

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

КРИШТОПА МАРІЯ ЮРІЇВНА

УДК 94(477):39:7.04:75(=162.1) «18/19»(043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

ЕТНІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНЦІВ У ЖИВОПИСІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.:  
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ ТА АНАЛІЗ ІНФОРМАТИВНОСТІ

032 – історія та археологія

03 – гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня «доктора філософії»  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

Науковий керівник к. і. н., доц. Гончаров Олександр Петрович

**Київ – 2025**

## АНОТАЦІЯ

Криштопа М. Ю. Етнічна культура українців у живописі XIX – початку XX століть: інтерпретація візуальних образів та аналіз інформативності. - Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії в галузі знань 03 «Гуманітарні науки» за спеціальністю 032 «Історія та археологія». - Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 2025.

Традиційна українська культура репрезентує етнічні особливості народу, демонструє його самобутність та унікальність, зумовлену низкою культурних, соціально-економічних та політичних процесів. У XIX столітті започатковано багато етнографічних розвідок та досліджень, спрямованих на збереження культурної спадщини народу, які в подальшому призвели до активізації інтересу до вивчення української культури та традицій. Дослідники відвідували села, збираючи інформацію про звичаї, культуру та традиції народу, фіксуючи їх для подальших поколінь. Надалі з'явився аналіз цих робіт, який дозволив скласти уявлення про особливості матеріальної і духовної культури українського народу XIX – початку XX століття.

Важливим моментом для фіксації елементів традиційної культури стало винайдення фотоапарату. Однак до моменту активного його впровадження у наукові дослідження, етнографи послуговувалися допомогою художників, щоб здійснити замальовку пам'яток. Таким чином їхня співпраця дозволяла зафіксувати візуальну картину та здійснити етнографічний опис. В контексті цього дослідження акцент здійснено на живописі, як одній із форм збереження культурної спадщини. Живопис поєднує в собі естетичні функції, разом з тим, містить ґрунтовне змістовне наповнення, що дає змогу розглянути його як важливий елемент джерельної бази дослідження.

Ця дисертаційна робота хронологічно охоплює межі XIX – початку XX століть, адже це період поступового переходу від академізму та романтизму до утвердження реалізму в мистецтві на українських теренах. Тяжіння до принципів реалістичного відтворення дійсності зумовлено активізацією

соціальних процесів, супроводжуючись піднесенням народних рухів та зміною мистецької парадигми, що трансформувала вектор від «високого» мистецтва естетизації міфології до прагматичного просвітництва, надавши живопису певної маніфестаційності, перетворивши його на «мальовану фотографію» сільського життя.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю всебічного дослідження наявних джерел, розширення джерельної бази етнологічних досліджень за рахунок творів живопису, використовуючи їх не лише як ілюстративні матеріали, а і як потенційно важливе джерело в результаті їх детального опису та аналізу для дослідження особливостей української традиційної культури. Цей аспект набуває більшого значення в умовах російсько-української війни та небезпеки знищення чи втрати творів живопису, а також необхідності відстоювання української культурної спадщини на міжнародному рівні.

Результати дослідження дають змогу долучити твори українських художників до джерельної бази етнологічних досліджень, при цьому залучаючи суміжні наукові дисципліни для всебічного та комплексного їх аналізу, використовуючи, беззаперечно, критичний підхід.

Метою дослідження є встановлення інформативності таких творів та їх відповідності історичній дійсності. Гіпотезою є потенційна можливість їх використання задля наочного дослідження візуальних аспектів традиційної культури, і головним завданням є перевірка цього твердження шляхом залучення етнографічних досліджень, письмових свідчень та інших даних для встановлення правдивості наявних зображень.

Джерельну базу дослідження складають твори видатних українських малярів XIX – початку XX століть або таких, чиї життя і творчість були тісно пов'язані з Україною (Тарас Шевченко, Василь Штернберг, Іван Сошенко, Василь Тропінін, Микола Пимоненко, Сергій Васильківський, Костянтин Трутовський, Ілля Рєпін (Ріпін), Костянтин Айвазовський, Іван Соколов, Фотій Красицький, Володимир Орловський, Петро Левченко, Костянтин Крижицький, Корнило Устиянович, Микола Івасюк, Ярослав Пстрак, Олена Кульчицька, Іван

Труш, Теофіл Копистинський), що містять у собі елементи матеріальної чи духовної культури українського етносу, включають зображення традиційного одягу, житла, елементів побуту, робочі процеси, святкування тощо.

Аналіз наявних наукових публікацій свідчить про активізацію інтересу до цього напрямку дослідження. Спорадичні спроби інтерпретувати етнічну культуру через живопис представлені подекуди у наукових статтях, або ж побіжно згадуються в етнографічній, історичній чи мистецтвознавчій літературі. Однак, узагальнивши та систематизувавши відомості, можна говорити про наявність широкого спектру інформації, що стосується даного питання, який потребує серйозного опрацювання.

Важливим елементом дослідження є обґрунтування методики роботи з творами образотворчого мистецтва як з потенційними джерелами етнографічної інформації та їх використання для подальших розвідок. Акцент зроблено саме на використанні критичного та комплексного підходів, що зумовлено художнім характером твору та можливістю авторських корекцій, а також необхідністю перевірки точності інформації за допомогою додаткових джерел та історіографії.

Окреслено основні перспективи роботи із зображальними джерелами образотворчого типу та перешкоди, які постають на шляху їх дослідження. Зокрема визначено позитивні зрушення у діяльності представників музейної галузі, зміни у міжнародному визнанні певних художників представниками власне українського живопису, а також відзначення заходів зі збереження культурної спадщини. Разом з тим, висвітлено перешкоди на шляху дослідження, що характеризуються розпорошеним характером збереження культурної спадщини, загрозою її втрати або знищення, обмеженістю доступу для дослідження у воєнний час.

Живопис є віддзеркаленням суспільних ідей, інтересів та зацікавленостей, тож не дивно, що образотворче мистецтво XIX століття кардинально трансформувалося під впливом нових суспільних настроїв та течій. В загальному історичному контексті це період ліквідації кріпацтва, національних

революцій, народних виступів, активізації наукових досліджень спрямованих на вивчення історії та культури, тож, закономірно, що ці аспекти по-різному проявилися в українському живописі. Українське село тривалий час зберігало свою форму, усталені звичаї, воно було законсервованим конструктом, що в досліджуваний період нечасто зазнавав суттєвих змін.

З ліквідацією кріпацтва залишалася проблема викупних платежів, використання важкої селянської праці, проте художників приваблював місцевий колорит на тлі загальних складних життєвих умов. Вони вбачали в українській культурі унікальність та особливість, її відмінність від сусідніх, їх завжди приваблював образ українського села, в якому вони вбачали ідилічність, що часто знаходило своє відображення на полотнах.

Аналіз загальних історичних процесів, які відбувалися у даний період, дає змогу скласти уявлення про фундаментальні чинники, що заклали підвалини для розвитку та утвердження реалізму на українських теренах. Цінність такого аналізу криється у розумінні базових постулатів, на яких будувалися організації і товариства художників-реалістів, що, в свою чергу, зумовлює розуміння об'єктивності відтворення ними дійсності.

У дослідженні розкриваються основні аспекти діяльності художників, ореол їхньої роботи, що дає змогу проаналізувати регіональну специфіку відтворених ними особливостей традиційної культури, зокрема представників різних історико-етнографічних районів. Відмінності у відтворенні ними елементів культури пояснюються загальними умовами перебування українських земель у складі різних імперій, а також кліматичними, географічними, соціально-економічними та культурними впливами.

У роботі здійснено інтерпретацію жіночих та чоловічих візуальних образів на полотнах малярів XIX – початку XX століть відповідно до їх вікової та соціальної категорій. Опис здійснено із залученням надбань сучасних гендерних досліджень, розроблених на основі матеріалів польових експедицій, тобто у відповідності до наявних етнографічних джерел. Візуальне відтворення таких образів дає змогу краще побачити ментальні риси, етнічний характер,

вони демонструють поширені стереотипи, укорінені у свідомості традиційного суспільства, дають змогу простежити загальні особливості, на яких фокусувалися художники.

Особливу увагу приділено відтворенню образу жінки у різні етапи її дорослішання та соціального становища, регламентованого патріархальним укладом. Жінки на картинах почасти фігурують як ключові постаті сюжетних композицій. Маляри часто демонструють певні їх риси, обов'язки, зони відповідальності, розкриваючи роль жінки у житті родини, сфери її соціальної взаємодії та спосіб життя. Розглянуто роль і статус чоловіка та сфери його впливів у родині та громаді, що дає змогу краще зрозуміти загальний образ сформований митцями аби виокремити вияви індивідуалізму. До того ж, окремий підрозділ присвячено змалюванню образу дитини, що частково розкриває ставлення до дітей у традиційній культурі та їх взаємодію з оточенням.

У дослідженні проаналізовано наявний матеріал за картинами художників, що відображає елементи матеріальної і духовної культури народу, зокрема традиційний костюм, структуру поселення, народну архітектуру та звичаї, обряди і традиції, що потрапили у фокус уваги митців. Розкрито сутнісні регіональні особливості, здійснено опис у відповідності до наявних етнографічних матеріалів.

Висновки дослідження окреслюють результати роботи за ключовими напрямками, можуть бути використані для майбутніх досліджень творів живопису в контексті етнографічних розробок, розкриваючи перспективи подальших розвідок у даному напрямку, підготовці наступних матеріалів, використовуючи окреслену групу джерел або із залученням робіт інших малярів, розроблену методологію та принципи викладу. Це дослідження, маючи етнографічний характер у своїй основі, перебуває на перетині етнологічної, історичної та мистецтвознавчої наук, тож може бути застосоване для досліджень інших галузей та напрямків.

**Ключові слова:** Україна, традиційна культура, етнічна культура, матеріальна культура, духовна культура, традиційний одяг, житло, чоловік, жінка, дитина, мистецтво, живопис, реалізм, село.

## SUMMARY

Kryshchop M. Yu. Ethnic culture of Ukrainians in painting of the 19th and early 20th centuries: interpretation of visual images and analysis of informativeness. - Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 03 "Humanities" in the specialty 032 "History and archeology". - Taras Shevchenko National University of Kyiv; Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, 2025.

Traditional Ukrainian culture reflects the ethnic characteristics of the people, showcasing their identity and uniqueness, shaped by various cultural, socio-economic, and political processes. The 19th century marked the beginning of numerous ethnographic explorations and research aimed at preserving the people's cultural heritage. This led to increased interest in studying Ukrainian culture and traditions. Researchers visited villages, collecting information about customs, culture, and traditions, recording them for future generations. Later, an analysis of these works emerged, helping us form an understanding of the material and nonmaterial culture of the Ukrainian people in the 19th and early 20th centuries.

The invention of the camera was a significant moment for recording elements of traditional culture. However, before its widespread use in scientific research, ethnographers relied on artists to sketch monuments. Their collaboration allowed for the visual documentation and ethnographic description of these subjects. In this study, we focus on paintings as a method of preserving cultural heritage. Painting serves aesthetic functions while also offering substantial content, making it an essential element of the study's source base.

This dissertation covers the period from the 19th to the early 20th centuries, as this was a time of gradual transition from academicism and romanticism to the

emergence of realism. The shift towards realistic representation of reality arose from intensifying social processes, the rise of popular movements, and changes in the artistic paradigm. These shifts moved the focus of art from the "high" aestheticization of mythology to pragmatic enlightenment, transforming painting into a "painted photograph" of rural life.

The relevance of this work lies in the need for a comprehensive study of existing sources, expanding the ethnological research source base through works of painting. These works should be viewed not only as illustrative materials but as a potentially important source, whose detailed description and analysis can reveal key aspects of Ukrainian traditional culture. This issue becomes even more pressing in the context of the Russian-Ukrainian war, with the risk of destruction or loss of artworks and the need to defend Ukrainian cultural heritage internationally.

The results of this study demonstrate that Ukrainian artists' works can become integral to the source base of ethnological research. We incorporate related scientific disciplines for a thorough and complex analysis, applying a critical approach to their study.

The study's goal is to assess the informativeness of these works and their alignment with historical reality. The hypothesis posits that these works can serve as visual sources for studying traditional culture, and the primary task is to verify this by integrating ethnographic research, written testimonies, and other data to establish the accuracy of the images.

The source base for the research consists of works by prominent Ukrainian painters of the 19th and early 20th centuries, which feature elements of Ukrainian material and nonmaterial culture. These include depictions of traditional clothing, housing, everyday life, work processes, celebrations, and more.

An analysis of existing scientific publications reveals growing interest in this area of research. While there have been sporadic attempts to interpret ethnic culture through painting in articles and brief mentions in ethnographic, historical or art history literature, generalizing and systematizing the available information shows that a broad range of valuable data exists. It warrants a more thorough investigation.

An important aspect of the research is justifying the methodology for working with fine art as a potential source of ethnographic information. The study emphasizes critical and comprehensive approaches due to the artistic nature of the works and the possibility of authorial adjustments. Additionally, the accuracy of the information must be verified using supplementary sources and historiography.

The research outlines the main prospects and challenges in working with pictorial sources. Positive developments include advances in the museum sector, increased international recognition of certain Ukrainian artists, and initiatives to preserve cultural heritage. However, challenges persist, such as the scattered preservation of cultural heritage, the threat of loss or destruction, and limited access to works for research during wartime.

Painting reflects social ideas, interests, and concerns, so it is no surprise that 19th-century art underwent radical transformation under the influence of new social moods and trends. In this historical context, the period saw the abolition of serfdom, national revolutions, popular uprisings, and intensified scientific research into history and culture. Naturally, these elements were captured in Ukrainian painting. The Ukrainian village, with its established customs and preserved form, rarely underwent significant changes during this period.

Despite the abolition of serfdom, issues such as ransom payments and the exploitation of peasant labor persisted. However, against the backdrop of these harsh living conditions, artists were drawn to the unique charm of the Ukrainian village. They found fascination in its distinct culture, which stood apart from neighboring regions. The idyllic portrayal of village life frequently appeared in their canvases.

