суперниці. Біля криниці» дівчина теж босоніж, як і на картинах «Жниця», «Ідилія», «Побачення», «Свати» та ін. Чоботи жінки та дівчата могли вдягати на свята. Таке зображення зустрічається на картині «Великодня утренья», де вони взуті у червоні черевики. На картині «Молодиця» дівчину зображено взутою у зшите взуття ботинкового типу, що стягувалося на нозі зав'язками.

Одним із найважливіших елементів традиційного українського вбрання був пояс, який мав поліфункціональне значення. Перш за все, у народній

<sup>94</sup> Український народний одяг/Одарченко П., Царинник Г. та ін./ Комісія народного мистецтва. - Торонто-Філадельфія: Світова Федерація Українських жіночих організацій, 1992. - С. 31.

<sup>95</sup> Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма/ - Київ: Либідь, 1996. — С. 98.

свідомості пояс виконував захисну функцію. Він умовно поділяв простір на «свій» та «чужий». Таким чином, у «своєму» просторі людина почувала себе безпечно. По-друге, практичне значення, адже з його допомогою закріплювався поясний одяг, а також він захищав м'язи живота під час важкої фізичної праці. Окрім того, безсумнівним залишається і його естетичне значення, підкреслення жіночої талії. Важливість поясу підкреслюється і його використанням у деяких обрядах календарного циклу, а також він відігравав своєрідну роль показника заможності. Найпоширенішими були пояси червоного, зеленого та інших кольорів, які можна побачити на картинах «Великодня утренья», «Жниця», та «Свати».

Чоловічий традиційний теж досить детально представлений в творчості митців. Найповніше його зображено на полотнах «Суперниці. Біля криниці», «Не жартуй», «Побачення», «У похід» (дод. В.19), «Ідилія». Якщо в зображенні жіночого традиційного вбрання натільний одяг (сорочка) був досить чітко змальований і можна визначити його особливості, то в більшості робіт, де є чоловічий костюм його прикриває верхній одяг, тому визначити тип чоловічої сорочки вкрай важко. Однак на картині «Не жартуй» видно, що сорочка має невеликий воріт, обшитий червоними нитками, а також візерунок на грудях. Сорочка з прямим кроєм без вставок, рукави призбирані.

До поясного одягу відносяться штани різного крою та форми. Наприклад, на картинах «Суперниці. Біля криниці», «Ідилія», «Побачення» парубки зображені у шароварах – широких штанах, збираних знизу. Вони шилися переважно з грубого полотна, тому в роботах їх колір темно- та світло-коричневий. На картині «Не жартуй» парубок у синіх шароварах. Важливою деталлю поясного одягу було оформлення його верхнього краю<sup>96</sup>. На картині «Не жартуй» можна побачити зелений пояс. Пояс могли пришивати до верхньої частини штанів або просто зав'язати поверх. Інший

<sup>96</sup> Український народний одяг/Одарченко П., Царинник Г. та ін./ Комісія народного мистецтва. - Торонто-Філадельфія: Світова Федерація Українських жіночих організацій, 1992. – С. 31.

варіант представлено на картинах «Суперниці. Біля криниці», «Ідилія», де відсутність поясу можна пояснити своєрідним способом пошиву штанів. Найімовірніше, верхня частина поясного одягу була підшита у вигляді широкого рубця, в який протягували шнурок або ремінь.

Чоловіків та хлопців Пимоненко змальовував переважно у верхньому одязі з рукавами. Більшою мірою в його роботах представлено осінньо - весняний тип верхнього одягу, що різнився матеріалами, технікою виготовлення і власне формами: прямоспинний («Побачення») та приталений («У похід») верхній одяг. Найбільш широко представлений у роботах Пимоненка верхній одяг «до колін», тобто середньої довжини з невеликим коміром, зазвичай, коричневого кольору.

Якщо певні елементи одягу були схожими між собою, то такого не можна сказати про головні убори. На кожній картині Пимоненка, що зображує чоловіків присутні різні види головних уборів. Починаючи з картини «Суперниці. Біля криниці», де парубка зображено у конусоподібній хутрянній шапці – кучмі, яка була відома майже по всій території України. На інших полотнах, «Не жартуй» та «Ідилія», парубки у солом'яних брилях, перев'язані червоною та чорною стрічками. Такі брилі були дуже поширені, особливо влітку. Їх робили з плетених смуг незрілих пшеничних або житніх стебел. Для чоловічих зачісок було характерно високе підрізання волосся навколо всієї голови, верхнє волосся прикривало підголені місця. Такі зачіски були характерні для усіх вікових груп чоловічого населення («Свати», «Хлопчик з кошиком» та ін.)<sup>97</sup>.

Чоловіче взуття в творчості Пимоненка представлено одноманітно. Він зображує зшите шкіряне взуття – чоботи, які мають однаковий колір коричневий і різняться лише своїми відтінками, що обумовлено регіональною специфікою.

<sup>97</sup> Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма/ - Київ: Либідь, 1996. — С. 101.

Варто окремо згадати про дитячий одяг, оскільки у творчій спадщині Пимоненка збереглося кілька робіт, які зображують життя дітей наприкінці XIX – початку XX ст. Прийнято вважати, що в традиційній культурі українців не існувало спеціального дитячого одягу<sup>98</sup>. Фактично, дитячий одяг – це була зменшена копія дорослого одягу, всі його елементи були віддзеркаленням дорослого вбрання. Микола Пимоненко присвятив ряд картин дітям, в тому числі, їхньому вбранню: «Хлопчик з кошиком» (дод. В.20), «Вечоріє», «Брід», і окремо можна розглянути картини, де діти є частиною загальної композиції: «Великодня утренья», «Весілля в Київській губернії» та ін.

Дитячий традиційний костюм не обов'язково складався з усіх тих самих складових, що і дорослий, але в його основі завжди був натільний одяг – сорочка (як для хлопчиків, так і дівчат). Для дівчат це були тунікоподібні сорочки, а рукави знизу призбирані. Цікавою особливістю є те, що сорочка дівчат на картинах «Вечоріє», «Брід», «Великодня утренья» прикрашена вишивкою на передпліччі та грудях. Вишивали червоними нитками, на картинах переважає хвиляста орнаментация. Такі сорочки були з круглою горловиною та не мали коміра. Що ж стосується сорочок хлопчиків, то вони виготовлені з полотна білого кольору без орнаментации, з круглою горловиною та невеликим вирізом на грудях, не мали коміра. Рукави сорочок хлопчиків значно ширші та вільніші, але, як і у дівчат, збирані знизу (окрім картини «Хлопчик з кошиком», де рукав залишається незбираним).

Поясний одяг дівчат представляв собою спідниці з тканини різних кольорів (на картині «Вечоріє» – синя, «Великодня утренья» – червона). Спереду дівчата могли пов'язати фартух, який прикрашали візерунком, як, наприклад, на картині «Великодня утренья». Штани хлопчиків мали різну форму, як і у дорослих, проте пошиття перших штанів для хлопчика було

<sup>98</sup> Олійник М. Традиційний дитячий одяг українців в умовах міської культури в другій половині XIX – на початку XXст. //Матеріали до української етнології. – К., 2015, С. 129.

важливою подією, що засвідчувало перехід з однієї вікової категорії в іншу. На картині «Вечоріє» хлопчик у шароварах, а на інших хлопчики у простих штанах, крій яких міг різнитися, залежно від способу поєднання двох холощів та форми. Штани закріплювалися за допомогою невеликого поясу, а також на картині «Вечоріє» видно шнурок, який перекинуто через плече на зразок підтяжок.

Для дівчат характерним є також нагрудний одяг – керсетки. Їх можна побачити на дівчинках з картин «Великодня утренья» і «Брід». Вони, залежно від тканини, з якої їх шили, мали різний колір: синій, червоний, з малюнками або без. Нагрудний одяг був середньої довжини, до коліна. Проте є різниця між цими двома картинами: на одній з них зображено Великдень, і, відповідно, дівчата вдягнені святково, а на картині «Брід» – повсякденний одяг. Верхній одяг хлопчиків повністю відповідає верхньому одягу чоловіків, має ті ж самі риси.

Взуття на дітях немає, як і прикрас. Лише на дівчинці з картини «Вечоріє» можна побачити блакитне намисто. Волосся дівчат зібране в одну-дві коси, прикрашено червоною або блакитною стрічками. Зачіска хлопчиків аналогічна чоловічій стрижці.

Отже, роботи Пимоненка є невичерпним джерелом з питань висвітлення традиційного одягу у живописі періоду XIX – початку XX ст. Його прихильність ідеалам передвижництва, в основі яких лежав принцип реалізму, дозволяє залучити його спадщину до джерельної бази етнологічних досліджень.

Аналогічними в плані інформативності творчості Пимоненка є роботи Костянтина Трутовського. Він яскраво демонструє колорит української культури з її характерними особливостями. Так, в його творчості представлено чоловічий, жіночий та дитячий одяг, що включає в себе ті самі елементи. Однак, Трутовський більше акцентує увагу не на робочому процесі, а на розвагах або просто побутових ситуаціях. Тому персонажі його частіше вбрані ближче до святкового типу одягу: дівчата носять вінки,

намиста, плахти та керсетки, прикрашені кольоровою орнаментациєю (картини «На кладці» (дод. Г.5), «На сіновалі» (дод. Г.6), «Одягають вінок» (дод. Г.7), «Біля тину» (дод. Г.8), «Сцена біля колодязя» (дод. Г.9) та ін.). Полотна, що зображують робочий процес демонструють звичайний тип одягу, описаний вище, наприклад, картина «Білять полотно».

Так, Трутовський, як один із перших членів Товариства пересувних художників, зберігав традиції реалістичного жанрового живопису. Його цікавила українська культура, але, на відміну від Пимоненка, який більше уваги приділяв саме повсякденню, роботі традиційного суспільства, Трутовський більше звертається до святкової або розважальної тематики, яка теж, безперечно, є цікавою для досліджень.

Отже, українське традиційне вбрання яскраво змальоване талановитими художниками XIX – початку XX ст. В контексті особливостей появи нових течій та напрямків у живописі, їх роботи набувають особливої цінності для етнологів, адже вони висвітлюють різні сторони та аспекти життя суспільства цього періоду, в тому числі і сповнені колоритних образів у народному вбранні.

#### 4.4. ОБРЯДОВА КУЛЬТУРА В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Важливою частиною української традиційної культури виступає обрядовість. В контексті цього питання варто окремо розглянути сюжетні полотна із зображенням родинної обрядовості та свят календарного циклу. Зокрема такі картини можна побачити серед творчого доробку М. Пимоненка, К. Трутовського та ін.

Щодо родинної обрядовості, то у творчому доробку Пимоненка та Трутовського зустрічаються картини, пов'язані лише з весільною обрядовістю. Це, сцени сватання, викупу нареченої, сцен з весільного застілля тощо. Так, наприклад, Микола Пимоненко є автором кількох робіт такої тематики. У 1882 р. він створив картину під назвою «Свати», а у 1892 р. ще одну картину зі схожим сюжетом, але трохи іншим візуальним оформленням. Ці картини зображують процедуру сватання до дочки вдови. Свати і жінка обговорюють умови укладення шлюбу за столом під час спільного споживання їжі та розпиття напою, що в традиційній культурі символізувало підтвердження укладеної угоди, як і той факт, що домовленість відбувається біля покуття, де розташовані ікони, адже вірили, що обіцянку дану біля образів неможна порушувати. Увагу привертає і сама дівчина, яку видавали заміж, адже, фактично, у процедурі сватання вона відігравала пасивну роль, однак виявлення згоди демонструвала т. зв. «колупанням печі»<sup>99</sup>.

Пимоненко є автором ще одного полотна на весільну тематику. Його робота «Весілля в Малоросії» 1908 р. демонструє один з етапів традиційного українського весілля – «весільний поїзд»<sup>100</sup>. Картина відтворює зупинку

<sup>99</sup> Українська етнологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В. К. Борисенко, М. В. Гримич, О. П. Гончаров [та ін.]; за ред. В. К. Борисенко. – Київ: Либідь, 2007. – С. 336.

<sup>100</sup> Там само. – С. 350.

поїзду молодиками, які вимагали своєрідну плату за проїзд. Молода і молодий в цей час сидять на возі на скрині з приданим у супроводі старостів.

Ще один з елементів весільної обрядовості – викуп нареченої, відтворено на картині Трутовський «Весільний викуп», 1881 р. Тут знову можна побачити весільний поїзд, який зупинися вже біля паркану, де був виїзд з села. Тут на молодих чекає група людей різного віку, а один з чоловіків виголошує вітальні слова. Трутовський яскраво змалював процес торгу за викуп<sup>101</sup>, а також зобразив колоритні образи селян, кожен з яких наділений особливими рисами.

Сюжет, що ймовірно демонструє одну з частин весільного обряду, а саме перезву, можна побачити в іншій картині Пимоненка – «Весілля у Київській губернії» 1891 р. Характерною рисою цієї роботи є риси зображених персонажів. Так, наречена йде з опущеним поглядом, але на її губах можна побачити ледве помітну посмішку, а щодо нареченого, то в око одразу впадає його серйозність. Решта персонажів перебувають у святковому настрої, ведуть розмови, співають пісень. На задньому плані стоять музики зі скрипкою та тарілками. Один з чоловіків перебуває у стані сп'яніння, а жінки йдуть поруч, притримуючи його та посміхаючись. Інший персонаж несе червоний прапор, який символізував незайманість нареченої.

Трохи більше інформації можна отримати з картин, які містять сюжети з календарної обрядовості. Це, знову ж, полотна Пимоненка та Трутовського, які змальовують традиції зимового та весняного циклу обрядової культури. Зокрема, це сюжетні полотна про святкування Різдва, Масляної, Великодня, а також виконання колядок, веснянок, святкові ворожіння тощо.

Однією з найвідоміших картин, виконаних рукою Миколи Пимоненка, стала робота «Святочне ворожіння» (дод. В.21) 1888 р. Вона цікава не лише з погляду змалюваного одягу та елементів побуту, а ще й з народної

<sup>101</sup> Історія українського мистецтва: У 5-и т. / НАН України. ІМФЕ ім.М.Т.Рильського; голов.ред. Г.Скрипник, ред. т. В. Рубан - К., 2006. - Т.4: Мистецтво XIX століття. - С.413-414.

традиції. Так, дівчата часто ворожили на свята Катерини (7 грудня) та Андрія (13 грудня)<sup>102</sup>. Одним із видів його – ворожіння з використанням свічок, що демонструє Пимоненко у своїй роботі. У глиняну миску з водою, що стоїть біля дівчат, вони лили віск і за тінню від отриманої фігури вони вірили, що могли дізнатися про свою долю.

У зимовому циклі свят найбільшим вважалося саме Різдво, тому художники часто зверталися у своїй творчості до зображення елементів різдвяної обрядовості. Зокрема, процес колядування часто привертав увагу митців. Картини з такою тематикою зустрічаються у творчості Сергія Васильківського «Колядування» (дод. А.12), Миколи Пимоненка «Колядники» (дод. В.22), Костянтина Трутовського «Колядки» (дод. Г.10) тощо. Всі вони зображують молодих людей, які ходять по домам і співають святкових пісень. Цікавим є спосіб зображення, адже у Васильківського та Пимоненка картини є статичним, колядники стоять в одному місці і співають пісні, у той час як Трутовський демонструє більш динамічну картину, коли молодь бавиться у сніжки, зазирає у вікна та виглядає доволі гучною.

В українській культурі було прийнято вважати, що весну треба «закликати», адже сама вона не прийде. Тому збереглися тексти веснянок за допомогою яких українців намагалися пришвидшити прихід весни<sup>103</sup>. Так, Іван Труш змалював виконання весняних пісень на картині «Гагілки» (дод. Ж.1) 1905 р. з характерними місцевими особливостями. Поміж інших, Масляна присутня у творчості Трутовського, який відтворив особливості її святкування на прикладі одного села на однойменній графіці у журналі «Всесвітня ілюстрація» 1870 р., де він зацентрував увагу на традиційних селянських гуляннях, розвагах, танцях з музикою.

<sup>102</sup> Українська етнологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В. К. Борисенко, М. В. Гримич, О. П. Гончаров [та ін.]; за ред. В. К. Борисенко. – Київ: Либідь, 2007. – С. 256.

<sup>103</sup> Голубець О. До питання жанрової класифікації українського весняного календарно-обрядового фольклору О Голубець Вісник Львівського університету.–Серія «Філологічні науки».–2010.–Вип 43, С. 76.

Найбільшим святом весняного циклу в українській традиційній культурі був Великдень. Саме Великодній ранок відтворив у своїй роботі «Пасхальна заутреня» 1891 р. Микола Пимоненко. Окрім того, в його творчій спадщині визначне місце посідає картина «Страсний четвер», яка експонувалася у Мюнхені. Вона є цікавою не лише з мистецького погляду, а й з етнологічного, адже можна побачити як люди відвідують церкву у цей день, їх одяг, простежити їх поведінку тощо.

Таким чином, українські митці часто зверталися до зображення сюжетів з традиційної обрядової культури українського народу. Вона приваблювала їх своїм колоритом та яскравістю, проявами рис національного характеру та особливостей менталітету. Ці роботи є цінними з позиції наочної демонстрації вже дослідженої обрядової культури, вони виступають її зображальною демонстрацією, змальовуючи минуле традиційного суспільства.

#### 4.5. ОКРЕМІ ЕЛЕМЕНТИ ЕТНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

До яскравих представників українського мистецтва першої половини ХІХ століття відносяться Іван Сошенко (1807–1876), Тарас Шевченко (1814–1861), Василь Штернберг (1818–1845). Всі вони навчалися у свій час в Петербурзькій академії мистецтв, яка задавала стандарти живопису та формувала митців ХІХ ст. Незважаючи на те, що на той час у світовому живописі панували такі течії, як романтизм і класицизм, які, безперечно, відобразилися на творчості цих художників, вони все ж почали вже у першій половині ХІХ ст. звертатися до реалістичного напрямку відображення дійсності, який остаточно закріпиться лише у останній третині ХІХ ст. з появою Товариства пересувних художніх виставок.

Межа ХVІІІ – ХІХ ст. відрізняла мистецтво попередніх років, що ґрунтувалося на релігійних засадах, від мистецтва нового століття, світського мистецтва, естетичні норми якого були вже пов'язані зі сприйняттям дійсності та спробами її відтворення в образотворчому мистецтві. Академія, своєю чергою, формувала офіційний стиль академізму, в основі якого були принципи класицизму<sup>104</sup>.

Деякі художники, які не були вихідцями з українських земель, часто охоче зверталися до тем і мотивів з українського повсякдення. Тому вони нерідко навідувалися на українські терени за настановою Академії для виконання робі або за власним бажанням. Притаманним для цього часу є певна ідеалізація зображуваного, а крізь полотна простежується захоплення традиційною культурою.

---

<sup>104</sup> Український живопис ХІХ – початку ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України: [альбом] / [авт. ст., упоряд. О. Жбанкова]. – Хмельницький: Галерея ; Київ: Артанія Нова, 2005. – С. 4.

У першій половині XIX ст. відбувається становлення пейзажного жанру. В цьому плані цікавими є роботи Івана Сошенка та Василя Штернберга – фундаторів українського пейзажу та побутової картини. Їх творчість сповнена ідеалами романтизму, який був виявленням піднесеної народної свідомості. Вони були прихильниками права мистецтва на відтворення повсякденного життя<sup>105</sup>.

Картини «Пейзаж» (дод. И.1), «Продаж сіна на Дніпрі» (дод. И.2) І. Сошенка та «Водяний млин в Качанівці» (дод. К.1), «Малоросійський шинок» (дод. К.2), «Ярмарок в Україні» (дод. К.3) В. Штернберга – сюжетні полотна, що відображають окремі аспекти повсякденного життя українського суспільства у першій половині XIX ст. Полотно «Пейзаж» демонструє функції хлопчиків в родині, що мали випасати худобу. Тут можна побачити кількох маленьких пастушків у звичайному одязі (біла сорочка, штани зі зеленим поясом). Інші полотна, «Малоросійський шинок» та «Ярмарок в Україні», демонструють громадські місця, які відвідувало населення в першій половині XIX ст.

Корчма в традиційному суспільстві відігравала соціалізуючу роль, була місцем спілкування та комунікації, отримання певної інформації<sup>106</sup> тощо. Ярмарки також були місцем спілкування населення, осередками соціального життя. Вони дозволяли не лише купувати і обмінюватися товарами, а були способом веселого проведення часу, на самі ярмарки,

---

<sup>105</sup> Український живопис XIX – початку XX ст. з колекції Національного художнього музею України: [альбом] / [авт. ст., упоряд. О. Жбанкова]. – Хмельницький: Галерея ; Київ: Артанія Нова, 2005. – С. 5.

<sup>106</sup> Кюнцлі Р. В. Корчма та шинок як феномен співіснування євреїв і українців у культурно-художньому просторі українського села / Р. В. Кюнцлі // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2014. – Вип. 20(2). – С. 52.

зазвичай, збиралися як на свято<sup>107</sup>. Тож, ярмарки слугували ще одним елементом соціальної комунікації в традиційному суспільстві, були не лише виразником економічних відносин в селянському середовищі, а й, певною мірою, розважальним елементом.