By analyzing the broader historical processes of this period, we gain insight into the key factors that laid the foundation for the development of realism in Ukraine. This analysis helps us understand the fundamental principles upon which realist artists' organizations were built, shaping their objective representation of reality.

The study examines the artists' activities and the environment surrounding their work, allowing for an analysis of regional specificity in their depictions of traditional culture. In particular, it highlights the work of artists from different parts of Ukraine,

such as the north, center, south, and west. Differences in their portrayal of cultural elements are explained by the varying conditions of Ukrainian lands under different empires, as well as climatic, geographical, socio-economic and cultural influences.

The research also interprets the visual representation of male and female figures in 19th and early 20th-century paintings, considering their age and social status. The description aligns with modern gender studies and is based on fieldwork materials and ethnographic sources. These visual representations offer insights into mental traits, ethnic characteristics and common stereotypes embedded in traditional society, revealing what particularly captivated the artists.

Special attention is given to how women are portrayed at different stages of life and social status, governed by the patriarchal system. Women in the paintings often serve as key elements of compositions, demonstrating their roles, duties and social interactions, while highlighting their contribution to family life and societal structures. The role and status of the man and the sphere of his influence in the family and community are considered, which allows us to better understand the general image formed by artists in order to highlight manifestations of individualism. In addition, a separate section is devoted to the depiction of the image of the child, which partially reveals the attitude towards children in traditional culture and their interaction with the environment.

The study analyzes the material from paintings that reflect elements of the people's material and nonmaterial culture, including traditional costumes, settlement structures, architecture, customs, rituals, and traditions that artists focused on. Regional characteristics are identified and described using ethnographic materials.

The conclusions of the study summarize the results in key areas, offering a foundation for future research on paintings in the context of ethnographic developments. The study reveals prospects for further exploration, the preparation of additional materials and the involvement of works by other painters. This ethnographic study, situated at the intersection of ethnology, history and art studies, can contribute to research in other fields and areas.

**Key words:** Ukraine, traditional culture, ethnic culture, material culture, nonmaterial culture, traditional clothing, housing, man, woman, child, art, painting, realism, village.

**Список опублікованих праць за темою дисертації,**

*в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:*

1. Криштопа, М. (2022). Жіночі образи у творчій спадщині Миколи Пимоненка. *Етнічна історія народів Європи*. №68. С. 56–61.
2. Криштопа, М. (2023). Антропологія мистецтва як методологічний підхід до вивчення українського живопису. *Етнічна історія народів Європи*. №71. С. 71–77.
3. Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

*які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:*

1. Криштопа, М. (2021). Інтерпретація історичного минулого через живопис: сучасний стан та перспективність дослідження проблеми. У *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації*. Переяслав. С. 61–63.
2. Криштопа, М. (2022). Дитина у творчості Миколи Пимоненка. У *Шевченківське літо — 2022: матеріали міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих вчених*. Київ: Історичний факультет КНУ імені Тараса Шевченка. С. 272–276.
3. Криштопа, М. (2022, 31 серпня). Передумови становлення та домінування реалістичного напрямку в українському живописі у другій половині ХІХ – початку ХХ століть: історичний контекст. У *Матеріали Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації»*. № 85. С. 37–40.

4. Криштопа, М. (2023). Духовна культура українців очима українських малярів другої половини ХІХ – початку ХХ століття. У *Секція ХХІІІ. Історія, археологія та культурологія*. Вінниця: Європейська наукова платформа. С. 185–187.
5. Криштопа, М. (2024). Музейницька діяльність в умовах російсько-української війни: доля творів живопису ХІХ – початку ХХ ст. У *ХVІ Всеукраїнська наукова історико-краєзнавча конференція «Українське краєзнавство у викликах російсько-української війни: науково-дослідний та суспільний потенціал»*. Київ: Інститут історії України НАН України. С. 181–183.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	14
<b>РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	22
1.1. Історіографія проблеми.....	22
1.2. Джерельна база дослідження.....	47
1.3. Методологія дослідження.....	56
<b>РОЗДІЛ II. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПІСУ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ</b> .....	68
2.1. Стилiстичні перетворення в українському малярстві першої половини ХІХ століття.....	68
2.2. Розвиток реалізму на українських теренах у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття.....	87
<b>РОЗДІЛ III. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У ХУДОЖНЬОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ</b> .....	113
3.1. Жіночі постаті у творчості українських художників.....	113
3.2. Традиційні уявлення про маскулітність очима малярів.....	129
3.3. Дитина як частина сюжетних композицій.....	139
<b>РОЗДІЛ IV. МАТЕРІАЛЬНА І ДУХОВНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА У ЖИВОПІСІ</b> .....	147
4.1. Етнічне вбрання: візуальне відтворення регіональної специфіки.....	147
4.2. Структура поселення та народна архітектура у фокусі митців: творчість М. Пимоненка, С. Васильківського, К. Трутовського та ін.....	162
4.3. Духовна культура, звичаї та обряди в українському малярстві.....	173
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	180
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	194
<b>ДОДАТКИ</b> .....	217

## ВСТУП

### **Обґрунтування вибору теми дослідження.**

Вибір теми дослідження зумовлений низкою історичних, культурних, політичних причин. Дослідження етнічної культури українського народу – це фундамент для розуміння процесів становлення та формування національної ідентичності. Знання історичного минулого – запорука збереження культурної спадщини та можливість її передачі наступним поколінням. Тож, в першу чергу, вибір теми дослідження спирався на її актуальність в умовах сьогодення та перспективність.

Досліджуваний період XIX – початку XX ст. – це час національного відродження, активізації наукових пошуків у різноманітних галузях, етнографічних розвідок як важливого чинника чіткого усвідомлення власної культурної ідентичності. В цей час відбувається процес становлення традиційної етнічної культури, яка демонструє свої виразні ознаки. Вона знаходить відображення в багатьох сферах життя, зокрема транслюється через живопис. Розуміння того, яким чином митці відображали особливості селянського побуту, духовності, звичаїв та ритуалів, моралі, дає змогу простежити формування образів, що стали важливими символами національної ідентичності.

Аналіз візуальних образів та елементів етнічної культури, представлених у художніх роботах, дозволяє реконструювати соціальні, економічні та культурні особливості доби. В сукупності із інформацією про загальний політичний контекст формується уявлення про причини та способи транслювання актуальних повідомлень через мистецтво. Етнічна культура, що виражалася за допомогою живопису, виступає не лише як технічно та майстерно оформлена фіксація середовища, а й як документальне свідчення суспільних процесів, трансформації свідомості та світосприйняття, в тому числі зі зміною функціоналу самого живопису.

Аналіз образів, що з'являються у творчості митців українського походження або тих, чия творчість яскраво репрезентує українську традиційну

культуру, допомагає реконструювати елементи матеріальної і духовної культури, що є вкрай цінним в контексті збереження спадщини українського народу. Важливість дослідження критично зростає в умовах війни, коли культурні надбання також потрапляють під загрозу знищення чи викрадення. Збереження та популяризація етнічної культури через аналіз живопису виступає одним із засобів збереження культурного коду.

Вибір цієї теми дослідження обумовлений також усвідомленням можливості розширення джерельної бази та підсилення її інформативності за рахунок візуальних джерел образотворчого характеру. Інформація про одяг, житло, соціальний статус жінок, чоловіків, дітей та людей похилого віку, родинну та календарну обрядовість, що представлена у живописі XIX – початку XX ст., є візуальним підкріпленням наявних етнографічних відомостей, а також дозволяє наочно побачити описані елементи. Особливо, цінність представляють роботи реалістичного напрямку, які фіксують дійсність із високим рівнем точності, тож допомагають візуалізувати історичне минуле.

**Актуальність** дослідження зумовлена низкою важливих чинників. Дослідження творів живопису даного періоду є невід'ємною частиною національної культури, що створює умови для глибшого розуміння епохи, цінностей та світогляду митців.

Візуалізація інформативних ресурсів – один із ключових аспектів актуальності дослідження, адже твори живопису є не лише естетичним об'єктом, а й джерелом історичної інформації, ілюстрацією соціального наративу та засобом емоційного вираження, а також потужним елементом популяризації культури.

Живопис XIX – початку XX ст. є віддзеркаленням націотворчих процесів та елементом збереження національної ідентичності. В умовах російсько-української війни українська культурна спадщина перебуває під загрозою знищення або викрадення, викривлення історичної перспективи. Дослідження та фіксація предметів мистецтва є необхідністю для збереження та передачі

історичної пам'яті, а також інструментом для формування стійкої національної свідомості.

Разом з тим, робота має значення для поширення відомостей про українську культуру та мистецтво, сприяючи інтеграції у світовий культурний простір та загальний історичний контекст, що допомагає боротися із міфотворенням, яке базувалося на політиці колоніалізму. Окрім того, сучасний підхід до цифровізації творів живопису забезпечує їх доступність для вивчення.

**Об'єктом** дослідження є етнічна культура українського традиційного суспільства, репрезентована у живописі в загальному історичному контексті.

**Предметом** є конкретні художні образи та елементи матеріальної й духовної етнічної культури, відтворені у творах художників цього періоду, що аналізуються з позиції їх інформативності.

**Мета роботи** полягає у виявленні, аналізі та інтерпретації візуальних образів, що репрезентують аспекти матеріальної та духовної культури традиційного українського суспільства, які представлені у живописі XIX – початку XX століття, з метою визначення їх інформативного потенціалу та значущості для дослідження побуту, традицій та звичаїв народу.

**Завдання:**

- 1) проаналізувати наявні публікації, що прямо або дотично стосуються теми дисертації, сформувати джерельну базу та методологію дослідження;
- 2) систематизувати та категоризувати джерела за відображеними у них елементами етнічної культури;
- 3) охарактеризувати тенденції розвитку українського мистецтва в загальнополітичному контексті та визначити ключові фактори, які вплинули на появу нових стилів живопису;
- 4) здійснити інтерпретацію візуальних образів за роботами художників у поєднанні із наявними етнологічними науковими публікаціями та етнографічним матеріалом;
- 5) подати іконографічний опис ключових елементів матеріальної культури, які найчастіше були представлені у творчому доробку художників;

б) виявити загальну тенденцію до відтворення окремих аспектів духовної культури у живописі, здійснити їх аналіз та обґрунтувати достовірність зображеного.

**Хронологічні межі** XIX – початку XX ст. – це період яскравого вираження та оформлення української традиційної культури, що остаточно набула характерних особливих рис, які корелювалися із загальними історичними умовами. У культурному аспекті, цей час ознаменувався превалюванням у живописі стилів і напрямів, представники яких почали активно спиратися у своїй творчості на українські народні мотиви.

Нижня хронологічна межа – початок XIX століття – етап, коли українська традиційна культура поступово отримує систематичне відображення в образотворчому мистецтві, адже саме в цей час відбувається переосмислення культурної спадщини, зацікавленість виявами етнічності, що яскраво відобразилося у виборі тем та сюжетів у живописі. Поступовий відхід від академізму та романтизму і утвердження домінуючого статусу реалізму – це тривалий процес, який значно розтягнувся у часі, але він продемонстрував кардинальні зміни у зображенні митцями українського народу, його культури та побуту починаючи від постановчих планових портретів до живих сцен із повсякденного життя селян.

Верхня межа періоду – початок XX століття, обґрунтована занепадом реалізму, превалюванням модерних течій у мистецтві та трансформації способів мистецького вираження, що проявляється не лише в культурних змінах, а й політичних та соціально-економічних трансформаціях. Цей перехід від домінування реалізму до появи нових художніх форм і експериментів позначає відмову від звичного відображення життя в усталених образах та встановлює верхню хронологічну межу для досліджуваного періоду. Початок XX ст. – поступовий декаданс реалізму, він відходить на другий план, витіснений сучасними віяннями та течіями.

**Географічні межі** включають території, які входять до складу сучасної України, станом на XIX ст. перебували під владою Австрійської (з 1867 р. –

Австро-Угорської) та Російської імперій. До складу Австрійської (Австро-Угорської імперії) входили Східна Галичина – Королівство Галичини та Лодомерії (сучасні території Львівської, Івано-Франківської, частково – Тернопільської областей), Північна Буковина (сучасна Чернівецька область), Закарпаття (сучасна Закарпатська область). До Російської імперії входила Лівобережна та Слобідська Україна – Малоросійське генерал-губернаторство (Харківська, Чернігівська та Полтавська губернії: сучасні Чернігівська, Полтавська, Харківська, частина Сумської, Донецької, Луганської, Кіровоградської, північ Київської областей), Правобережна Україна – Київське генерал-губернаторство (Київська, Волинська, Подільська губернії: сучасні Київська, Черкаська, Волинська, Рівненська, Вінницька, Хмельницька, частина Житомирської області), Південна Україна та Крим – Новоросійське та Бессарабське генерал-губернаторство (Катеринославська, Херсонська, Таврійська губернії: сучасні Дніпропетровська, Запорізька, Одеська, Миколаївська, Херсонська, частини Кіровоградської та Донецької областей та Крим).

**Методологія** дослідження ґрунтується на методі іконографічного аналізу, що обумовлено необхідністю отримання етнографічної інформації з живопису для подальшого аналізу та інтерпретації. Разом з тим, в роботі використано такі загальнонаукові методи дослідження: аналізу і синтезу, компаративіський, метод аналогій та порівняння, індукції та дедукції, описовий, типологізації, пояснення, періодизації, оцінки достовірності. Робота базується на принципі історизму, адже передбачає дослідження українського живопису в загальному історичному контексті, послідовного логічного викладу інформації, багатофакторності, що зумовлює аналіз різноманітних чинників, які впливають на інтерпретацію минулого за картинами малярів та об'єктивність відтворення ними життєвих сюжетів. Залучено спеціальні наукові методи дослідження: історико-порівняльний, історико-типологічний, історико-системний, а також метод структурного функціонального аналізу.