Роботи пензля Тараса Шевченка демонструють колорит українського народу в його неповторній манері. Картини «Циганка-ворожка» (дод. Л.1) (1841), «Катерина» (дод. Л.2) (1842), «Селянська родина» (дод. Л.3) (1843) зображують елементи традиційної культури повсякдення українського селянства першої половини ХІХ ст. в романтичному стилі. Прагнення до правдивого відтворення дійсності у своїй роботі наблизило творчість Тараса Шевченка до представників реалістичної течії в мистецтві.

Так, картина «Селянська родина» демонструє ідеалізоване та романтизоване бачення селянської родини у його реалістичному зображенні. Тут можна побачити представників трьох етапів життєвого циклу: маленької дитини, її батьків, та чоловіка похилого віку на задньому плані. Окрім ідей відтворення життєвого циклу, ця картина несе в собі численні етнологічні свідчення. Це, зокрема, зображення традиційної селянської хати першої половини ХІХ ст. (зрубна конструкція, побілена, зі скляними вікнами), дворику (огороженого тином), одягу всіх вікових груп (сорочки без орнаменту, лише з вишитим червоним воротом, червона спідниця з фартухом, очіпок, штани світлого кольору, чоботи), елементів побуту. Ця картина демонструє типовий образ селянської родини цього періоду.

Робота Тараса Шевченка «Катерина» є чи не найвідомішою його картиною. Вона є сюжетною, але не позбавлена реалістичних елементів. Перш за все, це зображення самої Катерини, її одягу: біла сорочка, спідниця у клітинку та червоний фартух. Її волосся заплетене і прикрашено вінком з квітів та стрічками. Червоний колір є домінуючим в зображенні її одягу,

---

<sup>107</sup> Зякун А. І. Національна специфіка і самобутність українського ярмарку / А. Зякун // Світогляд - Філософія - Релігія : зб. наук. праць / ДВНЗ "УАБС НБУ". – Суми, 2012. – Вип. 3. – С. 167.

оскільки завжди був присутній в традиційній культурі і виконував захисну функцію. Схожим до зображення Катерини є зображення дівчини на картині «Циганка-ворожка». Воно є практично ідентичним як за рисами, так і за зображуваним одягом.

Поруч можна побачити чоловіка. Його одяг не такий яскравий, як у дівчини, весь світлих кольорів (сорочка, штани), а на голові – солом'яний бриль. Можна стверджувати, що ця людина – різьбяр, оскільки поруч бачимо знаряддя, що відповідають цій професії: сокиру, ніж для різьблення по дереву в руці, а також дерев'яну ложку. На задньому плані – вітряк, зображення якого є характерним для творчості багатьох художників вже другої половини XIX ст.

Творчість митців другої половини XIX ст. також сповнена мотивами народної культури, які починають займати ключову роль в композиції. Інтерес до традиційної української культури простежується на полотнах Івана Айвазовського (1817–1900), Архипа Куїнджі (1842–1910), Петра Левченка (1856–1917), Сергія Світославського (1857–1931) та ін. Кожен з них, вже у власній манері та характерному для художника стилі, намагався відтворити те, що вражало їх найбільше. Виходячи за класичні академічні рамки, вони прагнули створити картину українського народу такою, якою вони її бачили. В цей час роботи охоплюють ширше коло проблем, використовують різноманітні техніки, поєднують стилі та проводять власні експерименти.

В контексті питання про зображення традиційної української культури варто згадати про творчість видатного художника Івана Айвазовського. Він відомий завдяки його мариністичній тематиці у живописі, однак частина його творчості присвячена сюжетам з життя традиційного суспільства другої половини XIX ст. В його творчій спадщині посідають чільне місце такі полотна: «Вітряки в українському степу при заході сонця» (1862), «Під час жнив на Україні» (1883), «Захід сонця в Малоросії» (1863), «Зимова сцена в Малоросії» (1868), «Весілля на Україні» (1892), а також мотиви із

зображенням чумаків: «Український пейзаж з чумаками при місяці» (1869), «Чумаки в Малоросії» (1880), «Чумаки на відпочинку» (1885).

Незважаючи на пейзажний характер робіт Айвазовського, вони містять зображення елементів традиційної культури. Так, на картині «Захід сонця в Малоросії» (дод. М.1) є зображення української традиційної хати другої половини XIX ст. з усією господарською структурою двору. Полотно «Під час жнив на Україні» (дод. М.2) зображує жінку, що перепочиває біля воза, а поруч із нею сидить дитина, що також було характерним явищем для традиційної культури.

Творчість наступного художника, творчість якого значною мірою присвячена традиційній культурі українського народу та глибоко розкриває її особливості зробила значний внесок у світове мистецтво. Архип Куїнджі повному відтворив українське повсякдення на своїх полотнах. Працюючи під впливом європейських напрямків, він створив свій унікальний стиль, який легко впізнати через колористику, техніку малювання та тематику зображуваного. Так, найвідоміші його полотна змальовують українські краєвиди: «Чумацький шлях в Маріуполі» (1875), «Вечір в Україні» (1878), «Місячна ніч на Дніпрі» (1880), «Захід сонця», «Степ. Нива» (1875), «Вечір на Україні» (1879), «Українська ніч» (1876).

Експериментуючи з фарбами та кольорами він передав атмосферу українського повсякдення в насичених тонах, спираючись на здобуті під час навчання в Академії та перебування у складі Товариства пересувних художніх виставок. В колекції його робіт містяться зображення традиційного житла («Вечір на Україні» (дод. Н.1), «Українська ніч» (дод. Н.2)) й одягу («Захід сонця» (дод. Н.3)), сюжети з повсякдення («Степ. Нива» (дод. Н.4), «Чумацький шлях в Маріуполі» (дод. Н.5)). В основі його робіт принцип спостереження та відтворення дійсності, він акцентує увагу на технічній складовій витвору, роботі зі світлом та тінню, проте його творча манера не позбавлена деталізації елементів традиційної культури другої половини XIX ст. Роботи Куїнджі не відрізняються особливим

акцентуванням на окремих елементах традиційної культури, як, наприклад, одягу, а радше відтворюють загальні характерні риси українського повсякдення цього періоду. Вони чітко окреслюють найвпізнаваніші його аспекти, а тому зберігають картину життя та культури другої половини ХІХ ст.

Роботи Петра Левченка регулярно з'являлися на виставках передвижників, товариств південноросійських, київських художників<sup>108</sup>. В його творчості домінують мотиви Київщини та Слобожанщини, змальована специфіка традиційного побуту цих регіонів. Для нього характерне відтворення сезонних особливостей українського повсякдення, в окремих деталях. Так, «Вітряки», «Надворі», «Господарські клопоти», «За пряжею», «Корчма», «Літо в Малоросії», «На краю села. Околиці», «Хата восени», «На Україні», «Над рікою», «Ніч. Хата в Моринцях», «Околиці села. Городи», «Пізня осінь. Глухомань», «Сільською дорогою», «Стоги, освітлені сонцем», «Куток двору», «Україна», «Українська хата», «Українське село», «Хата на околиці», «Хати взимку», «Хатка в зеленому садку», «Хутір в степу», «Хутір» та багато інших демонструють реалії життя другої половини ХІХ очима художника.

Всі ці роботи яскраво демонструють особливості традиційного будівництва житла, а також змальовують деякі елементи повсякденної роботи українського селянства. Ці зображення здійснено із застосуванням реалістичного підходу та сучасних технік. Левченко досить детально передав у своїх роботах архітектурні особливості народного будівництва Київщини та Слобожанщини, а також окремі види господарських робіт: годування домашньої птиці «Господарські клопоти» (дод. О.1), прядіння («За пряжею» (дод. О.2)), прання («Над рікою» (дод. О.3)), робота на городі («Околиці села. Городи» (дод. О.4)), випасання птиці («Хутір» (дод. О.5)).

---

<sup>108</sup> Немцова. Пейзажний живопис Петра Левченка / Немцова // Вісник ХДАДМ / Немцова. – Харків, 2007. – С. 101.

Сергія Світославського вважають родоначальником соціального пейзажу в українському образотворчому мистецтві<sup>109</sup>. Його роботи демонструють специфіку господарства українського традиційного суспільства. Більшість його робіт присвячені саме цій тематиці, господарським роботам в полі. Це картини: «Воли на ріллі» (дод. П.1), «Наприкінці літа» (дод. П.2), «Жнива». Така тематика була досить популярною серед художників другої половини ХІХ ст., яка виражала особливості традиційної культури українського селянства, що завжди займалися господарством на землі.

Перелік імен талановитих митців, які були представниками реалістичного напрямку в українському живописі на цьому не вичерпується. Однак ці митці, більшість з яких, мають світове значення, в основу своєї творчості поклали популярні на той час сюжети та мотиви з життя українського народу, відтворили унікальні риси народної культури, її традиції. Це проявляється в особливостях архітектурного будівництва, пошивку традиційного вбрання, святкуваннях тощо. Таким чином, неможливо у даній праці хоча б побіжно не згадати їх прізвищ, адже їхня творча спадщина в контексті тематики даної роботи на майбутнє потребує більш детального та ґрунтовного опрацювання та дослідження.

---

<sup>109</sup> Енциклопедія історії України: Т. 9. / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – К.: В-во "Наукова думка", 2012. – С. 480.

## V РОЗДІЛ. ІСТОРИЧНИЙ ЖИВОПИС В КОНТЕКСТІ ПИТАННЯ ПРО ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗУ КОЗАЦТВА ЗА РОБОТАМИ С.ВАСИЛЬКІВСЬКОГО ТА І.РЄПІНА

На межі XIX–XX ст. в українському живописі вже чітко окреслився історичний жанр з широким спектром тематичних сюжетів, але домінуючою у творчості цього періоду стала тема козацтва та визвольних рухів. Художники намагалися показати у своїй творчості роль козацтва як захисників народу, прослідковуючи певні аналогії із подвигами сучасності аби зробити сюжети більш актуальними для сьогодення. Таке спільнотематичне спрямування творчої діяльності відповідало загальним прогресивним тенденціям у становленні та розвитку української живописної школи. Політика царизму намагалася обмежити використання козацької тематики у творчості художників, але створення незалежних мистецьких організацій дозволяло самостійно обирати сюжети для робіт<sup>110</sup>.

Незважаючи на складнощі, які виникали через певні обмеження у творчій діяльності, історичний жанр досяг високого розвитку і став характерним виявом художньої майстерності українських митців. Його популярність в мистецькому середовищі корелювалася з актуалізацією козацької тематики у інших видах мистецтва: театрі, літературі, музиці<sup>111</sup>. Велика кількість творів на козацьку та народно-визвольну тематику не була позбавлена романтизації та ідеалізації минушини та поверхневого висвітлення окремих елементів історичного минулого, або, навіть, сповнена викривлень історичної дійсності через поверхневий підхід митця та відсутність обізнаності у даній тематиці. Але є ряд робіт, які з професійною

---

<sup>110</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини XIX - XX століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. - 1970. – С. 145.

<sup>111</sup> Там само.

достовірністю відтворюють особливості козацького одягу, побуту та способу життя. Така точність робіт досягалася шляхом кропіткої роботи, тривалих досліджень, співпраці з істориками, які допомагали у створенні найвідоміших робіт.

Історичний жанр в українському живописі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. став важливим явищем, яке було викликано, перш за все, в зацікавленості у минулому власного народу, а також глибокими соціальними причинами, що було спровоковано посиленням визвольної боротьби народу. Звернення художників до сюжетів і мотивів з історії власного народу пояснюється прагненням ствердити значення свого народу в сучасності та підкреслити його особливості через демонстрацію його героїчного минулого<sup>112</sup>.

Однією із найвідоміших робіт на козацьку тематику стала робота І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (дод. Е.3). Перші ескізи до картини він виконав ще у Москві у 1878–1879 рр. Проте подальша робота потребувала серйозніших досліджень. Так, у 1880 р. Рєпін вирушив до України, мандруючи місцями, де колись була Запорозька Січ. Він зробив протягом поїздки численну кількість замальовок та етюдів. У 1888 р. Рєпін відвідав Кубань, де мешкали нащадки запорожців, а також велику допомогу у створенні картини надав йому відомий український історик, дослідник козаччини – Д. Яворницький. Як наслідок, у 1891 р. була завершена робота над першим полотном «Запорожців», яка перебуває в Російському музеї у Санкт-Петербурзі. Над другим варіантом картини художник почав працювати у 1889 р. після повернення з подорожі до України та на Кубань,

---

<sup>112</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини ХІХ - ХХ століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. - 1970. – С. 140.

яку завершив у 1896 р. З Третьяковської галереї картину було передано до Харківського художнього музею у 1932 р.<sup>113</sup>

Зважаючи майже на двадцятирічну роботу над «Запорожцями», у творчій спадщині Рєпіна є кілька інших картин на козацьку тематику. Це, зокрема, «По сліду» (дод. Е. 4) (1881), «Запорожець» (дод. Е.5) (1884), «Отаман Іван Сірко» (дод. Е.6) (1889) та ін. Всі вони містять козацькі зображення виконані з історичною достовірністю, а тому демонструють характерні особливості козацького одягу, зброї. У 1930 р. Рєпін розпочав роботу над картиною «Гопак на Запоріжжі» (дод. Е.7), але він так і не зміг її завершити<sup>114</sup>. Історична тематика відігравала велику роль у творчості І. Рєпіна. Цінність його робіт підкреслюється не лише естетично довершеним виконанням, а й історичною достовірністю, виконання робіт у співпраці з істориком, зборі матеріалу та кропіткій праці.

Друга половина ХІХ ст. стала періодом активного розвитку реалістичного живопису, а також часом піднесення в образотворчому мистецтві історичного жанру. В контексті питання про історичний живопис неможливо оминати згадки про таке важливе видання, як альбом «З української старовини» (1900 р.). Ілюстративні матеріали альбому, виконані С. Васильківським та М. Самокишем заслуговують на особливу увагу, адже їх роботи, зроблені з неперевершеною майстерністю, дозволяють краще зрозуміти особливості історичного розвитку козацтва, його побуту і традицій.

---

<sup>113</sup> Северин Н. В. Тема козацтва у творчості митців Слобожанщини / Н. В. Северин, В. Д. Северин // Філософія в сучасному світі : матеріали міського міжвузівського наук.-практ. семінару, 18-19 листопада 2016 р. / ред. кол. Я. В. Тарароєв [та ін.] ; Нац. техн. ун-т "Харків. політехн. ін-т" [та ін.]. – Харків : Точка, 2016. – С. 115.

<sup>114</sup> Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини ХІХ - ХХ століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедєв; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. - 1970. – С. 140.

Проект альбому був задуманий художниками у 1898 р. як продовження альбому офортів Тараса Шевченка «Живописна Україна»<sup>115</sup>. Серію портретів та зображень запорожців виконав аквареллю Васильківський, у свою чергу, батальні сцени, побутові мотиви та пейзажні сюжети були намальовані Самокишем.

Звертаючись до теми історичного минулого України, неможливо досконало відтворити образ козаччини, не досліджуючи відповідних джерел. Задумане як оповідь про історичне козацьке минуле, видання мало містити коментарі та пояснення істориків. Так, за рекомендацією Іллі Рєпіна до роботи було залучено Дмитра Яворницького. Саме Д. Яворницький є автором відомої тритомної праці «Історія запорозьких козаків». Один з розділів цієї роботи має назву «Одяг та озброєння запорізьких козаків». Цей розділ дає інформацію про зміни, що їх зазнало козацьке вбрання, про його різноманіття, джерела вивчення козацького костюма, особливості його пошивку та способи носіння, а також зброю як частину загального образу козака.

Оскільки Д. Яворницький був обізнаний в даній темі і затвердив зображення козаків, зроблені Васильківським та Самокишем, то їх можна використовувати для дослідження козацького вбрання, при цьому не виключаючи критичного підходу, як і до будь-якого виду джерел. Яворницький у доступній формі розповів про визвольну війну під проводом Хмельницького, про звичай та побут українців, суспільний устрій, однак для висвітлення періоду перебування козаків у Дунавецькій Січі історик звернувся до праць антрополога, етнолога та археолога – Федора Вовка, який саме наприкінці ХІХ ст. відвідав територію Добруджі та колишніх володінь Коша Запорозької Січі. Наслідком цих поїздок стало видання низки праць,

---

<sup>115</sup> Ковалевська О. «Задунайський запорожець» і «Дунавецька Запорозька Січ» у виданні «З української старовини» Д.Яворницького, С.Васильківського та М.Самокиша / О. Ковалевська // Чорноморська минувшина: Зб. наук. пр. — 2009. — Вип. 4. — С. 79.

присвячених побуту населення цього регіону, а частину з його досліджень було опубліковано на сторінках часопису «Київська старовина»<sup>116</sup>.

Тому елементи побуту, козацький одяг зображених запорожців цілком відповідали дійсності, адже їх змалювання відбувалося з використанням низки писемних та зображальних джерел. Зокрема, до роботи було залучено матеріали з колекції музею О. Поля у Катеринославі (зараз Національний історичний музей ім. Д. Яворницького), Краківського музею Чарторийських та паризьких музейних зібрань. Окрім того, було використано свідчення одного з останніх задунайських козаків – Ананія Коломійця, який розповідав, що одяг задунайських запорожців та зброя були наслідувані від дніпровських козаків, а тому є прямим продовженням їхніх культурних традицій в елементах матеріальної культури<sup>117</sup>.

Альбом «З української старовини» відповідав історичним згадкам про особливості зовнішнього вигляду козацтва, а тому вони є одним із джерел для дослідження його історії та матеріальної культури. Достовірність цих зображень підтверджується залученням до роботи видатного історика, дослідника козащини – Д. Яворницького, який відіграв велику роль у створенні видання, а самі зображення виконані у притаманній для цього періоду реалістичній манері.

Окрім роботи над альбомом «З української старовини» у творчості Васильківського є ряд інших робіт на козацьку тематику. Це, зокрема, роботи «Козаки в степу» (дод. А.13), «Тривожні ознаки» та ін., які створили в українському живописі характерний образ козацтва<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> Ковалевська О. “Задунайський запорожець” і “Дунавецька Запорозька Січ” у виданні “З української старовини” Д.Яворницького, С.Васильківського та М.Самокиша / О. Ковалевська // Чорноморська минувшина: Зб. наук. пр. — 2009. — Вип. 4. — С. 80.

<sup>117</sup> Там само. С. 81.

<sup>118</sup> Северин Н. В. Тема козацтва у творчості митців Слобожанщини / Н. В. Северин, В. Д. Северин // Філософія в сучасному світі : матеріали міського міжвузівського наук.-практ.

Отже, історичний живопис став яскравим індикатором демократизації художніх процесів. Домінування в образотворчому мистецтві прагнень до реалістичного відтворення, в даному випадку, не стільки подій сучасності, скільки історичного минулого, уславлення культури народу, при цьому не прикрашаючи історичну дійсність, а змальовуючи її такою, якою вона була. Творчі роботи Іллі Рєпіна, Сергія Васильківського, Миколи Самокиша та ін. митців, що створили неперевершені картини в історичному жанрі, дозволяють залучити їх до джерельної бази етнологічних досліджень, адже виконані вони з історичною точністю.

## ВИСНОВКИ

Живопис XIX – поч. XX ст. став визначним явищем в розвитку української культури цього періоду. Образотворче мистецтво набуло світського характеру та остаточно сформувалися основні стилі, напрямки та жанри живопису, удосконалилася техніка. Переживаючи ряд змін, що спіткали художників протягом століття, мистецтво трансформувалося у різні способи, змінювалися його ідеали та цілі.

На зміну усталеним академічним стандартам і принципам живописного мистецтва приходять нові, які підкоряються іншим прагненням, тяжіють до простіших форм, меншої помпезності та вибагливості. Натомість виникає зацікавлення життям народу, його повсякденням, культурою. Відступаючи від канонів академічного живопису, утворилася група митців, що пропагували прогресивні ідеї, звертаючись до вітчизняного та зарубіжного досвіду. Вони використовують сучасні техніки, експериментують та створюють новий образ традиційної культури, який унікальний своєю природністю.

В ході роботи було проаналізовано історіографію досліджень з історії українського живопису, а саме ті роботи, які містять інформацію про образотворче мистецтво побутового жанру. В плані наукового обґрунтування потреби залучення образотворчих матеріалів до джерельної бази етнологічних досліджень питання залишається відкритим, адже більшість дослідників наголошують на необхідності комплексного використання джерел, однак лише поверхнево висвітлюють інформацію, представлену у роботах митців. Тому, дана тематика дослідження є актуальною на сьогодні, адже містить великий потенціал для подальших пошуків у цьому напрямі. Такі джерела виступають зображальним підтвердженням матеріалів, зібраних дослідниками у попередні роки.

Було розроблено методику роботи з картинами художників як джерелами етнологічної інформації про традиційне суспільство, а також

проаналізовано творчу спадщину відомих українських художників на предмет наявності в них відомостей, необхідних для дослідження. Методика роботи з цими картинами передбачає ту сукупність загальнонаукових та спеціальних методів, які використовуються в історичній та етнологічній науках, однак мають свою специфіку, адже мають кабінетний характер. Тому головна увага в цьому напрямку приділяється саме загальнонауковим методам: аналізу, синтезу, порівнянню та іншим, які дозволяють на основі інформації, що міститься у творах образотворчого мистецтва зробити висновки про особливості регіональної специфіки окремих явищ чи елементів культури, про характерні риси побуту тощо. Було проведено класифікацію джерел за критерієм інформаційної наповненості роботи, відповідно, зображеннями елементів матеріальної або духовної культури. Окремо виділено класифікацію за стильовими напрямками: романтизм, реалізм, а також за хронологічним: перша половина XIX ст. та друга половина XIX – початок XX ст.