**Наукова новизна** дослідження включає обґрунтування методології аналізу візуальних джерел образотворчого характеру (картин). Здійснено категоризацію джерельної бази (яка стосується тематики дослідження), що дає можливість класифікувати роботи художників за наявними в них етнографічними даними. Виявлено загальні закономірності розвитку українського живопису в історичному контексті та їх вплив на тенденції вибору стилістики і тематики творів митцями. Вперше здійснено комплексну інтерпретацію візуальних образів, представлених в роботах українських художників, розглянуто їх значення в умовах традиційної культури. Визначено інформативність такого типу зображальних джерел для етнологічних досліджень та доцільність їх використання для вивчення українського етносу.

**Особистий внесок здобувача** базується на підтвердженні гіпотези про високий ціннісний потенціал картин відомих українських художників ХІХ – початку ХХ ст. або тих, що тісно пов'язали своє життя і творчість з Україною, як джерел етнографічної інформації про життя і побут українського народу даного періоду, а також виявляється у систематизації та детальному аналізі візуальних образів, які демонструють звичаї, традиції та етнічні особливості українського народу досліджуваного періоду. Зокрема, особливу увагу приділено матеріальній та духовній культурі народу, аналізу побутових жанрових сцен, розкриваючи особливості менталітету та національного характеру, що прагнули відтворити митці. Важливим аспектом роботи є аналіз інформативності візуальних образів: ступеню достовірності, демонстрації соціально-культурних реалій часу та їх впливу на формування етнічної свідомості українського народу. Безумовно, як і будь-яке історичне джерело, такі картини мають бути піддані серйозному критичному аналізу, який можливо здійснити у порівнянні із наявними усними та писемними джерелами того часу, науковими публікаціями, присвяченими дослідженням періоду. Застосування комплексного підходу уможливорює використання відповідного типу джерел на рівні з іншими для подальших наукових розробок у цій галузі.

**Практичне значення результатів дослідження.** Підтвердження висловленої гіпотези про високий інформаційний потенціал зображальних джерел, дозволить долучити картини художників до джерельної бази етнологічних досліджень не лише в якості ілюстративних матеріалів, а і як важливе джерело, яке візуалізує життя традиційного суспільства, демонструючи його у реалістичному форматі, що є альтернативою фотофіксації до винайдення відповідних пристроїв або їх активного ужитку. Практичне значення роботи полягає у можливості застосування її результатів для підготовки наукових досліджень з етнології, культурології, історії мистецтва та інших суміжних дисциплін. Це дослідження може стати підґрунтям для написання монографій, статей на тематику, що відповідає аспектам даної роботи (про становище чоловіка/жінки/дитини у традиційному суспільстві, матеріальну/духовну культуру, джерела етнографічної інформації та методику роботи із ними тощо), а також бути корисним при подальших дослідженнях традиційної української культури та живопису XIX – початку XX ст., вивчення життя селянства та його побуту. Результати можуть бути використані у навчальному процесі з метою візуального підтвердження наявних джерел інформації та основою для формування уявлення про кореляцію мистецтва із етнологією.

**Апробація результатів дослідження.** Основні напрямки дослідження розкрито під час участі у науково-практичних конференціях: «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації», Переяслав, 2021 р. та 2022 р.; «Шевченківське літо», Київ, 2022; Європейська наукова платформа, секція XXIII, історія, археологія та культурологія, Вінниця, 2023; Всеукраїнська наукова історико-краєзнавча конференція «Українське краєзнавство у викликах російсько-української війни: науково дослідний та суспільний потенціал, Київ, 2024.

**За матеріалами дисертації опубліковано** 8 наукових праць: 3 наукових статті у вітчизняних фахових виданнях категорії Б та 5 публікацій у збірниках матеріалів наукових конференцій.

**Структура дисертації** сформована відповідно до поставленої мети та завдань дослідження, а також регулюється принципом логічного та послідовного викладу матеріалу, що передбачає поступове розкриття теми дослідження. Дисертація включає анотацію, вступ, чотири розділи, висновки, список літератури і джерел (302 позиції) та додатки (21 додаток із підпунктами в загальній кількості 156 на 46 сторінках). Загальний обсяг роботи: 260 сторінок, з них основного тексту – 192.

# РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1. Історіографія проблеми

Історичні та етнологічні дослідження ґрунтуються на різноманітних джерелах, що містять інформацію про елементи матеріальної та духовної культури українського народу. Серед усього спектру джерел з відповідною інформацією, дослідники найчастіше звертаються до усних або письмових джерел, що обумовлено їхньою інформативністю, чіткістю та великим масивом відомостей. До візуальних джерел, на кшталт живопису, етнологи звертаються в другу чергу, використовуючи картини для ілюстрації описаних культурних атрибутів. В даному дослідженні здійснено спробу змінити фокус етнологічного дослідження на зображальні джерела образотворчого характеру аби перевірити їх інформаційний потенціал в межах дослідження української традиційної культури XIX – початку XX ст.

В контексті роботи було виокремлено 3 історіографічні проблематики:

- 1) дослідження з історії живопису XIX – початку XX ст., що розкривають особливості становлення та поширення стилів і напрямків в образотворчому мистецтві Європи та на теренах сучасної України;
- 2) етнологічні наукові праці, що стосуються життя українського традиційного суспільства, його матеріальної та духовної культури;
- 3) біографічні та монографічні праці про художників.

*Для першої групи досліджень ключовим є відображення процесу становлення стилів та напрямків живопису на теренах України, зокрема їх формування в політичному, соціально-економічному та культурному контекстах. Наукові праці демонструють кореляцію між загальним історичним розвитком та трансформаціями живопису, що позначилося на способах і засобах художнього вираження, тематичному та ідейному наповненню, змістовому навантаженні.*

Підвалини для розуміння особливостей розвитку українського живопису закладені формуванням української художньої критики. Публікації митців у

періодичних виданнях дають змогу простежити загальні тенденції у розвитку малярства. Зокрема, становлення художньої критики пов'язано із діяльністю Товариства пересувних художніх виставок, Товариства Південноросійських художників та інших організацій, які систематично публікували рецензії та аналітичні огляди робіт. Їхні виставки супроводжувалися необхідністю формування рецензій на творчість митців, що зумовило накопичення великого масиву інформації, яка репрезентує творчість малярів цього періоду.

Фундамент потужної художньої критики заклали М. Сумцов, М. Мурашко, П. Нілус та ін. Так, наприклад, праця Миколи Сумцова «Малоросія на пересувних художніх виставках»<sup>1</sup> демонструє особливості висвітлення української культурної традиції на полотнах художників другої половини ХІХ ст. Він подає критичний аналіз творчості реалістів, безперечно, звертаючи увагу читачів на переваги реалізму та його базові принципи і засади.

Микола Мурашко у своїх критичних дослідженнях окреслює перспективи розвитку критичного реалізму у живописі. Прихильність його ідеалам реалістичного малярства зумовила остаточне оформлення цього напрямку як домінуючого, що відповідає соціальним перетворенням та несе в собі просвітницьку місію<sup>2</sup>. Це цікавий погляд і на той час був актуальним в умовах боротьби за можливість реалізації діяльності малярів-реалістів, однак він радше сприяє піднесенню стилю над іншими напрямками, натомість не розкриваючи його слабких місць. Ідеалізації реалізму в його працях зумовлена прагненням до глибинних трансформацій в уявленні людей про мистецтво, сподіваннях надати творам ідейності та актуальних сенсів, сприяючи розвитку естетичних смаків, що видається суб'єктивним твердженням, проте важливим в контексті розширення сфери впливу мистецтва.

---

<sup>1</sup> Сумцов, М. (1885). Малоросія на пересувних художніх виставках. *Київська старовина*. С. 597–607.

<sup>2</sup> Говдя, Л., Коваленко, О. (1978). *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. С. 69–70.

Зокрема, цікавість викликає дискусія М. Мурашка та І. Репіна щодо ідейності творів реалістів, коли Мурашко поступово відходив від відстоювання ідеалів передвижників. Позиція І. Репіна ґрунтувалася на первинності візуального над ідейним, адже маляр створює образи, і задача глядача – інтерпретація і наділення сенсом. М. Мурашко, в свою чергу, акцентує на важливості ідеї<sup>3</sup>. Окрім достовірного відтворення дійсності, він наголошує на необхідності створення «послання», що має доносити певну інформацію до глядачів.

Систематизація та теоретизація наявної інформації, її структурування зумовили можливість дослідження розвитку українського малярства в історичному контексті. Тож розглянемо праці, які безпосередньо розкривають сутність трансформацій живопису у XIX – на початку XX ст. У 1966 р. за редакцією В. Заболотного друком вийшла праця «Нариси з історії українського мистецтва»<sup>4</sup>, у якій здійснено спробу підсумувати та структурувати знання про розвиток українського мистецтва з давнини до середини XIX ст. Але треба враховувати, що праця опублікована в радянський період, коли наукові дослідження піддавалися жорсткій цензурі, адже мали відповідати ідеології режиму, тож, подекуди, мали викривлений підхід до тлумачення історичних явищ.

Хронологічно послідовний виклад матеріалу за жанровими і стилістичними принципами став підґрунтям для створення у подальшому «Історії українського мистецтва»<sup>5</sup> у шести томах за редакцією М. Бажана. Праця написана на засадах комуністичної партійної ідеології, тому загальні формулювання є контраверсійними та заангажованими. Підкреслюючи

---

<sup>3</sup> Говдя, Л., Коваленко, О. (1978). *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. С. 69–70.

<sup>4</sup> Заболотний, В. Г. (Ред.). (1966). *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ: Мистецтво. 670 с.

<sup>5</sup> Бажан, М. П. (Ред.). (1969). *Історія українського мистецтва: у 6-х томах: Т. 4. Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття*. Київ: Наукова думка. 363 с.

надбання української культури, автори звертаються до радянських пропагандистських формулювань, що зобов'язує дослідника використовувати критичний підхід для перевірки достовірності матеріалу при роботі із цією літературою.

Враховуючи хронологічні межі дисертаційного дослідження, для нас важливим є четвертий том цієї об'ємної праці, який охоплює період кінця XVIII – XIX ст. Він подає інформацію про становлення жанрів, стилів і напрямків в українському живописі, його розвиток у світовому контексті, враховуючи численні політичні, соціальні та економічні процеси, що, беззаперечно, відображаються на мистецтві, а також представлено біографії видатних малярів з аналітичним описом їй творчого доробку. Автори суб'єктивно подають опис розвитку мистецтва в цей період, однак робота містить фактологічну інформацію про становлення різних стилів живопису на українських теренах.

Радянська історіографія певною мірою намагалася апропріювати окремі образи, що демонстрували працьовитість народу і які не суперечили ідеології (наприклад, творчість Пимоненка переважно лояльно сприймалася радянською владою через реалізм та відповідність художнім нормам), разом з тим, засуджувала яскраві прояви етнічних особливостей, притаманні критичному реалізму XIX – початку XX ст. з його прагненнями до актуалізації суспільних проблем, не акцентуючи на питаннях «класової боротьби», що були ключовими для радянської ідеології.

Про українське образотворче мистецтво часового проміжку XIX – початку XX ст. видано кілька спеціальних наукових праць, зокрема «Українське мистецтво першої половини XIX століття» авторства Дмитра Степовика<sup>6</sup> та «Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття» Бориса Лобановського та Петра Говді<sup>7</sup>. У цих роботах здійснено спробу пояснити

---

<sup>6</sup> Степовик, Д. В. (1982). *Українське мистецтво першої половини XIX століття*. Мистецтво. 191 с.

<sup>7</sup> Лобановський, Л., Говдя, В. (1989). *Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття*. Київ: Мистецтво. 206 с.

причини стилістичних перетворень у живописі на теренах України цього періоду та викладено їх змістовний аналіз, виокремлюючи передумови становлення нових течій і напрямків. Разом з тим, автори переосмислили вплив зовнішніх чинників на українське мистецтво, виокремлюючи ступеневі етапи, включно зі створенням власної системи художніх освітніх закладів, товариств та організацій.

Важливою працею в контексті розуміння загального історичного, політичного, соціально-економічного та культурного контексту є робота Мирослава Поповича «Нарис історії культури України»<sup>8</sup>. Праця є ґрунтовним аналізом чинників, що вплинули на становлення та формування українського живопису, особливо, що актуально, містить інформацію про мистецтво ХІХ – початку ХХ ст. Вона дозволяє краще зрозуміти умови, в яких сформувалося прагнення художників до відтворення народної тематики у своїй творчості.

Серед сучасних досліджень виокремимо ґрунтовне п'ятитомне видання «Історія українського мистецтва» за редакцією Г. Скрипник<sup>9</sup>. Період ХІХ ст., що відповідає хронологічним межам дослідження, розглянуто у четвертому томі, де автори здійснили фундаментальний аналіз українського мистецтва ХІХ ст., в тому числі, живопису, його жанрових та стилістичних особливостей, впливу інших течій на становлення та розвиток реалізму, окреслено тематичні преференції художників у творчості, а також детально викладено інформацію про народне декоративне мистецтво та промисли періоду.

Однією з фундаментальних праць у дослідженні питання стилістичних перетворень в українському мистецтві є монографія Володимира Овсійчука «Класицизм і романтизм в українському мистецтві»<sup>10</sup>. У цій роботі автор обґрунтовує засади розвитку українського мистецтва ХVІІІ – першої половини

---

<sup>8</sup> Попович, М. (1998). Нарис історії культури України. Київ: АртЕк. 727 с.

<sup>9</sup> Скрипник, Г. (ред.) (2005). Українська культура другої половини ХІХ століття. Київ: Наукова думка. 1296 с.

<sup>10</sup> Овсійчук, В. (2001). Класицизм та романтизм в українському мистецтві. Київ: Дніпро. 444 с.

XIX століття, акцентуючи на особливостях формування національної художньої традиції в межах загальноєвропейських стилістичних течій. Основна увага в дослідженні спрямована на виявлення характерних проявів класицизму та романтизму, зокрема, в українському живописі, включаючи його загальноєвропейський контекст.