Сформовано уявлення про загальні тенденції розвитку українського живопису у XIX – на поч. XX ст. XIX ст. стало часом активного побутування таких жанрів як романтизм та академізм (як форма класичного живопису, якої дотримувалися в Петербурзькій академії мистецтв) – у першій половині XIX ст., реалізм – у другій половині XIX ст. Причиною кардинальної зміни стилістичних напрямків стала діаметрально протилежна позиція художників щодо мети мистецтва та його доступності. Нове покоління прагнуло відкрити усім доступ до мистецтва, наблизити його до людей. Однак, оскільки в першій половині XIX ст. Петербурзька академія мистецтв монополізувала вплив на мистецтво, то виникла необхідність створення альтернативних мистецьких закладів та організацій з більш демократичним характером діяльності, які дозволяли розширити коло можливостей і виражальних засобів художників.

У другій половині XIX ст. остаточно оформлюються кардинальні зміни у погляді на живопис, як такий у вигляді Товариства пересувних художніх

виставок. На думку молодих творців, мистецтво мало слугувати просвітництву серед населення, виступати виразником ідеалів краси та естетизму. Так, образотворче мистецтво стає демократичнішим та більш доступним за допомогою Товариства пересувних художніх виставок, Товариства південноросійських художників, школи Миколи Мурашка та інших організацій і закладів, що створюються та розгортають активну освітню та виставкову діяльність, зокрема, на території України. Мистецтво перестає бути замкненим в межах Академії і стає вільнішим.

Велике значення має в цей час зв'язок художників зі світом. Вони прагнули потрапити за кордон на навчання чи виставки аби побачити на власні очі передові досягнення європейського живопису, навчатися у найвідоміших майстрів та демонструвати свої роботи на виставках. Не можна ігнорувати і той факт, що Україна у цей час перебувала у складі двох імперій, чий вплив яскраво простежується на мистецтво різних регіонів, відповідно, на тих землях, що входили до складу Російської імперії простежувався ще тривалий час відголосок впливів Петербурзької академії мистецтв, а в подальшому Товариства пересувних художніх виставок як своєрідної альтернативи салонним академічним традиціям, а на землях, що перебували у складі Австро-Угорської імперії виразніше проявлялися сучасні європейські течії та напрямки. Зокрема, під вплив імпресіоністичного напрямку творив Іван Труш, чії роботи виконані у характерній, притаманній йому особливій манері, майстерно передаючи світло та гру тіней.

Однією з найпопулярніших тем в живописі другої половини XIX – поч. XX ст. стало зображення повсякдення українського селянства, його культури, звичаїв та традицій. Актуальними стають сюжети і мотиви з календарної та родинної обрядовості. Художників цікавить місцевий колорит. Вони відтворюють життя у найменших деталях та подробицях: від загальної сюжетної тематики до найдрібніших візерунків на вороті сорочки. Вони досліджують місцевість, спостерігають, зауважують найхарактерніші особливості. Ця тенденція проявляється не лише у відтворенні особливостей

матеріальної культури, а дає змогу простежити зміну культурних традицій протягом століття, полотна художників демонструють реалії повсякденного життя, що слугують цінним джерелом етнологічної інформації. Спостерігаючи за життям народу, художник, як і етнолог, стає, певною мірою, включеним спостерігачем, емпатує об'єкту свого дослідження, проймається його переживаннями. Саме тому більшість робіт художників цього часу демонструють нам цікаві унікальні образи, які виражають типові риси національного характеру, український менталітет.

На даний момент в етнологічній науці існує велика кількість робіт, присвячених дослідженню особливостей українського побуту, традиційного житла, вбранню, його регіональним, соціальним, віковим, статевим та іншим особливостям. Продовження та розвиток даної теми зумовлені необхідністю отримання етнологічної інформації та дослідження культурних цінностей нашого народу. Зображальні джерела, в тому числі і картини українських художників XIX – початку XX ст., дають можливість не просто, прочитавши опис у писемних джерелах, уявити певні предмети та явища, а й побачити їх очима свідків, тобто митців, що могли професійно й реалістично передати всі деталі.

Серед художників, що об'єктивно та правдиво передали етнологічну інформацію у своїх роботах та були згадані у даному дослідженні варто виділити Володимира Орловського, Миколу Пимоненка, Сергія Васильківського, Костянтина Трутовського, Іллю Репіна. Вони майстерно зуміли зберегти у художній формі весь колорит традиційного українського села XIX – початку XX ст., передати його неповторні риси, відтворити яскраві образи, що відомі і поза межами України. За умов дослідження традиційного українського села на межі століть неможливо знайти джерела, що б продемонструвала всі аспекти побутового життя краще, ніж ілюстративні матеріали, зроблені сучасниками. Художні матеріали варто активно залучати до досліджень, оскільки вони передають дух українського традиційного села та слугують цінними зображальними джерелами для

етнологічних досліджень. Практичне використання цих джерел дає змогу всебічно та ґрунтовно підійти до вивчення поставленої проблеми. Ці та ряд інших митців зробили великий внесок не тільки в розвиток української графіки та майстерності романтичного та реалістичного живопису, а й у розвиток вітчизняної етнології, зберігаючи у своїй творчості важливу інформацію для дослідників.

В ході роботи було проаналізовано творчу спадщину відомих українських художників та виявлено характерні особливості відтворення ними основних елементів матеріальної та духовної культури. Так, більшість обраних для дослідження митців змальовували центральні та північно-східні регіони, зокрема, Київщину, Полтавщину та Слобожанщину, подекуди, регіони степової України. Спільність зображень проявляється у характері житлового будівництва, декоруванні приміщення, орнаменталізації одягу та його структурі. Було встановлено, що для даного періоду часу в цих регіонах поширений хаотичний тип розбудови поселень біля важливих шляхів або ресурсів. Відповідно до умов місцевості та характеру рель'єфу відбувається будівництво житлового приміщення та господарських споруд у дворі. Щодо одягу, то основою його завжди виступає сорочка, прикрашена традиційним рослинним або геометричним орнаментом, а також елементи поясного (для жінок – спідниця, для чоловіків – штани) та нагрудного одягу. Характерними для даного періоду є зачіски: для дівчат – волосся зібране у косу, а для жінок – покрита голова, а у чоловіків короткі, інколи «під горщик» зачіски.

Оскільки основою реалістичного живопису стало правдиве відтворення дійсності, а головною темою – повсякденне життя українського селянства за роботою, що демонструє численна кількість полотен з різними видами господарських робіт, то мало уваги в картинах цього періоду надано прикрасам та святковому одягу в цілому. Їх можна побачити лише на полотнах, що демонструють святкові події. Важливим аспектом даної роботи є висвітлення обрядової культури у творчості митців. Так, в проаналізованих роботах представлено лише окремі елементи зимової обрядовості

(колядування), весільної, святкування Великодня, що пояснюється високою значимістю цих свят у традиційній культурі.

В контексті питання про важливі етнологічні свідчення окремим розділом виділено питання про історичний живопис, який досяг високого розвитку в ХІХ ст., що яскраво демонструють роботи українських митців Рєпіна, Васильківського та ін. Історичний живопис зазнає свого розквіту у цей період в умовах політичних, соціальних та інших подій, які на ґрунті піднесення визвольних рухів значно вплинули на мистецтво в цілому. Безсумнівно, зацікавленість митців козацькою тематикою впливає з ряду чинників, і, окрім зазначених вище, тут варто наголосити і на піднесенні історичної науки, зокрема активізації досліджень з козаччини. На особливу увагу в цьому плані заслуговує діяльність Дмитра Яворницького, який був консультантом для багатьох художників, таких як Рєпін, Васильківський, Самокиш та ін. Його причетність до створення відомих полотен дозволяє зарахувати їх до джерельної бази даного дослідження, адже, вони створені у відповідності до історичної дійсності.

Таким чином, саме ХІХ – поч. ХХ ст. став періодом активного вивчення української культури, художники звернули увагу на її традиції та звичаї. Народні сюжети і мотиви стали популярними не лише серед українських митців, а й серед художників імперій. Більшість українських митців отримали визнання завдяки салонам і виставкам по всьому світу, а також вели активну виставкову діяльність на теренах України. Вони у своїх роботах висвітлювали весь колорит українського традиційного життя, проявляючи свою любов до рідного краю та захоплення народною культурою.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бунякіна Т. Засади формування традиційного середовища українського села / Т. Бунякіна, Г. Негай // Містобудування та територіальне планування. – 2013. – Вип. 49. – С. 90-93.
2. Важинський С. Методика та організація наукових досліджень: навч. посіб. / С. Важинський, Т. Щербак. – Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2016. – 260 с.
3. Глушко М. Методика польового етнографічного дослідження : навч. посіб. / М. Глушко. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – 288 с.
4. Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття / П. Говдя, Б. Лобановський. – Київ: Мистецтво, 1989. – 206 с.
5. Голубець О. До питання жанрової класифікації українського весняного календарно-обрядового фольклору / О. Голубець // Вісник Львівського університету. Філологічні науки. – 2010. – Вип. 43. – С. 76-84.
6. Гримич М. Метод, методика та методологія в сучасній етнологічній науці / М. Гримич // Етнічна історія народів Європи. – 2006. – Вип. 21. – С. 5-9.
7. Дубовик С. Школа Миколи Мурашка у документах ЦДАМЛМ України / С. Дубовик // Архіви України. — 2013. — № 6. — С. 130-141.
8. Езерська Н. Передвижники и национальные художественные школы народов России [Електронний ресурс] / Н. А. Езерська // Изобразительное искусство. – 1987. – Режим доступу: <http://tphv-history.ru/books/peredvizhniki-i-nacionalnye-shkoly.html>.
9. Енциклопедія історії України: Т. 9. / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - Київ: Наукова думка, 2012. - 944 с.

10. Жбанкова О. Мистецтво як радість життя: до ювілею Миколи Пимоненка / О. Жбанкова // Національна та історична пам'ять. – 2013. – Вип. 8. – С. 250-260.
11. Зякун А. Національна специфіка і самобутність українського ярмарку / А. Зякун // Світогляд - Філософія - Релігія: зб. наук. праць / ДВНЗ "УАБС НБУ". – Суми, 2012. – Вип. 3. – С. 166-174.
12. Історичне джерелознавство: Підручник / Я. С. Калакура, І. Н. Войцехівська, С. Ф. Павленко та ін. – К.: Либідь, 2002. – 488 с.
13. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. – 1048 с.
14. Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР, М. П. Бажан (голов. ред.) та ін., Т. 4 Мистецтво кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ століття / ред.: Я. П. Затенацький (відп. ред.); Г. О. Лебедев; Ф. П. Шевченко. Кн. 1. – 1969. – 363 с.
15. Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР. Т. 4 Мистецтво другої половини ХІХ - ХХ століття / ред.: В. І. Касіян (відп. ред.); В. А. Афанасьєв; Я. П. Затенацький; Г. О. Лебедев; Ф. П. Шевченко. Кн. 2. - 1970. – с. 435.
16. Історія українського мистецтва: нові наукові контексти та суспільні виклики / Г. Скрипник // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. — К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. — Вип. 8. — С. 3-10.
17. Ковалевська О. “Задунайський запорожець” і “Дунавецька Запорозька Січ” у виданні “З української старовини” Д.Яворницького, С.Васильківського та М.Самокиша / О. Ковалевська // Чорноморська минувшина: Зб. наук. пр. — 2009. — Вип. 4. — С. 78-82.
18. Ковпаненко Н. Г. Товариство південноросійських художників // Енциклопедія історії України. — К.: Наукова думка, 2013. — Т. 10. — С. 110.

19. Кюнцлі Р. В. Корчма та шинок як феномен співіснування євреїв і українців у культурно-художньому просторі українського села / Р. В. Кюнцлі // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. - 2014. - Вип. 20(2). - С. 51-55.
20. Лабай М. Творчість Миколи Пимоненка як джерело вивчення українського вбрання XIX століття / М. Лабай // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. - 2012. - Вип. 4. - С. 270-273.
21. Лобановський, Борис Борисович. Українське мистецтво другої половини XIX - початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ: Мистецтво, 1989. – 204 с.
22. Мурашко М. І. Спогади старого вчителя. – К. : Мистецтво, 1964, - 281 с.
23. Нариси з історії українського мистецтва / за ред. В.Г. Заболотного. К.: Мистецтво, 1966. — 670 с.
24. Нельговський Ю. Українське мистецтво : Від найдавніших часів до початку XX ст. / Ю. Нельговський; Д. Степовик; Л. Членова. – Київ: Радянська школа, 1976. – 135 с.
25. Немцова В. С. Пейзажний живопис Петра Левченка / В. С. Немцова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. - 2007. - № 2. - С. 100-108.
26. Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма/ - Київ: Либідь, 1996. — 171 с.
27. Ніколаєва Тамара О. Український костюм. Надія на ренесанс / Т. О. Ніколаєва ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Рильського. - К. : Дніпро, 2005. - 320 с.
28. Олійник М. Традиційний дитячий одяг українців в умовах міської культури в другій половині XIX – на початку XXст. //Матеріали до української етнології. – К., 2015, С. 129-141.
29. Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных / Фрида Соломоновна Рогинская // Искусство. – 1989. - 429 с.

30. Русакова Л. Художня освіта в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ століття: історія та педагогічні пошуки / Л. Русакова // Проблеми підготовки сучасного вчителя. - 2014. - № 9(2). - С. 279-285.
31. Савчук Б. Українська етнологія. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2004. – 559 с.
32. Северин Н. В. Тема козацтва у творчості митців Слобожанщини / Н. В. Северин, В. Д. Северин // Філософія в сучасному світі : матеріали міського міжвузівського наук.-практ. семінару, 18-19 листопада 2016 р. / ред. кол. Я. В. Тарароєв [та ін.] ; Нац. техн. ун-т "Харків. політехн. ін-т" [та ін.]. – Харків : Точка, 2016. – С. 114-116.
33. Степовик, Дмитро Власович. Українське мистецтво першої половини ХІХ століття / Д. В. Степовик. – Київ: Мистецтво, 1982. – 191 с.
34. Терес Н. Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна / Н. Терес, М. Кравчук // Етнічна історія народів Європи. – 2014. – Вип. 42. – С. 100–105.
35. Українська етнологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В. К. Борисенко, М. В. Гримич, О. П. Гончаров [та ін.]; за ред. В. К. Борисенко. – Київ: Либідь, 2007. – 398 с.
36. Український живопис ХІХ – початку ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України: [альбом / авт. проекту А. Мельник ; авт. ст., упорядкув.: О. Жбанкова]. – Хмельницький : Галерея ; Київ : Артанія Нова, 2005. – 270 с.
37. Український народний одяг/Одарченко П., Царинник Г. та ін./ Комісія народного мистецтва. – Торонто Філадельфія: Світова Федерація Українських жіночих організацій, 1992. – 319 с.
38. Устав Товарищества передвижных художественных выставок. Спб., 1871, с. 1, 2.
39. Художники України: енцикл. довідник / упоряд. М. Лабінський. – К. : Інтертехнологія, 2006. – Вип. 1. – 640 с.
40. Rostaslav Niederle. Realism in Art: a Short Note. / Rostaslav Niederle // Studia Philosophica. – 2015. - №2. – с.123-124.