Велику роль в оформленні засад і принципів реалізму в останній чверті XIX ст. відіграло Товариство пересувних художніх виставок, яке активно діяло на території України. Про функціонування цього Товариства опубліковано змістовне дослідження «Передвижники і Україна»<sup>11</sup> П. Говді та О. Коваленка, де представлено ключові етапи становлення та діяльності товариства, його роль та значення у розвитку українського живопису, подано інформацію про українських передвижників та художню критику кінця XIX ст. Це багатогранна робота, яка розкриває постаті передвижників, тлумачить з різних сторін їх роботу, допомагає зрозуміти причини їх популярності наприкінці XIX ст. та пояснює чому на початку XX ст. організація поступово втрачає свій вплив на мистецьке життя. Праця не позбавлена радянських умовностей щодо наявності необхідних посилань та партійних наративів, включає ідеологічне підґрунтя, що менше відчувається в історичних ретроспективах, однак впливає на загальний формат викладу, проте досі є однією із найбільш ґрунтовних україномовних праць про передвижників.

У контексті питання про розвиток української мистецької освітньої діяльності важливою подією стала публікація монографії мистецтвознавиці Людмили Соколюк «Школа Марії Раєвської-Іванової»<sup>12</sup>. Це фундаментальне дослідження постаті Марії Раєвської-Іванової та її діяльності, що репрезентує українське культурно-освітнє життя, демонструє становлення професійної

---

<sup>11</sup> Говдя, Л., Коваленко, О. (1978). *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. 118 с.

<sup>12</sup> Соколюк, Л. (2020) *Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.)*. Харків: Видавець Олександр Савчук. 248 с.

художньої освіти на українських теренах. Створення художньо-промислової школи у Харкові започаткувало тенденцію до заснування нових освітніх закладів, заклало підвалини української мистецької освіти із власними принципами навчання.

Для розуміння особливостей розвитку українського образотворчого мистецтва необхідно розглянути його в контексті загальних європейських тенденцій, тому для окреслення базових засад та принципів становлення течій та напрямків образотворчого мистецтва на теренах Європи, було використано працю «Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення»<sup>13</sup> за загальною редакцією Стівена Фартінга – британського художника та дослідника історії мистецтв. Четвертий розділ його роботи, поміж іншого, присвячено ХІХ ст., розвитку академізму, становленню та поширенню реалізму, подальшому його занепаду, витісненню іншими стилями в контексті світових історичних процесів.

Ця робота дає ґрунтовне уявлення про механізми трансформації свідомості митців та вплив соціально-політичного життя, економічних процесів та форми організації суспільства на світосприйняття, а відтак і способи та засоби відтворення власних уявлень за допомогою художніх засобів. Праця пояснює відмову від академічних консервативних установок та ідеалізації буття, перехід до актуальних соціальних сюжетів, підкреслюючи фотографічну точність відтворення дійсності.

Отже, цю групу складають праці, що розкривають особливості розвитку живопису на українських теренах у ХІХ – на початку ХХ ст., куди входить художня критика, теоретичні дослідження історії мистецтва та монографії, присвячені окремим постатям та організаціям, що значно вплинули на формування української малярської традиції. Ці праці значною мірою висвітлюють питання причин та наслідків домінування академізму, романтизму та реалізму в українському живописі в загальному політичному, соціально-

---

<sup>13</sup> Фартінг, С. (2023). *Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення*. Харків: Vivat. 576 с.

економічному та культурному контекстах, представляють широкий аналіз стилістичних напрямків у кореляції з історичними реаліями, продемонстрували дискусії щодо ролі демократичного реалістичного мистецтва та його функцій, завдань та ідей, а це зумовило критичний підхід до малярства.

Мистецтво, у даному випадку – живопис, є віддзеркаленням суспільних процесів. Прогресивні настрої, ідеали, думки, течії яскраво відображаються у творчості ідейних митців. Тож, українські маляри перетворили живопис на поле для втілення власних переконань у семіотичній формі, де звичні елементи традиційної культури виступають знаковими символами етнічності. Окремо важливо наголосити, що зазначені роботи висвітлюють питання перцепції творів та їх інтерпретації, що є актуальним в контексті цього дослідження, в тому числі, велика роль відводилася саме відтворенню народної культури у живописі, проте в літературі ця проблематика окреслена поверхнево, відзначається переважно описовим характером, тож буде більш систематично та детально опрацьована у нашій роботі.

*До другої групи* було віднесено окремі етнологічні та етнографічні праці. У XIX ст. відбувається збір та опрацювання етнографічного матеріалу, виходять друком збірки польових матеріалів. Цей час називають золотим періодом у розвитку науки, що характеризується активним зверненням до дослідження фольклору, традиційних звичаїв і обрядової культури. Зосередимося на працях, які безпосередньо стосуються тематики дослідження.

Праця Михайла Максимовича «Дні та місяці українського селянина»<sup>14</sup> подає ґрунтовний опис народних звичаїв та обрядів протягом календарного року, демонструючи особливості життя українського селянства XIX ст. Вона репрезентує український фольклор, обрядову календарну культуру, звичаї та традиції. До цієї групи досліджень віднесемо працю Павла Чубинського

---

<sup>14</sup> Максимович, М. (1856). «Дни и месяцы украинского селянина». *Русская беседа*. №1, №3. М. 23 с., 108 с.

«Нариси народних юридичних звичаїв і понять в Малоросії»<sup>15</sup>, в якій подано характеристику сімейного життя, гендерний розподіл обов'язків та права членів родини, роль та функції дітей, питання укладання шлюбу, майнові та спадкові аспекти, інформацію про громадські об'єкти та спільне володіння ними.

Матеріали дослідницьких експедицій під керівництвом Чубинського було викладено у «Трудах етнографічно-статистичної експедиції у Південно-Західний край» (1872–1878)<sup>16</sup>, що вміщували великий масив етнографічних відомостей, які стосувалися фольклору, обрядовості, звичаєвого права, культури та побуту українців.

Діяльність Південно-Західного відділу Російського географічного товариства (1873–1876) та Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові (1892 р.) сприяла активному збору та дослідженню етнографічної інформації. При НТШ під керівництвом І. Франка почала діяти Етнографічна комісія. За результатами її діяльності видавалися «Етнографічний збірник»<sup>17</sup>, «Матеріали до української етнології»<sup>18</sup> та «Записки НТШ»<sup>19</sup>, які містять цінні етнографічні відомості про життя і культуру українського народу.

Окрему увагу звернемо на дослідження М. Сумцова, який спрямував свої зусилля на дослідження Слобожанщини. В контексті нашого дослідження

---

<sup>15</sup> Чубинський, П. (1869). *Очерк народных юридических обычаев и понятий в Малороссии*. СПб. 41 с.

<sup>16</sup> Чубинський, П. (1872-1878). *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования*. Т. 1-7. СПб.

<sup>17</sup> Грушевський, М. (ред.) (1895). *Етнографічний збірник*. Т. 1. Львів: друк. НТШ. 200 с.

<sup>18</sup> Вовк, Ф. (ред.) (1899). *Матеріали до української етнології*. Т. 1. Львів: друк. НТШ. 228 с.

<sup>19</sup> *Записки НТШ*. Т. 1. (1892). Львів: друк. НТШ. 212 с.

актуальною видається праця М. Сумцова «Нариси народного побуту»<sup>20</sup>, що описує різноманітні аспекти життя українського селянства, зокрема харчування, ярмарки, промисли (гончарство, мистецтво вибійки), господарство, питання моралі, автор розкриває певні соціальні питання, висвітлює кореляцію важкої фізичної праці та зовнішнього вигляду, впливи урбанізації на культуру і традиції, зокрема, вбрання, освіти.

Окрім того, ґрунтовною є його робота «Слобожани: історико-етнографічна розвідка»<sup>21</sup>, що також буде долучена до дисертаційного дослідження. Це комплексне дослідження Слобожанщини в історичній, культурній та етнографічній перспективі. Тут містяться численні матеріали про господарську культуру українців, про хліборобство, торгівлю, ярмарки, повний життєвий шлях людини від народження до смерті, окреслено особливості побутової архітектури, одягу, розмежування профанного і сакрального часу у сприйнятті народу, здійснено опис їжі та напоїв, світогляду та забобонів. Окрему увагу автор приділяє соціальним питанням, таким, наприклад, як прийняття громадою рішень, сфері освіти, медицини тощо. Це дослідження географічно охоплює історико-етнографічний район – Слобожанщину, містить інформацію про міську і сільську культуру.

Для аналізу елементів матеріальної і духовної культури, представлених у творчості художників ХІХ – початку ХХ ст. ключовою було обрано роботу Федора Вовка «Студії з української етнографії та антропології»<sup>22</sup>. Федір (Хведір) Вовк – видатний антрополог та етнограф, який зробив великий внесок у дослідження української культури та традицій. Ця праця є комплексним українознавчим дослідженням, що включає кілька його робіт про опис

---

<sup>20</sup> Сумцов, М. (1902). *Очерки народного быта (из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии)*. Харьков: Печатное дело. 57 с.

<sup>21</sup> Сумцов, М. (1918). *Слобожане: історично-етнографічна розвідка*. Харків: Печатное дело. 238 с.

<sup>22</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція*. (Упорядн. О. О. Савчук.) Харків: Видавець Олександр Савчук. 464 с.

матеріальної, духовної культури етносу, компаративний аналіз звичаїв та традицій із культурами слов'янських народів, численні ілюстративні матеріали та висвітлює регіональні особливості побуту.

Її основу складають класичні праці дослідника у новій редакції, адже містять тексти, що в оригіналі були опубліковані різними мовами. Ця робота вміщує статтю «Антропологічні особливості українського народу»<sup>23</sup> та працю «Етнографічні особливості українського народу»<sup>24</sup>, опубліковані у 1916 р. у збірнику «Український народ в його минулому та теперішньому», перекладені з російської, а також «Шлюбний ритуал та обряди на Україні»<sup>25</sup>, видану у 1891–1892 рр., перекладену з французької.

До цього періоду відноситься робота «Дитина у звичаях та віруваннях українського народу»<sup>26</sup> за матеріалами, зібраними Марком Грушевським та обробленими Зеноном Кузелею. Ця праця подає опис різноманітних аспектів життя дитини у її перші роки, обрядодій, що виконувалися ситуативно, вірувань, соціалізацію, процеси дорослішання тощо. Це фундаментальна праця про дитинство в українському селі, яка побудована на польових матеріалах і містить великий масив важливої для даної роботи інформації.

Українська етнологія радянської доби розвивалася в умовах марксистсько-ленінської ідеології та політики комуністичної партії<sup>27</sup>. Праці дослідників цього періоду піддавалися жорсткій цензурі та мали відповідати вимогам режиму (за

<sup>23</sup> Волков, Ф. (1916). Антропологические особенности украинского народа. *Украинский народ в его прошлом и настоящем*, Т. 2. СПб. С. 427–454.

<sup>24</sup> Волков, Ф. (1916). Этнографические особенности украинского народа. *Украинский народ в его прошлом и настоящем*. Т. 2. СПб. С. 455-647.

<sup>25</sup> Volkov, Th. (1891-1892). Rites et usages nuptiaux en Ukraine. *L'Anthropologie*. Т. 2. Р. 160-184, 408-437, 538-587; Т. 3. Р. 541–588.

<sup>26</sup> Грушевський, М. (1907). *Дитина в звичаях і віруваннях українського народу: матеріали з полудневої Київщини* (З. Кузеля, Оброб.). У *Матеріали до українсько-руської етнології* (Т. 9, XXIII, 144 с.). Львів: друк. НТШ. 144 с.

<sup>27</sup> Борисенко, В. К., М. В. Гримич, О. П. Гончаров та ін. (2007). *Українська етнологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* За ред. В. К. Борисенка. Київ: Либідь. С. 91.

винятком праць 20-х рр. ХХ ст.), тож їх використання наразі потребує серйозного критичного підходу. Та попри це, цінність несе етнографічний матеріал, зібраний дослідниками.

У 20-х рр. ХХ ст. відбувався процес активного вивчення та дослідження української культури, зокрема, зумовлений процесами «українізації»<sup>28</sup>. Науковці займалися створенням наукових осередків та установ для організації процесів дослідження. Етнографічна комісія при ВУАН випускала «Етнографічний вісник»<sup>29</sup> за редакцією А. Лободи та В. Петрова, в якому оформилися основні напрямки подальших досліджень: розвиток етнографії, вивчення фольклору, музики, побуту тощо.

В цей час активно діяв Кабінет антропології та етнології ім. Ф. Вовка при ВУАН, зокрема, його зусиллями було опубліковано «Матеріали до етнології», а авторкою першої книги із серії стала Ніна Заглада. У своїй праці «Побут селянської дитини. Матеріали до монографії с. Старосілля»<sup>30</sup> науковиця описує використання прогресивних сучасних методик дослідження під час експедиції у с. Старосілля (суч. Чернігівщина), систематично вивчаючи побут села для збору матеріалів до монографії, перебуваючи тривалий час на місці дослідів.

Авторка звертає увагу на дитину як окремий об'єкт дослідження, що раніше розглядався в сукупності культурних та побутових реалій. Тож, дослідниця описує усі ключові аспекти життя дитини: одяг, захист, харчування, господарські обов'язки (рибальство, бджільництво, випас худоби), взаємодію з природою, її зв'язок з міфологією та релігійними уявленнями, а також функціонування дитини в межах громади (в контексті родинної і календарної обрядовості, взаємодії дітей з дітьми та дорослими, чужинцями та людьми з

---

<sup>28</sup> Борисенко, В. К., М. В. Гримич, О. П. Гончаров та ін. (2007). *Українська етнологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* За ред. В. К. Борисенка. Київ: Либідь. С. 91.

<sup>29</sup> Лобода, А., Петров, В. (Ред.). (1925). *Етнографічний вісник*. №1. Київ: друкарня УАН. 94 с.

<sup>30</sup> Заглада, Н. (1929). *Побут селянської дитини. Матеріали до монографії с. Старосілля. Матеріали до етнології*. Київ. 179 с.

інших сіл). Це ґрунтовне і комплексне дослідження, що, безперечно, не втрачає своєї актуальності і сьогодні в контексті використання ефективної для збору матеріалу методології та високої інформаційної цінності праці.