## ДОДАТКИ

А. Сергій Васильківський



1. Весна в Україні



2. Околиці Полтави



3. Околиця



4. Сільська вулиця



5. На околиці села



6. Полтавщина



7. Ярмарок у Полтаві



9. Млин



8. Вітряк



10. Козацький двір



11. Хата в Опішні



12. Колядування

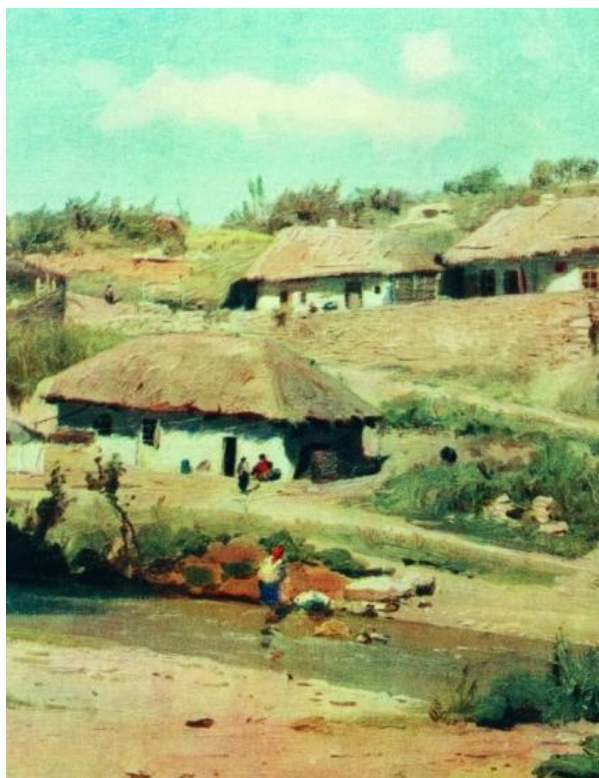


13. Козаки в степу

## Б. Володимир Орловський



1. Український пейзаж



2. Хати в літній день



3. Український пейзаж з вітряком



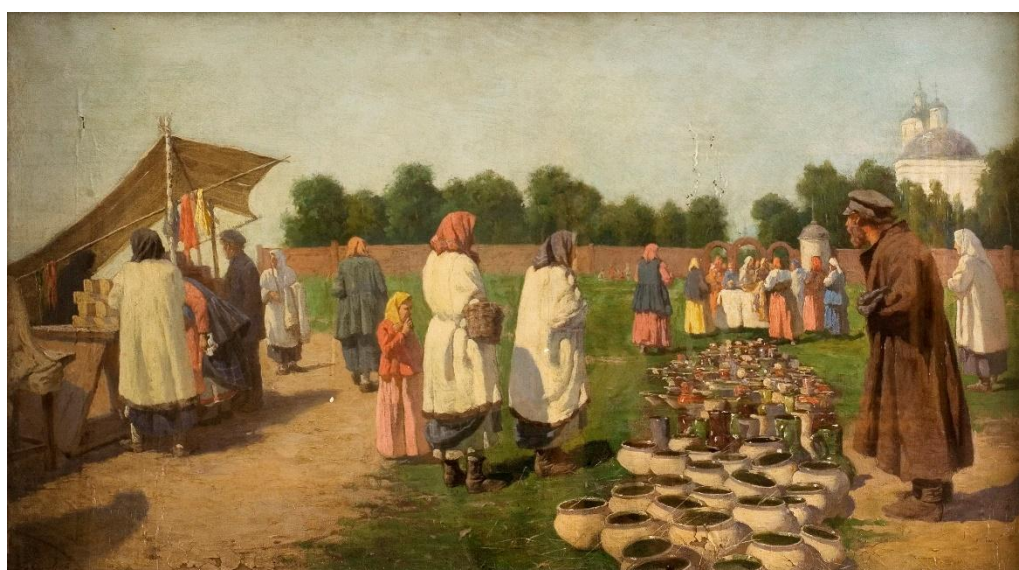
4. Українське село на березі річки



5. Вид на Україні



6. На околиці села



7. Спекотний день. Базар



8. Літній день на Україні



9. Село

## В. Микола Пимоненко



1. Не жаргуй



2. Брід



3. Вечоріе



4. Побачення



5. Весілля в Київській губернії



6. Українська ніч



7. Великий четвер



8. Великодня утренья



9. Ярмарок



10. Суперниці. Біля криниці



11. Сватання



12. Свати



13. З лісу



14. Жниця



15. Дівчина з граблями



16. Ідилія



17. Молода господарка



18. Молодиця



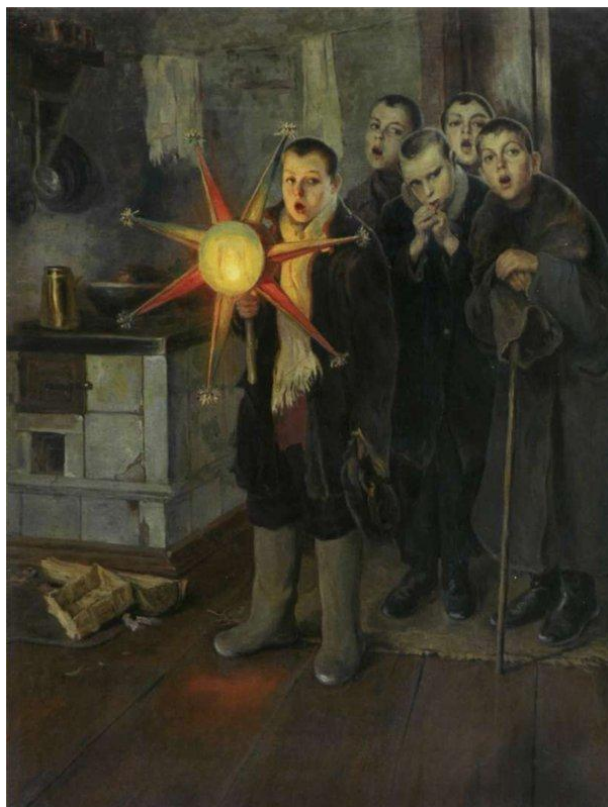
19. В похід



21. Святочні ворожіння



20. Хлопчик з кошиком



22. Колядники

## Г. Костянтин Трутовський



1. Повернення з ярмарку у сільській Україні



2. Базар у провінції



3. Сліпий бандурист



4. Жанрова сцена



5. На кладці



6. На сіновалі



7. Одягають вінок



8. Біля тину



9. Сцена біля колодязя



10. Колядки

## Д. Василь Тропінін



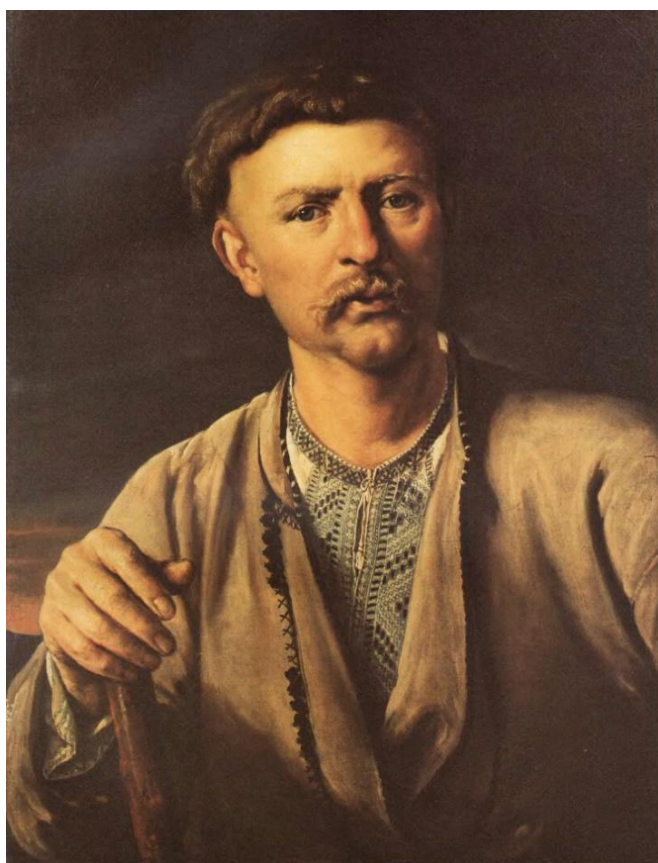
1. Пряля



2. Дівчина українка збирає сливи



3. Дівчина з Поділля



4. Українець



5. Дівчина українка в пейзажі

## Е. Ілля Рєпін



1. Українська дівчина



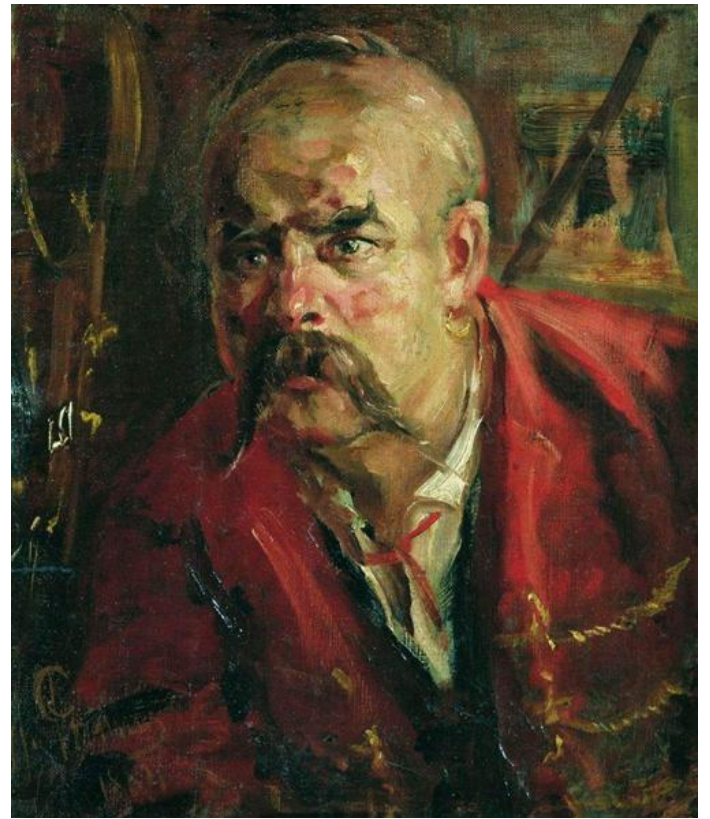
2. Українська дівчина біля тину



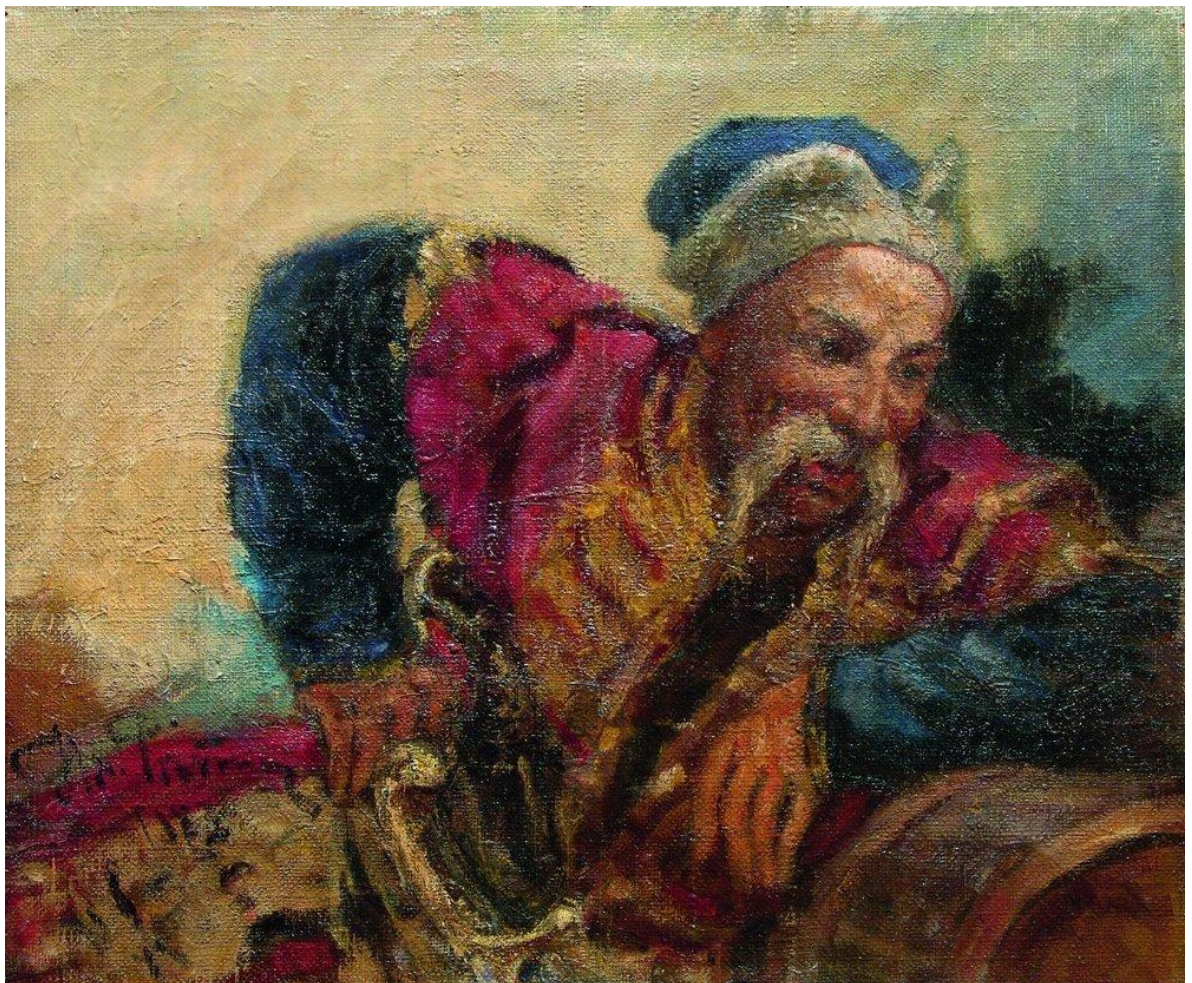
3. Запорозжці пишуть листа турецькому султану



4. По сліду



5. Запорожець



6. Отаман Іван Сірко



7. Гопак

Ж. Иван Труш



1. Гагілки

## И. Іван Сошенко

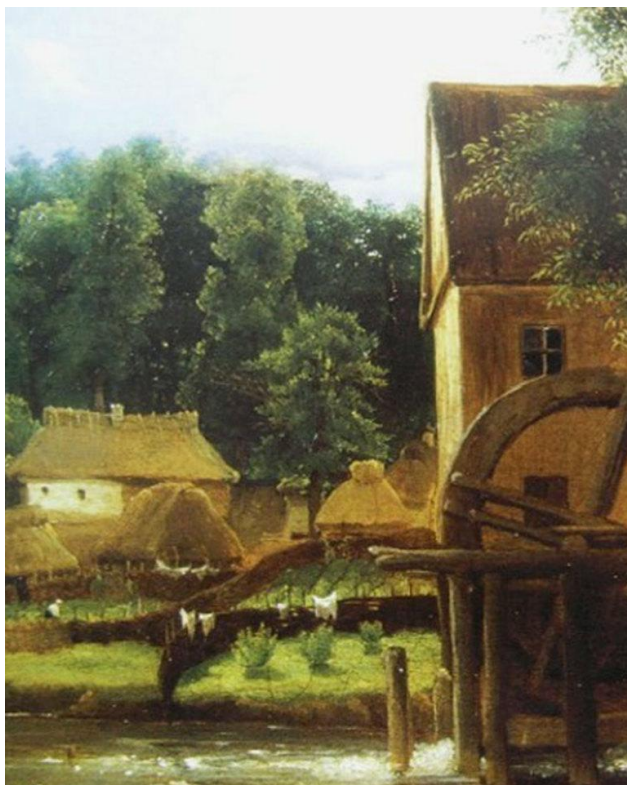


1. Пейзаж



2. Продаж сіна на Дніпрі

## К. Василь Штернберг



1. Водяний млин у Качанівці



2. Малоросійський шинок



3. Ярмарок в Україні

## Л. Тарас Шевченко



1. Циганка-ворожка



2. Катерина



3. Селянська родина

М. Іван Айвазовський

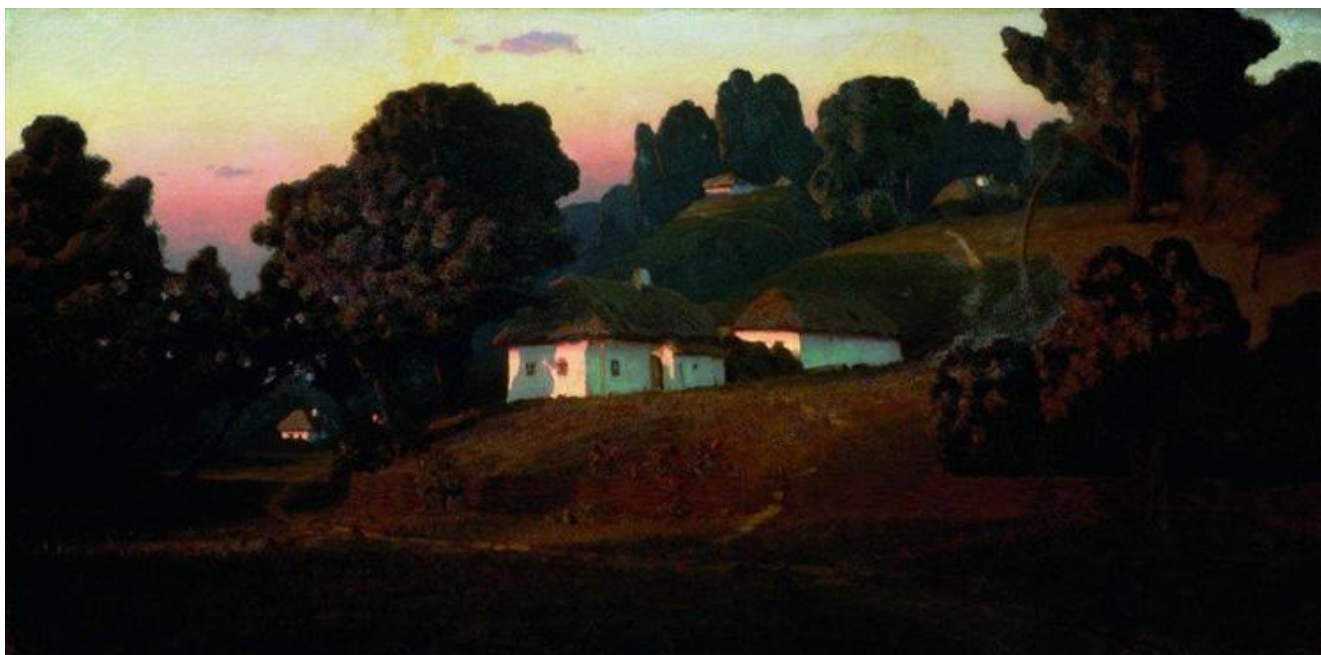


1. Захід сонця в Малоросії



2. Під час жнив в Україні

## Н. Архип Куїнджі



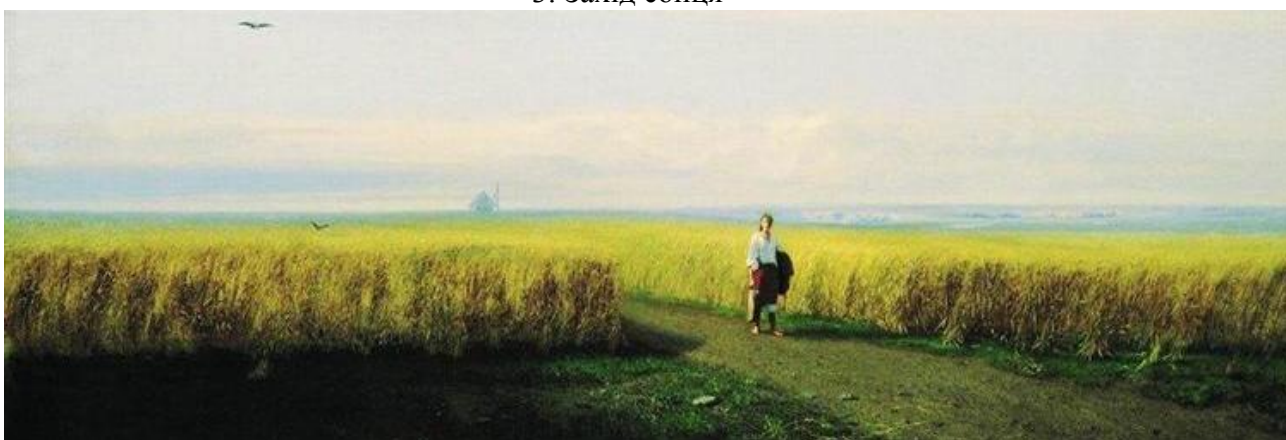
1. Вечір на Україні



2. Українська ніч



3. Захід сонця



4. Степ. Нива



5. Чумацький шлях в Маріуполі

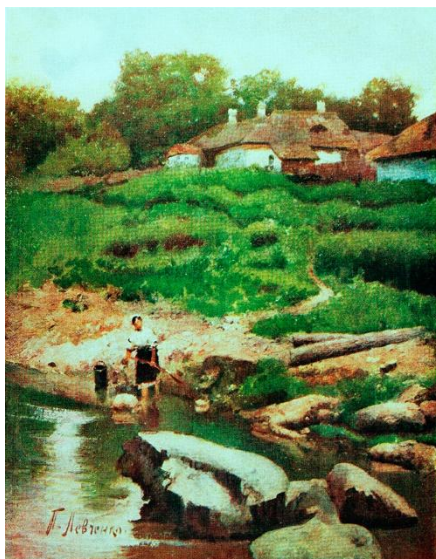
О. Петро Левченко



1. Господарські клопоти



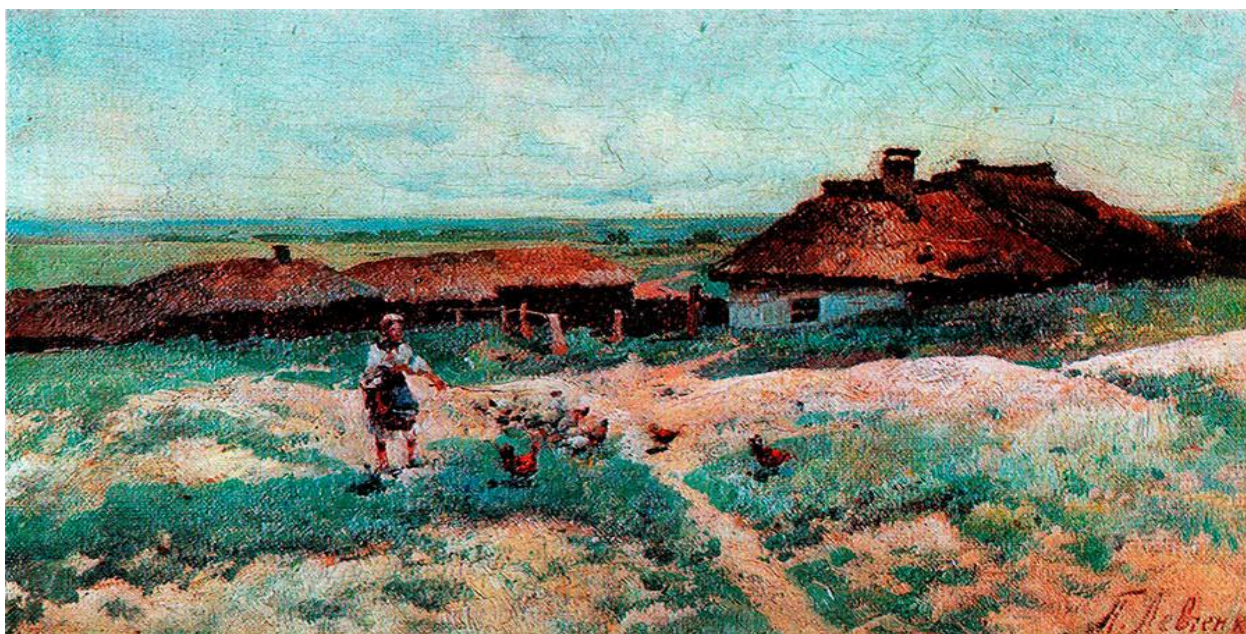
2. За пряжею



3. Над рікою

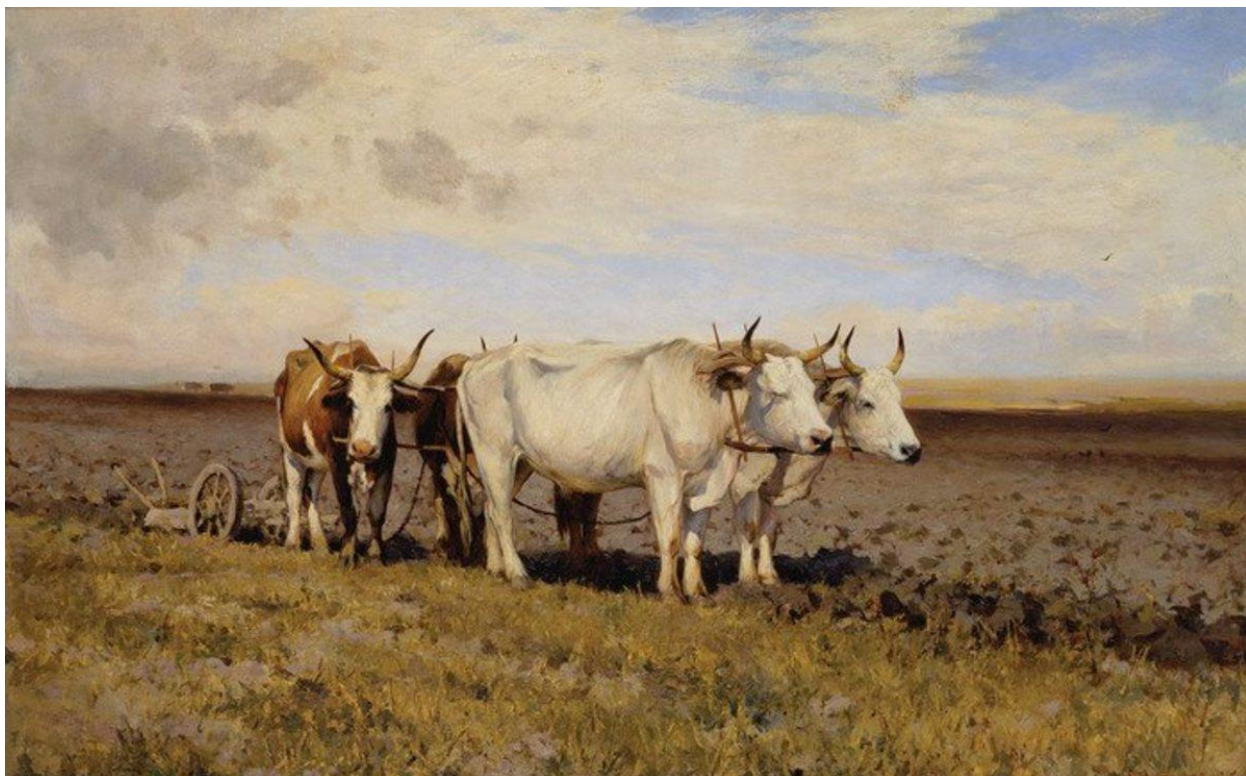


4. Околиці села. Городи



5. Хутір

## П. Сергій Світославський



1. Воли на ріллі



2. Наприкінці літа