Цікавою в контексті дослідження музичного мистецтва, що частково репрезентоване у творчості художників, видається праця Миколи Грінченка «Історія української музики»<sup>31</sup> у 1922 р. Ця робота була покликана сформулювати уявлення про музичне життя народу та допомогти свідомо поставитися до українського культурного життя. Другий розділ автор присвятив українській народній музиці, виділяючи її яскраві історичні етапи та особливості. Актуальним до цього питання є дослідження Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу»<sup>32</sup> 1930 р., що відтворює історію походження музичних інструментів та музичну культуру українського народу.

У 30-х рр. в період посилення радянських репресій було ліквідовано ряд наукових установ та організацій, які провадили дослідницьку діяльність, відбулося суттєве обмеження дослідницьких можливостей та жорсткий контроль над усіма сферами, що призвело до занепаду науки та тривалої перерви до поступового відновлення спроб дослідження. Тому важливим моментом стала поява Інституту народної творчості та мистецтва, що провадив свою діяльність під керівництвом Максима Рильського (сучасний Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського)<sup>33</sup> на базі якого відбувалися дослідження народної творчості, культури та побуту, навіть в умовах тоталітаризму, репресій, цензури та постійного контролю з боку влади.

Зокрема, у 1966 р. вийшла публікація О. Кравець «Сімейний побут та звичаї українського народу»<sup>34</sup>, що розглядає окремі питання організації родинного життя, укладення шлюбу, виховання дітей та побуту. Дослідження

---

<sup>31</sup> Грінченко, М. (1922). *Історія української музики*. Київ: Спілка. 278 с.

<sup>32</sup> Хоткевич, Г. (1930). *Музичні інструменти українського народу*. Харків.

<sup>33</sup> Там само.

<sup>34</sup> Кравець, О. (1966). *Сімейний побут та звичаї українського народу*. Київ: Наукова думка. С. 196.

побудовано за порівняльним принципом і містить загальний опис традиційної селянської родини, разом з аналізом «соціалістичних перетворень сімейного побуту», що, безперечно, подає заангажований погляд на радянську культуру.

Дослідження українського традиційного одягу як один із основних напрямків досліджень матеріальної культури представлено у 1977 р. у роботі К. Матейко «Український народний одяг»<sup>35</sup>. Ця праця наповнена багатим візуальним матеріалом, замальовками, фотографіями, що репрезентують український одяг. Це дослідження цікаве тим, що сформоване на етнографічних розвідках, музейних колекціях та джерелах інформації, що дають описову складову і залучають менше ідеології в теоретичний матеріал.

Тут можна згадати про дослідження весільної обрядовості у праці В. Борисенко «Весільні звичаї та обряди на Україні»<sup>36</sup>, де окреслено структуру традиційного весільного обряду українців, проаналізовано трансформації його у сучасності, подано локальні варіації у регіональній специфіці (Центральний і Карпатський регіони, Полісся і Південь України). Однак праця опублікована у 1988 р., тому містить посилання на ідеологічну літературу, що було загальноприйнятим в радянський період.

На сучасному етапі етнологічні дослідження значно активізувалися, постійно зростає інтерес до традиційного суспільства, яке зберігало етнічний характер, звичаї та традиції народу, його мову та культуру. Дослідження українського народу мало на меті відновити знання та досвід поколінь, відродити та популяризувати культурні надбання, фольклор, декоративно-ужиткове мистецтво, промисли, календарну та родинну обрядовість, одяг, елементи декору тощо. Автентичні культурні традиції є надбанням нації та мають бути основою для побудови свідомого громадянського суспільства.

Поміж іншого, в контексті інтерпретації візуальних образів на полотнах малярів, важливими є наукові етнологічні праці, які містять опис елементів

---

<sup>35</sup> Матейко, К. (1977). *Український народний одяг*. Київ: Наукова думка. С. 224.

<sup>36</sup> Борисенко, В. (1988). *Весільні звичаї та обряди на Україні*. Історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка. 192 с.

традиційної української культури, присвячені гендерним питанням. Тут можна виділити праці етнологів та етнологинь: п'ятитомне видання «Народна культура українців: життєвий цикл людини»<sup>37</sup> за редакцією Марини Гримич (що містить томи про дитинство, молодість, жіночу та чоловічу субкультури, старість та вшанування померлих), Оксани Кісь «Жінка у традиційній українській культурі другої половини XIX – початку XX століття»<sup>38</sup>, Ірини Ігнатенко «Жіноче тіло у традиційній культурі українців»<sup>39</sup> та «Чоловіче тіло у традиційній культурі українців»<sup>40</sup>.

У сучасній етнологічній науці активного розвитку набула предметність дослідження, яка фокусується на окремих аспектах традиційної культури, що дозволяє більш детально та ґрунтовно дослідити простір, в якому жили українці у XIX – на початку XX ст. Так, наприклад, Н. Громова є авторкою розділу про «Рольові функції чоловіків у календарній обрядовості» у виданні «Народна культура українців: життєвий цикл людини. Том 4. Чоловіча субкультура»<sup>41</sup>, або про «Трансформації обряду зустрічі «полазника» у структурі зимової обрядовості бойків»<sup>42</sup>, або «Вікна і двері як межові символи хатнього простору»<sup>43</sup>, що безпосередньо стосуються тематики цього дослідження та

<sup>37</sup> Гримич, М. (Ред.). (2016). *Народна культура українців: життєвий цикл людини* (Т. 1–5). Київ: Дуліби.

<sup>38</sup> Кісь, О. (2012). *Жінка в традиційній українській культурі другої половини XIX – початку XX ст.* Львів: Інститут народознавства НАН України. 287 с.

<sup>39</sup> Ігнатенко, І. (2016). *Жіноче тіло у традиційній культурі українців.* Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. 244 с.

<sup>40</sup> Ігнатенко, І. В. (2016). *Чоловіче тіло у традиційній культурі українців.* Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. 224 с.

<sup>41</sup> Громова, Н. (2013). Рольові функції чоловіків у календарній обрядовості. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура.* Київ: Дуліби. С. 373–398.

<sup>42</sup> Громова, Н. (2017). Трансформації обряду зустрічі «полазника» у структурі зимової обрядовості бойків (кінець XIX – початок XXI століття). *Народна творчість та етнологія.* №1. С. 56–67.

<sup>43</sup> Громова, Н., Андрущенко, С. (2020). Вікна і двері як межові символи хатнього простору. *Етнічна історія народів Європи.* № 61. С. 17–26.

надалі будуть використані для іконографічного опису сюжетів та інтерпретації композиції.

У напрямку дослідження питання про дитячу субкультуру наголосимо на важливості залучення наукових досліджень Інни Щербак. Зокрема дослідниця розглядає роль та значення дітей в обрядовій культурі українців, що виклала у своїх роботах «Діти в традиційних обрядах та звичаях українців»<sup>44</sup> та «Обрядові форми статевої ідентифікації дітей в традиційній культурі українців»<sup>45</sup>.

Наукова праця «Українська етнологія в європейському контексті»<sup>46</sup> авторства Валерія Капелюшного, Геннадія Казакевича та інших дослідників створює комплексне уявлення про розвиток етнології у кореляції із європейськими дослідженнями в період другої половини XIX – 20-х рр. XX ст., де також окреслено фундаментальні принципи становлення теоретико-методологічної бази науки та визначено ключові напрямки етнологічних розвідок періоду. Стаття Ростислава Конти «Етнологічна діяльність Федора Вовка: радянська історіографія»<sup>47</sup>, дає ґрунтовний критичний погляд на аналіз творчості Федора Вовка в історіографії періоду. Праці Вовка містять великий масив інформації про українську культуру, тому аналіз його творчості – це важлива частина дослідження культури.

Для висвітлення питання про зображення одягу у живописі використано двотомне видання «Традиційне вбрання українців»<sup>48</sup> Оксани Косміної, що

<sup>44</sup> Щербак, І. (2003). Діти в традиційних обрядах та звичаях українців. *Народна творчість та етнологія*. №3. Київ. С. 71–77.

<sup>45</sup> Щербак, І. (2000). Обрядові форми статевої ідентифікації дітей в традиційній культурі українців. *Народна творчість та етнологія*. №2–3. С. 114–118.

<sup>46</sup> Капелюшний, В., Казакевич, Г. та ін. (2013). *Українська етнологія у європейському контексті (друга половина XIX ст. – 20-ті рр. XX ст.)*. Вінниця: Нілан–ЛДТ. 209 с.

<sup>47</sup> Конта, Р. (2011). Етнологічна діяльність Федора Вовка. *Етнічна історія народів Європи*. №36. С. 29–35.

<sup>48</sup> Косміна, О. (2008, 2011). *Традиційне вбрання українців* (Т. 1–2). Київ: Балтія Друк. 160 с.

подає регіональну характеристику традиційного комплексу одягу. Зазначені праці є вкрай цінними для цього дослідження, адже дозволяють зіставити матеріал, отриманий з картин художників, із наявними етнологічними відомостями, перевіреними етнографічними розвідками.

В контексті репрезентації традиційної культури через живопис актуальними є дослідження, які фокусуються на взаємодії етнології та мистецтва, а саме: яким чином живопис може транслювати інформацію про традиційне суспільство. Яскравими прикладами є наукові публікації Наталії Терес та Марії Кравчук «Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна»<sup>49</sup> та мистецтвознавиці Марти Лабай «Творчість Миколи Пимоненка як джерело вивчення українського вбрання ХІХ століття»<sup>50</sup>, які заклали підвалини для здійснення методологічно обґрунтованого опису традиційного костюму та житла за творами художників. Проте, можемо зробити висновок, що аналогічних наукових досліджень наразі обмежена кількість, вони носять спорадичний характер, що відкриває перспективи для подальшої розробки питання.

Характеристика творів живопису на предмет наявності відповідних етнографічних даних неможлива без аналізу достовірності такої інформації, спираючись на етнологічні наукові дослідження. Тож, використання творів живопису як етнографічних джерел побіжно згадується у таких працях як «Українська етнологія» за редакцією В.К. Борисенко<sup>51</sup> (розділ «З історії української етнології» використовує як приклад серію офортів Тараса Шевченка «Живописна Україна»), «Методика польового етнографічного

---

<sup>49</sup> Терес, Н., Кравчук, М. (2014). Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна. *Етнічна історія народів Європи*. №42. С. 100–105.

<sup>50</sup> Лабай, М. (2012). Творчість Миколи Пимоненка як джерело вивчення українського вбрання ХІХ століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. №4. С. 270–273.

<sup>51</sup> Борисенко, В. К., М. В. Гримич, О. П. Гончаров та ін. (2007). *Українська етнологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* За ред. В. К. Борисенка. Київ: Либідь. 398 с.

дослідження»<sup>52</sup> М. Глушка (розділ «Об’єкт, предмет і джерела етнології», який подає серед переліку джерел для дослідження традиційної культури твори живопису, включно з переліком відомих малярів).

Окремо зауважимо, що соціальна та культурна антропологія тривалий час відігравали визначний вплив на дослідження культури і традиції різних народів, їх менталітету, психології, що корелюється із тематикою дослідження. Перспективним видається напрямок, що спирається на аналіз діяльності художників на предмет інтерпретації ними культурних особливостей певного етносу. Наприклад, важливою в цьому контексті є праця Фреда Р. Майерса «Painting Culture», видана у 2002 р. Університетом Дюка у Сполучених Штатах Америки. В ній автор ретельно вивчає живопис центральної Австралії, що став предметом уваги світової громадськості та об’єктом високого мистецтва.

Дослідник протягом 70-х рр. ХХ ст. спостерігав за життям місцевого населення – пінтупі – аборигенів, які створюють акрилові картини. Майерс прийшов до висновку, що ці роботи є втіленням світогляду та традиційного укладу громади, а цінність в якості об’єктів мистецтва їм надається в результаті потрапляння на зовнішній ринок, де світ знайомиться з культурою даної спільноти<sup>53</sup>. Автор зазначає, що живопис здатен розкрити особливості життя австралійських аборигенів, продемонструвати проблеми, з якими стикається соціум та акцентувати на них увагу з можливістю подальшого їх вирішення<sup>54</sup>.

В українській етнології такі дослідження є на початковому етапі свого розвитку, однак джерела цього типу є вкрай цінними для них. Життя в сучасних умовах зазнає активних змін, що зумовлює трансформацію звичаїв та обрядів, а подекуди, перетворює їх на архаїзми. Винайдення фотографії стало переламним моментом у фіксації дійсності, в подальшому зробивши її максимально

<sup>52</sup> Глушко, М. (2008). *Методика польового етнографічного дослідження: навч. посіб.* Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. 288 с.

<sup>53</sup> Myers, F. (2002). *Painting culture: The making of an Aboriginal high art.* Durham: Duke University Press. P. 6.

<sup>54</sup> Криштопа, М. (2023). Антропологія мистецтва як методологічний підхід до вивчення українського живопису. *Етнічна історія народів Європи, 71.* С. 73.

швидкою<sup>55</sup>. До цієї знакової події чи не єдиним способом візуального відтворення реальності та її збереження залишалися графіка, живопис, ескізи, етюди та інші форми перенесення дійсності на пласку поверхню.

Польові етнологи в експедиціях власноруч або із залученням професійних малярів здійснювали замальовки історико-культурних об'єктів, зокрема, етнографічних елементів матеріальної культури (жител, одягу, посуду тощо). Це, певною мірою, відповідає місії художника-реаліста другої половини ХІХ ст., який у пошуках сюжету для свого полотна вирушав у «експедиції», де шляхом обсервації здійснював візуальну фіксацію культурних особливостей. Такий підхід дає можливість розглянути їх роботи як свідчення про певні події чи ситуації, робить їх очевидцями, а отже дозволяє долучити їх роботи до джерельної бази дослідження.

Важливою в цьому напрямку є робота на матеріалах Юрія Павловича «Україна в типажах народних, краєвидах та архітектурі»<sup>56</sup>. В альбомі представлені замальовки етнографічної спадщини, здійснені автором на початку ХХ – у 30-х рр. ХХ ст., що дає змогу побачити регіональні особливості культури, зокрема, побут, архітектуру, одяг та типажі українців.

В контексті цього дослідження актуальною видається публікація Марії Казьмирчук «Київська фотографія на рубежі ХІХ–ХХ ст.: конкурент живопису чи прогресивне явище?»<sup>57</sup>, яка окреслює питання взаємодії живопису і фотографії на перехідному етапі, переваги фотографії над полотном і визначає роль емоційного чинника у розумінні прив'язаності до звичного мистецтва.

<sup>55</sup> Казакевич, Г. (2017). Візуалізуючи Україну: аматорська фотографія в Києві на рубежі ХІХ–ХХ ст. *Актуальні проблеми суспільних наук та історії медицини*. №4 (17). С. 68–72.

<sup>56</sup> Скрипник, Г. (ред.) (2010). Україна в типажах народних, краєвидах і архітектурі: художньо-етнографічна спадщина Юрія Павловича. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 400 с.

<sup>57</sup> Казьмирчук, М. (2017). Київська фотографія на рубежі ХІХ–ХХ ст.: конкурент живопису чи прогресивне явище? *Другі києвознавчі читання: історія та етнокультура. Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ: Фоліант. С. 348–354.

Авторка звертається до порівняння малярства та фотомистецтва, спираючись на архівні матеріали доводить, що фотографія сприймалася перший час з обережністю, а подекуди із відвертим острахом. Паралелі можна провести із появою реалістичного напрямку в живописі, який відтіснив консервативний академізм і повністю змінив уявлення про мистецтво.

Отже, етнологічні та етнографічні праці зумовили наявність великого масиву інформації. Важливо, що в цій групі представлені роботи, автори яких звертаються до дослідження матеріальної та духовної культури українського народу, гендерних питань, соціальних ролей та статево-вікових особливостей суспільного статусу, а також способів і методів збереження культурної спадщини. Зазначені роботи репрезентують етнографічний матеріал, що було проаналізовано та систематизовано, сформувавши серйозний фундамент, на який будемо спиратися у нашому дослідженні.

*Третю групу* становлять біографічні дослідження (публікації, щоденники, спогади, критика), які дають змогу отримати уявлення про діяльність митців даного періоду, розкрити особливості їх творчості, зрозуміти підвалини образотворчих стилів і течій. Важливо, що вони створюють уявлення про те, за яких обставин було виконано той чи інший витвір мистецтва. Контекст та локальна прив'язка до місця фіксації етнографічних відомостей зумовлює визначення їх територіальних особливостей.

Ця група джерел охоплює дослідження, присвячені життєпису та творчому доробку художників XIX – початку XX століття. Ці праці дозволяють використати біографічний матеріал для розуміння чинників, що вплинули на погляди та ідеї митців, виявити світоглядні орієнтири, вплив середовища, походження, освіти на їхню творчість, зрозуміти морально-етичний контекст, а також прослідкувати суспільну реакцію на їх діяльність.

Актуальними в даному контексті є біографічні матеріали за мемуарами Миколи Мурашка «Спогади старого вчителя»<sup>58</sup>, Іллі Репіна «Далеке близьке»<sup>59</sup>,

---

<sup>58</sup> Мурашко, М. (1964). *Спогади старого вчителя*. Київ: Мистецтво. 165 с.

«Біографією академіка живопису Пимоненка Миколи Корниловича»<sup>60</sup> (зберігається в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України) авторства його дружини Олександри Пимоненко (Орловської – доньки маляра Володимира Орловського), художньою критикою Якимовецького творчості Пимоненка<sup>61</sup>, біографією К. Трутовського, викладеною у виданні «Всесвіт»<sup>62</sup>, спогадами Лева Жемчужникова про Тараса Шевченка, опублікованими у журналі «Основа»<sup>63</sup>, випуском, присвяченим Т. Шевченку у виданні «Український вісник»<sup>64</sup>, працями про Васильківського авторства Ніколаєва<sup>65</sup> та Рутковського<sup>66</sup> за спогадами самого маляра та художника Миколи Самокиша, аналізом творчості та спогадами про Васильківського<sup>67</sup> у газеті «Рада», роботою про життя і творчість Фотія Красицького авторства мистецтвознавця П. Мусієнка<sup>68</sup>, монографією Миколи Голубця про Олену Кульчицьку<sup>69</sup> та спогадами М. Павленка про Петра

---

<sup>59</sup> Репин, И. (1960). *Далекое близкое*. М. 509 с.

<sup>60</sup> Пимоненко, О. (2017). Біографія академіка живописи Пимоненко Никола|я| Корниліевича. *Студії мистецтвознавчі*, (2). С. 96–109.

<sup>61</sup> Якимовецький, М. (1913, 20 квітня). Про М. Пимоненка та Б. Лазаревського. *Рада*. №81. С. 3–4.

<sup>62</sup> Ст. Б ль. (1928). К. О. Трутовський. *Всесвіт*. № 12. С. 6–7.

<sup>63</sup> Жемчужников, Л. М. (1861). Спогад про Тараса Григоровича Шевченка, його смерть і похорон. *Основа*. С. 1–5.

<sup>64</sup> (1944, 27 лютого). Т. Шевченко. *Український вісник*. №3(127). 12 с.

<sup>65</sup> Ніколаєв, О. (1927). *Сергій Васильківський: життя й творчість: (з нагоди десяти років з дня смерті маляра): 1917-1927*. Харків: Пролетарій. 25 с.

<sup>66</sup> Рутковський, М. (1927). *Сергій Васильківський (1854-1917): світлій пам'яті С. І. Васильківського в десяти роковини його смерті*. Прага: Видавництво укр. молоді. 14 с.

<sup>67</sup> Н. (1917, 5 жовтня). С. І. Васильківський. *Рада*. № 154. С. 1.

<sup>68</sup> Мусієнко, П. (1975). *Фотій Красицький*. Київ: Мистецтво. 72 с.

<sup>69</sup> Голубець, М. (1933). *Олена Кульчицька*. Львів: Асоціація незалежних українських мистців. 20 с.

Левченка<sup>70</sup>, а також аналізом становлення і формування малярського стилю Тропініна на українських теренах Широцького у «Записках НТШ»<sup>71</sup>.

Окрім того, до дослідження залучено рецензію на творчість Івана Труша написану Іваном Франком<sup>72</sup>, «Статут Товариства пересувних художніх виставок»<sup>73</sup>, публікацію у «Київській старовині» «Малоросія на пересувних художніх виставках»<sup>74</sup>, матеріали української художньої критики про передвижників<sup>75</sup>. Контакти всередині митецької спільноти зумовили обмін думками та ідеями, створили підґрунтя для формування унікальних стилістичних особливостей реалістичного живопису, що в подальшому вплинуло на весь культурний процес.

Ці роботи допомагають зрозуміти етнічну самосвідомість митців, їхню мотивацію, позицію та ідеали, на які вони спиралися, змальовуючи українське селянство та народну культуру, що прямо пов'язано з тематикою нашого дослідження.

Велику цінність становлять каталоги виставок, альбоми репродукцій, які містять інформацію про походження, хронологію створення та тематичну належність творів, що збагачує візуальну джерельну базу дослідження. Такі праці є важливим інструментом для аналізу не лише творчості окремих художників, а й загальних тенденцій у формуванні образів українців у мистецтві XIX – початку XX ст. У роботі використано каталоги Національного

---

<sup>70</sup> Павленко, М. (1927). *Петро Левченко*. Прага: Видавництво укр. молоді. 14 с.

<sup>71</sup> Широцький, Кость. (1911). Дещо з української творчості артиста-маляра Тропініна. *Записки товариства імені Шевченка*. Т. 103 (3). С. 98–112.

<sup>72</sup> Франко, І. (1981). *Том 32. Літературно-критичні праці (1899–1901)* (Д. А. Деркач, Ред.). Київ: Наукова думка. 515 с.

<sup>73</sup> Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899: письма, документы. Книга 2. (1987). М.: Искусство. С. 57–58.

<sup>74</sup> Сумцов, М. (1885). Малоросія на пересувних художніх виставках. *Київська старовина*. С. 597–607.

<sup>75</sup> Говдя, П. І., Коваленко, О. М. (1978). *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. С. 57–75.

художнього музею України у Києві<sup>76</sup>, Одеського<sup>77</sup> та Харківського художніх музеїв<sup>78</sup>, Музею Тараса Шевченка<sup>79</sup>, Художньо-меморіальних музеїв Олени Кульчицької<sup>80</sup> та Івана Труша<sup>81</sup>, а також альбоми персональних виставок художників.

Отже, аналіз історіографії проблеми засвідчив наявність кількох тематичних напрямів, які дозволяють охопити різні аспекти дослідження етнічної культури українців у живописі ХІХ – початку ХХ століття. Виокремлено три основні групи наукової літератури:

1) дослідження з історії мистецтва та мистецтвознавства, які висвітлюють процеси становлення художніх стилів та напрямів, демонструють функціонування художніх організацій та шкіл, а також висвітлюють осмислення творчого доробку окремих митців у контексті української культурної традиції;

2) етнологічні та етнографічні праці, що присвячені дослідженням матеріальної та духовної культур, звичаїв та традицій українського народу, що є основою для інтерпретації візуальних образів на картинах художників та аналізу достовірності зображеного у співставленні із наявною літературою;

---

<sup>76</sup> Мельник, А., Жбанкова, О. (упор.) (2005). Український живопис ХІХ – початку ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України. Київ: Артанія Нова. 270 с.

<sup>77</sup> Галкер, Я. (1986). Одеський художній музей. Альбом. Київ: Мистецтво. 160 с.

<sup>78</sup> Виставка творів П. О. Левченка із фондів Харківського художнього музею та приватних колекцій. (2006). Харків: ХХМ.

<sup>79</sup> Колекція «Шевченко – художник». Київ: Національний музей Тараса Шевченка. Режим доступу: <https://collection.museumshevchenko.org.ua/documents/view/11> (дата звернення: 16.04.2025)

<sup>80</sup> Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові. Путівник. (2012). Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

<sup>81</sup> Іван Іванович Труш: каталог посмертної виставки. (1941). Львів : Видання Львівської обласної картинної галереї. 38 с.

3) біографічні, мемуарні та каталогічні праці, що дають змогу простежити життєвий та творчий шлях художників та зрозуміти принципи їх діяльності, що безпосередньо впливали на спосіб та характер зображеного.

Питання дослідження української традиційної культури за допомогою вивчення творчості художників наразі залишається актуальним, оскільки лише уривчасто та поверхнево представлене у науковій літературі. Подальші дослідження мають ґрунтуватися на всебічному опрацюванні великого масиву джерел із встановленням загальних закономірностей відтворення традиційної української культури у живописі та фундаментальному аналізі отриманих даних. Такий підхід дозволить значно розширити джерельну базу досліджень та поглибити знання про життя селянства XIX – початку XX ст., візуалізувати історичне минуле. Подальші розвідки мають відбуватися із використанням комплексного підходу та залученням знань з етнології, історії, мистецтвознавства та інших наукових дисциплін.

В процесі роботи над підрозділом було запропоновано авторську класифікацію історіографії, яка передбачає міждисциплінарний характер дослідження, дозволяє синтезувати надбання досліджень з історії мистецтва, етнології, етнографії та біографічних праць в межах цілісної концептуальної моделі. Також уперше здійснено систематизацію праць, спогадів і критичних матеріалів про художників, які безпосередньо працювали з етнографічною тематикою. Важливим є також аналіз ступеня наукової розробки окреслених питань, що дозволяє визначити прогалини в дослідженнях і визначити перспективні напрямки подальших розвідок.

Зважаючи на наявність окремих фундаментальних досліджень, питання репрезентації української традиційної культури в образотворчому мистецтві XIX – початку XX століття залишається висвітленим лише фрагментарно та поверхнево. Подальше дослідження потребує міждисциплінарного підходу, що базується на комплексному підході, залученні результатів досліджень різних галузей наукового знання та за умови поєднання їх методологій. Такий різносторонній аналіз дозволить отримати якомога більше інформації про

український живопис, традиційну культуру народу та розширити джерельну базу у процесі дослідження повсякденного життя селянства XIX – початку XX ст.

## 1.2. Джерельна база дослідження

Оснoву джерельної бази даного дослідження складають вибрані твори образотворчого мистецтва українських художників ХІХ – початку ХХ ст., що містять у собі зображення елементів традиційної культури: матеріальної та духовної, окрім того, до роботи залучено матеріали періодики (художня критика, рецензії на творчість та спогади про життя художників) та опубліковані архівні джерела (листи, спогади) для розуміння загального контексту, в якому провадили свою творчість митці.

*Зображальні джерела (твори живопису).* Критеріями для формування вибірки митців є відповідність хронологічному періоду, прихильність стилям і напрямкам, що дають змогу відтворити традиційну культуру із дотриманням принципів точного візуального відтворення та впізнаваності. Важливим аспектом даної роботи є підтвердження приналежності плеяди митців саме до української живописної когорти, відповідно до етнічного походження, ореолу професійної діяльності чи самоідентифікації, а також наявності у творчій спадщині доробку на українську тематику. Аналіз життєвого шляху, спогадів та інших додаткових джерел інформації дають змогу говорити саме про українських митців означеного періоду або таких, чия творчість була тісно пов'язана була з Україною.

У дослідженні використано роботи Василя Тропініна (1776–1857), Івана Сошенка (1807–1876), Тараса Шевченка (1814–1861), Костянтина Айвазовського (1817–1900), Івана Соколова (1823–1918), Костянтина Трутовського (1826–1893), Корнила Устияновича (1839–1903), Архипа Куїнджі (1841–1910), Володимира Орловського (1842–1914), Іллі Рєпіна (Ріпина) (1844–1930), Теофіла Копистинського (1844–1916), Сергія Васильківського (1854–1917), Петра Левченка (1856–1917), Костянтина Крижицького (1858–1911), Миколи Пимоненка (1862–1912), Миколи Івасюка (1865–1937), Івана Труша (1869–1941), Фотія Красицького (1873–1944), Олени Кульчицької (1877–1967), Ярослава Пєтрака (1878–1916) (список подано у хронологічній послідовності за

датою народження), які, на нашу думку, найяскравіше відтворили українську традиційну культуру, представивши різні регіони.

Першочергову класифікацію джерел здійснюємо за хронологічним принципом, за періодами: 1) домінування романтизму та академізму (що вже поступово звертаються до етнічної тематики у портретному живописі); 2) реалізм (із чітким відтворенням дійсності, викривальним соціальним змістом та яскравою етнічною колористикою); 3) період поступового занепаду реалізму та залучення інших стилістичних напрямків (як, наприклад, імпресіонізм Труша з відтворенням регіональної специфіки Гуцульщини).

Для наступного класифікаційного принципу основою є предмет дослідження, відповідно класифікація здійснюється за візуалізацією об'єктів традиційної культури – тобто умовний поділ джерел за зображенням елементів матеріальної та духовної культури. До матеріальної культури відносимо традиційний костюм (широко представлений в роботах Миколи Пимоненка, Костянтина Трутовського, Іллі Репіна, Івана Труша, Корнила Устияновича та ін.), структуру сільських поселень, двору та житло (за Сергієм Васильківським, Петром Левченком, Архипом Куїнджі та ін.), елементи побуту (меблі, посуд, інструменти тощо), їжа та напої. Фіксація художниками духовної культури виконана у вигляді змалювання родинної або календарної обрядовості (за творчістю Костянтина Трутовського, Івана Соколова, Миколи Пимоненка, Олени Кульчицької, Ярослава Пстрака тощо). Обряди родинного циклу представлені переважно весільними діями, що яскраво ілюструють етнічний колорит регіону, тому найчастіше присутні у творчості багатьох художників, календарна обрядовість більш широко представлена у творчості малярів, адже включає сезонне різноманіття святкових дійств (Різдво, Івана Купала, виконання веснянок, ворожіння тощо).

Важливою частиною роботи є інтерпретація візуальних образів та аналіз їх інформативності, що, в свою чергу, зумовлює статево-вікову класифікацію образів персонажів і відповідну класифікацію джерел за гендерним та віковим принципами. Така класифікація передбачає групи джерел із жіночим та

чоловічим образами у їх віковій трансформації з урахуванням соціальних ролей та зовнішнього контексту обставин сюжету (при цьому робота може бути включена до різних груп у процесі дослідження, адже може одночасно включати зображення чоловіка, жінки, дитини або людей старшого покоління). Ця класифікація джерел здійснюється відповідно до присутності у загальній композиції тієї чи іншої постаті, опис якої здійснюється (відповідно: дитина, дівчинка/хлопчик, дівчина/парубок, жінка/чоловік, баба/дід).

Систематизацію джерел здійснено відповідно до тематики та предмету дослідження, тому вона передбачає три структурні елементи: хронологічний (за приналежністю до часового періоду із відповідним стилістичним напрямком, змістовий (за характером зображуваного, сюжетом та його складовими) та дескриптивний (за вимогою до опису персонажів).

Дослідження творів українського живопису ускладнюється кількома факторами. По-перше, розпорошеним характером збереження творчої спадщини художників. Велика кількість робіт зберігається не лише в межах України, а й за кордоном, у країнах, що станом на ХІХ ст. належали до складу імперій або ж там, де провадили свою діяльність художники. Діяльність митців поза межами імперій, комерційна передача картин у власність меценатів чи інших осіб, дарування та інші культурні обміни зумовили розпорошеність зберігання культурних об'єктів.

Не менш впливовим є фактор імперіалізму, який зумовив загарбницькі тенденції до привласнення культурної спадщини етносів. Тому другою перешкодою є, зокрема, сучасна російсько-українська війна. Політика російського державницького управління спрямована на викривлення історичних фактів, дискредитацію українського культурного коду та нівелювання української етнічної приналежності видатних художників чи їх самоідентифікації. Замовчування та приховування історичних джерел зумовлює неможливість усестороннього та ґрунтового дослідження, а окупація українських територій призводить до втрати ряду культурних цінностей (в результаті їх фізичного знищення чи вивезення на територію країни-агресора з

подальшим ускладненням їх відстеження). Тож, важливим аспектом для подальшої роботи діячів культури та представників музейної справи має стати реституція культурних цінностей задля повернення творів художників, що вимагає уваги та має стати пріоритетним напрямком у роботі українських та міжнародних правових організацій, діячів мистецтва і культури відповідно до норм міжнародного права<sup>82</sup>.

Серед позитивних аспектів в контексті дослідження джерельної бази варто наголосити на великому значенні діджиталізації та оцифрування історичних, культурних та інших джерел. Це дає змогу отримати доступ до картин, етюдів, ескізів, замальовок та інших робіт малярів будь-де з необхідною інформацією. Однак, в цей же час, великий масив інформації почасти носить неуточнений або неперевірений характер, що, з великою імовірністю, має похибку у свідченнях. Тож, третьою серйозною перешкодою для дослідження живописних джерел виступає недостовірність інформації, а саме дані про створення картин, їх авторство, історію походження чи зберігання. Часто картини можуть мати варіації найменувань у різних джерелах (наприклад, портрет «Українець» Василя Тропініна подекуди фігурує у публікаціях як зображення Устима Кармалюка, зокрема у роботі К. Широцького<sup>83</sup>), неуточнену дату створення (наприклад, деякі із замальовок Я. Пстрака, що не мають точного датування, лише приблизний хронологічний період), сумнівне авторство чи невідоме місце створення або зберігання картини.

І четвертою причиною варто назвати великий масив інформації для обробітку. Оскільки дана робота носить оглядовий характер з метою встановити інформативність картин художників XIX – початку XX ст. як етнографічних джерел, то в одній роботі важко охопити творчість усіх митців в повному обсязі.

---

<sup>82</sup> Криштопа, М. Ю. (2024). Музейницька діяльність в умовах російсько-української війни: доля творів живопису XIX – початку XX століття. У *Українське краєзнавство у викликах російсько-української війни: науково-дослідний та суспільний потенціал*. С. 181–183.

<sup>83</sup> Широцький, Кость. (1911). Дещо з української творчості артиста-майлара Тропініна. *Записки товариства імені Шевченка*. Т. 103 (3). С. 103.

Певна частина спадщини може бути втрачена, недоступна для дослідника, не згадуватися в історіографії тощо. При цьому весь масив джерел, що було залучено для даної роботи було опрацьовано та зазначено у списку використаних джерел, решта творчої спадщини (включно і з тими роботами, що були використані у дослідженні) мають невичерпний потенціал для подальших розвідок та опрацювання.

В межах питання про збереження культурного фонду варто згадати про трансформації, що відбуваються у музейницькій галузі, які стосуються переосмислення визнання українського культурного спадку. Мистецький музей Метрополітан у Нью Йорку визнав Іллю Репіна<sup>84</sup>, Архипа Куїнджі<sup>85</sup> українськими художниками, а Івана Айвазовського маляром «вірменського походження, що народився у Феодосії, Україна»<sup>86</sup>. Це важливий крок на шляху визнання українського культурно спадку власне українським, відмежування від імперіалістичних зазіхань та спроб привласнення української спадщини.

У дослідженні представлено інформацію про роботи художників першої половини ХІХ ст.: Івана Сошенка (дод. 3), Василя Тропініна (дод. 1), Тараса Шевченка (дод. 4), Василя Штернберга (дод. 2); та другої половини ХІХ – початку ХХ ст. центру і Слобожанщини: Миколи Пимоненка (дод. 5), Сергія Васильківського (дод. 6), Костянтина Трутовського (дод. 7), Іллі Репіна (дод. 8), Володимира Орловського (дод. 13), Івана Соколова (дод. 11), Фотія Красицького (дод. 12), Костянтина Крижицького (дод. 15), Петра Левченка (дод. 14); півдня: Архипа Куїнджі (дод. 10), Івана Айвазовського (дод. 9); заходу: Миколи Івасюка (дод. 17), Теофіла Копистинського (дод. 21), Олени Кульчицької (дод. 19), Ярослава Пстрака (дод. 18), Івана Труша (дод. 20), Корнила Устияновича (дод. 16).

<sup>84</sup> The Metropolitan Museum of Art. (2025, April 5). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437440>.

<sup>85</sup> The Metropolitan Museum of Art. (2025, April 5). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436833>

<sup>86</sup> The Metropolitan Museum of Art. (2025, April 5). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286403>.

Класифікація митців за регіональним принципом досить умовна, адже художники протягом життя працювали у різних місцевостях і мандрували, аби здійснювати замальовки. Однак у загальних обрисах можна простежити, що деякі місцини приваблювали малярів своїм колоритом більше, тому вони частіше виконували свої роботи в тих чи інших регіонах. Так, найчастіше потрапляли до уваги художників Київщина, Слобожанщина (Харківщина, Полтавщина), південь України включно з Кримом, Гуцульщина та Бойківщина.

Отже, добір джерел та їх класифікацію здійснено за хронологічними, регіональними та змістовими ознаками, що дозволяє простежити спільні та відмінні риси у часовому, локальному та функціональному просторах, охопивши широке коло можливих питань в межах дослідження.

У процесі роботи над темою дослідження було використано комплексний підхід, який потребує залучення додаткових джерел інформації, архівних джерел і матеріалів періодики, що дозволяє поглиблено вивчити контекст створення мистецьких творів і їхню інформативність щодо висвітлення етнічної культури.

*Опубліковані архівні джерела.* До цієї групи джерел віднесемо спогади та біографії митців, які дають змогу відтворити їхній життєвий шлях і простежити творчий розвиток. Зокрема, використано «Спогади старого вчителя» Миколи Мурашка<sup>87</sup>, «Біографію академіка живопису Пимоненка Миколи Корниловича» Олександри Пимоненко (Орловської)<sup>88</sup>, що дає інформацію про його життя та професійні здобутки, «Статут Товариства пересувних художніх виставок»<sup>89</sup>, який допомагає зрозуміти організаційні принципи та творчі завдання, які ставили перед собою митці.

<sup>87</sup> Мурашко, М. (1964). *Спогади старого вчителя*. Київ: Мистецтво. 165 с.

<sup>88</sup> Пимоненко, О. *Біографія академіка живопису Пимоненка Миколи Корниловича*. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, ф. 14-2, од. зб. 48-а, 52 арк.

<sup>89</sup> Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899: письма, документы. Книга 2. (1987). М.: Искусство. С. 57–58.

*Періодика.* Матеріали періодики дозволяють вивчати суспільну реакцію на творчість митців та її оцінку сучасниками. Сюди належать вибрані опубліковані праці, зокрема, спогади Лева Жемчужникова про Тараса Шевченка<sup>90</sup>, опубліковані у журналі «Основа», які, зокрема, розкривають наміри та прагнення художника до використання етнічної тематики у своїй творчості, серію публікацій «Майстрі українського мистецтва» «Видавництва української молоді», де опубліковані праці Ніколаєва<sup>91</sup>, побудована на замітках Сергія Васильківського та спогадах М. Самокиша, М. Павленка про П. Левченка<sup>92</sup>, публікація «Асоціація українських незалежних мистців» монографії Миколи Голубця про Олену Кульчицьку<sup>93</sup>, щоб підсумувати більш як двадцятирічну, на той час, роботу мисткині, рецензію Івана Франка на творчість Івана Труша, яка стала важливим індикатором трансформацій у живописі та впливів нових течій, публікацію авторства Миколи Сумцова у журналі «Київська старовина» «Малоросія на пересувних художніх виставках»<sup>94</sup>, яка аналізує внесок українських митців у розвиток реалізму. Стаття підписана ініціалами Н. С., що в покажчику Марини Палієнко «Киевская старина (1882-1906): Систематичний покажчик змісту журналу» розкривається авторство Миколи Сумцова<sup>95</sup>.

До критичних оглядів та аналітичних статей, опублікованих в періодиці які стосувалися творчості українських художників<sup>96</sup> віднесемо публікацію «Т.

---

<sup>90</sup> Жемчужников, Л. М. (1861). Спогад про Тараса Григоровича Шевченка, його смерть і похорон. *Основа*. С. 1–5.

<sup>91</sup> Ніколаєв, О. (1927). *Сергій Васильківський: життя й творчість: (з нагоди десяти років з дня смерті маляра): 1917–1927*. Харків: Пролетар. 25 с.

<sup>92</sup> Павленко, М. (1927). *Петро Левченко*. Прага: Видавництво укр. молоді. 14 с.

<sup>93</sup> Голубець, М. (1933). *Олена Кульчицька*. Львів: Асоціація незалежних українських мистців. 20 с.

<sup>94</sup> Сумцов, М. (1885). Малоросія на пересувних художніх виставках. *Київська старовина*. С. 597–607.

<sup>95</sup> Палієнко М. (2005) «Киевская старина» (1882–1906): Систематичний покажчик змісту журналу. Київ: Темпора. С. 563.

<sup>96</sup> Говдя, П. І., Коваленко, О. М. (1978). *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. С. 57–75.

Шевченко» у виданні «Український вісник»<sup>97</sup>, критичний огляд «Про М. Пимоненка та Б. Лазаревського» Якимовецького<sup>98</sup>, спогад про Васильківського<sup>99</sup> у газеті «Рада», огляд життя і творчості К. Трутовського у «Всесвіті»<sup>100</sup> та статтю Широцького у «Записках НТШ»<sup>101</sup> про життя В. Тропініна та його діяльність, пов'язану з Україною.

Ці джерела дозволяють поєднати аналіз зображального матеріалу з історико-культурним контекстом, створюючи базу для комплексного вивчення етнічних мотивів у живописі. Інтеграція архівних джерел і періодики додає роботі новизни та підвищує її інформативність, адже зображення розглядаються не лише як ілюстративний матеріал, а й як важливі історико-етнографічні свідчення. Джерела, представлені у роботі, вибіркові і створюють загальне уявлення про контекст, в якому формували свій стиль маляри, подальші дослідження у цьому напрямку сприятимуть поглибленню знань про життя і творчість майстрів.

Отже, джерельна база дослідження включає три ключових типи джерел. Вони дозволяють здійснити ґрунтовний аналіз зображень, що відтворюють традиційну культуру, побут та світогляд українців у живописі ХІХ – початку ХХ ст. Першу групу складають джерела зображального характеру – власне картини українських художників даного періоду, які є основним об'єктом дослідження. Сюди входить творчість М. Пимоненка, С. Васильківського, К. Трутовського, І. Репіна та інших майстрів, що пов'язали своє життя та творчість з українською етнічною тематикою, здійснивши фіксацію українського села, побуту, народного одягу, традицій, звичаїв та обрядів.

<sup>97</sup> (1944, 27 лютого). Т. Шевченко. *Український вісник*. №3(127). 12 с.

<sup>98</sup> Якимовецький, М. (1913, 20 квітня). Про М. Пимоненка та Б. Лазаревського. *Рада*. №81. С. 3–4.

<sup>99</sup> Н. (1917, 5 жовтня). С. І. Васильківський. *Рада*. № 154. С. 1.

<sup>100</sup> Ст. Б ль. (1928, 18 березня). К. О. Трутовський. *Всесвіт*. № 12. С. 6–7.

<sup>101</sup> Широцький, Кость. (1911). Дещо з української творчості артиста-маляра Тропініна. *Записки товариства імені Шевченка*. Т. 103 (3). С. 98–112.

Друга група – опубліковані архівні біографічні джерела. Аналіз спогадів художників або їх близького оточення дає зрозуміти, як формувалися їхні погляди в контексті суспільно-політичних подій, освітнього середовища, мистецьких гуртків, хто вплинув на їхні ідеї, простежити як формувалася любов до українського народу та прагнення відтворити його культуру у своїй творчості.

Третя група джерел – періодичні видання, що містять публікації про творчість українських малярів XIX – початку XX ст. Журнали та газети цього періоду, такі як «Основа», «Київська старовина», «Рада», «Український вісник», «Записки НТШ» та інші, висвітлювали роль мистецтва у формуванні національної свідомості. У їхніх публікаціях часто з'являлися рецензії на виставки, статті про художників та їх полотна, культурні дискусії, що допомагають визначити загальний контекст створення і сприйняття живопису на етнічну тематику.

Тож, приходимо до висновку, що комплексне використання зазначених джерел дозволяє здійснити змістовний аналіз робіт українських художників, виокремити особливості етнічної культури. Поєднання зображальних джерел образотворчого характеру, біографічних відомостей та інформації, що міститься у періодичних виданнях, дає змогу здійснити інтерпретацію візуальних образів та реконструювати побут традиційного суспільства XIX – початку XX ст.

### 1.3. Методологія дослідження

Виходячи із поставлених завдань дисертаційного дослідження основну увагу спрямовано на з'ясування можливостей використання картин видатних українських художників як джерела для вивчення традиційної культури, а також встановлення інформаційного спектру відомостей, які можна отримати з їх допомогою. У контексті сучасних подій таке дослідження є вкрай актуальним, адже дозволяє зберегти інформацію про витвори мистецтва та виокремити з них максимум інформації, тож ключовим залишається питання: чи здатен живопис XIX ст. показати життя українського селянства, пояснити суспільні настрої, а дослідник з його допомогою – відтворити події минулого?

Дане дослідження реалізувалося у три основні етапи. На першому здійснювався збір джерел, їх систематизація та класифікація, виокремлення предмету дослідження. На другому етапі проводилася історіографічна розвідка – пошук літератури на мистецтвознавчу, історичну та етнологічну тематику, що здатна пояснити домінування певних стилістичних напрямків у живописі, суспільні ідеї та настрої, визначено ореол діяльності художників, пояснено семіотику зображеного на полотні, охарактеризовано матеріальну та духовну культуру українців тощо. На третьому, заключному, етапі було подано аналіз джерел та літератури, співставлено відомості та оформлено остаточні висновки відповідно до поставлених завдань<sup>102</sup>.

У фокусі дослідження перебувають люди (їх характери, етнічні особливості, менталітет, соціальна взаємодія) та культура (матеріальна і духовна). В комплексі вони створюють загальний образ українського селянства XIX – початку XX ст. Це дисертаційне дослідження має якісний характер, адже включає пошук та аналіз джерел, систематизацію<sup>103</sup> та узагальнення результатів,

---

<sup>102</sup> Глушко, М. С. (2008). *Методика польового етнографічного дослідження: навчальний посібник*. Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка. С. 152–222.

<sup>103</sup> Гримич, М. (2006). Метод, методика та методологія в сучасній етнологічній науці. *Етнічна історія народів Європи*. №21. С. 5–9.

в його основі закладено інтерпретацією джерел (з їх ідеями та меседжами), які раніше здавалися непов'язаними або не були в основному фокусі досліджень, передбачає переосмислення минулих подій.

Дослідження охоплює територіальні межі сучасної України у хронологічному періоді XIX – початку XX ст., що пояснюється передумовами формування реалістичного живопису на теренах України (який за своєю сутністю є найціннішим для аналізу особливостей демонстрації традиційної культури), період його активного розвитку та занепаду. Фокусуєчись на українському селянстві митці багатогранно відтворили його побут та повсякдення, адже маляр-реаліст створює картини шляхом емпіричного спостереження: споглядання за життям селян, що умовно наближає його до польового дослідника, який використовує метод спостереження.

Дослідження носить кореляційний характер: порівнюючи живопис початку XIX ст. і другої його половини можна побачити, що саме реалістичний живопис дає більш чітку картину уявлень про суспільне життя селянства другої половини XIX – початку XX ст. Це призводить до більшої зацікавленості селянством, нагальними питаннями, що турбують суспільство, і тут мистецтво перетворюється на соціальне. Подальша трансформація стилів призводить до зниження об'єктивності у відтворенні глобальних проблем, а більше до індивідуалізму, де переживання однієї людини є унікальними і суб'єктивними і знаходять своє відображення в образотворчому мистецтві, що може допомогти знайти однодумців, але вже не є популяризацією сільських мотивів.

До *загальнонаукових методів*, використаних при написанні роботи, належать аналіз і синтез, аналогія і порівняння, моделювання і узагальнення, індукція (від конкретних етнографічних даних на картині до загального висновку про поширеність предметів чи явищ) і дедукція (від загальних відомостей до конкретних прикладів у живописі), опис, пояснення, типологізація, періодизація, оцінка достовірності (співставлення візуальних даних із наявними знаннями про духовну та матеріальну культуру, традиції та обряди, фольклор аби розуміти контекст зображеного на полотні).

Метод аналізу використовується для виокремлення елементів етнічної культури у художньому творі: одяг, предмети побуту, архітектуру, обрядовість тощо. Це дозволяє виявити етнографічні характеристики зображеного. Синтез, у свою чергу, дає змогу об'єднати ці елементи в цілісну інтерпретацію соціально-культурного середовища, представленого в картині. Метод аналізу дав змогу виділити та систематизувати візуальні етнографічні компоненти картин: соціально-вікові особливості відтворення образів українців, їхнє традиційне вбрання, житло та господарські споруди, елементи календарної та родинної обрядовості. Подальший синтез дозволив інтегрувати ці елементи в комплексне уявлення про окремі елементи побуту та світогляду українського народу досліджуваного періоду. Аналіз етнографічних відомостей, представлених на полотнах, дозволив сформулювати висновки щодо їх регіональної специфіки, поширеності та вживаності протягом календарного року, а також скласти уявлення про особливості становища жінки, чоловіка, дитини та людей похилого віку у родині та громаді.

Методи аналогії та порівняння було використано у співставленні візуальних образів, елементів матеріальної, духовної культури у творчості різних митців, а також з наявними відомостями з етнографічних описів та інших груп джерел. Це дозволило простежити регіональні відмінності у відтворенні елементів культури та традицій українського народу, а також здійснити оцінку достовірності їх зображення. Порівняльний аналіз творів дозволив встановити спільні й відмінні риси в зображенні етнографічного матеріалу художниками.

Метод моделювання зумовлює можливість реконструкції матеріальної культури та обрядовості, що представлено на картинах. Завдяки цьому методу стала можливою реконструкція побутових сцен та святкових дійств, зокрема, певних обрядодій, пов'язаних з весільною обрядовістю, Різдом та Великоднем, а також побутові заняття (жнива, випасання худоби, прання тощо). Узагальнення ж дозволяє виявити загальні особливості етнічної культури за допомогою творів живопису. Узагальнення та встановлення спільності рис

елементів матеріальної та духовної культури дозволили окреслити типові ознаки, що притаманні українській народній культурі: усталеність форм вбрання, повторюваність обрядових мотивів, функціональність предметів побуту.

Індуктивний метод передбачає, що в процесі дослідження ми переходимо від аналізу окремих етнографічних деталей на картинах (наприклад, вбрання, житла, обрядовості) до висновків про поширення певних культурних явищ чи предметів у середовищі українців ХІХ – початку ХХ століття. Дедуктивний метод дозволяє застосовувати відомі знання про традиції, обряди, побут, матеріальну і духовну культуру для тлумачення конкретних образів у живописі. Таким чином, можна з високим рівнем точності інтерпретувати значення певної сцени або предмета, що має утилітарне або символічне значення. Застосування дедукції дозволило знайти в картинах художників приклади візуалізації відомих звичаїв і обрядів, описаних у етнографічних дослідженнях.

Описовий метод є основою на початковому етапі дослідження картини, відбувається фіксація всіх візуальних компонентів, які мають потенційну етнографічну цінність: одяг, архітектура, предмети побуту, обряди, робота тощо. Метод пояснення дозволяє розкрити зміст та сутність зображеного, розтлумачити значення. Він необхідний для глибшого розуміння функцій предметів та дій у традиційній культурі. Методи опису і пояснення зумовили детальну фіксацію елементів матеріальної та духовної культури та їх інтерпретації в етнографічному контексті.

Дескриптивний метод передбачає опис джерельної бази, відповідно до змістовних та контекстуальних особливостей твору (залежно від предмету дослідження окремого розділу, територіального походження твору та інших сутнісних елементів). Опис складає основу для подальшого тлумачення значення відтворених подій. Констатування загальноприйнятих елементів дозволяє краще сприймати та в подальшому аналізувати ситуативні складові.

Типологізацію було використано для класифікації зображень за регіональною приналежністю, за тематикою та характером зображеного, а

також задля систематизації за представленими образами українського селянства за статево-віковою ознакою. Це дозволяє структурувати матеріал і виявити типові мотиви у живописі XIX – початку XX ст. на етнічну тематику. Було здійснено типологізацію картин за наявністю матеріалу про одяг, житло, обряди, жінок, чоловіків, дітей та старших людей, що дозволило ефективно структурувати матеріал і виявити основні мотиви у зображенні етнічної культури, а також стало підґрунтям для формування розділів цього дослідження за тематикою.

Використання методу періодизації зумовило визначення ключових етапів розвитку українського образотворчого мистецтва та формування інтересу до українського етнічної культури через її відображення у живописі: від романтизму та академізму до критичного реалізму із поступовим вкрапленням нових течій, що охопило період від XIX – початку XX ст. Період першої половини XIX ст. – зародження інтересу до вияву етнічності у живописі, друга половина XIX ст. – початок XX ст. – період активного викривального критичного реалістичного відтворення дійсності, де один із основних мотивів – життя українського селянства. Метод періодизацій дав змогу простежити еволюцію візуальних образів, характер відтворення дійсності та виявити ті аспекти, які потрапляли у фокус уваги митців в залежності від зовнішніх умов та контексту.

Оцінка достовірності візуального матеріалу здійснюється шляхом співставлення художніх зображень із науковими відомостями про матеріальну і духовну культуру українців, що включає етнографічні описи, архівні матеріали, музейні колекції, опубліковані джерела та періодику тощо. Такий підхід дозволяє визначити рівень відповідності зображення реальному історико-культурному контексту. Співставлення зображень на картинах із науковими дослідженнями та іншими джерелами дозволило підтвердити високий ціннісний та інформативний потенціал зображальних джерел образотворчого характеру, а також встановити достовірність зображених у живописі елементів культури.

Використано низку принципів наукового дослідження: принцип історизму (здійснення дослідження з урахуванням особливостей конкретного історичного періоду, в даному випадку аналіз політичної ситуації на українських теренах, що належали до складу різних імперій), логічності (зв'язний і упорядкований послідовний виклад матеріалу), багатофакторності (урахування чинників що впливають на інтерпретацію творів живопису та об'єктивність відтворення історичного минулого на картинах).

Передусім, принцип історизму став визначальним у формуванні контексту досліджуваних творів мистецтва. Він передбачає дослідження художніх образів у межах конкретного історичного періоду (XIX – початок XX ст.) з урахуванням соціально-політичної, культурної, економічної ситуації. Аналіз здійснювався з огляду на особливості політичного становища українських земель, які на той час перебували під владою Російської та Австро-Угорської імперій. Це дозволило врахувати вплив імперської політики на формування національної ідентичності, трансформацію світогляду, а також на спосіб висвітлення народної культури у живописі. В результаті вдалося виявити відмінності у трактуванні етнічних тем у творах художників різних регіонів України, зокрема в способах репрезентації традиційного побуту, костюму, обрядів.

Принцип логічності забезпечив послідовність та зв'язність викладу. Матеріал було структуровано за хронологічним і тематичним принципами, що дозволило простежити трансформацію підходів до відтворення української етнічної культури в мистецтві досліджуваного періоду. Завдяки логічній послідовності викладу дослідження передбачає виклад наукової аргументації та систематизацію матеріалу. Це безпосередньо вплинуло на аналіз достовірності зображень у співставленні з іншими матеріалами, що дало змогу сформулювати висновки про рівень автентичності та об'єктивності відтворення дійсності.

Застосування принципу багатофакторності дозволило врахувати комплекс чинників, які впливали на процес створення художнього твору і подальшу його інтерпретацію. До таких чинників належать життєвий шлях митця, що безпосередньо позначається на формуванні світогляду та принципів, стилі і

напрямки, що домінували у живописі XIX – початку XX ст., процес націотворення та формування культурної ідентичності, суспільні виклики та загальний політичний контекст. Врахування цих аспектів дозволило з різних сторін підійти до тлумачення сцен та тематик живопису, сформуванню глибше уявлення про певні елементи культури та здійснити висновок про рівень об'єктивності зображеного.

Серед *спеціальних наукових методів використано*: історико-порівняльний метод (дозволяє здійснити компаративний аналіз відтворення елементів етнічної української культури на різних етапах розвитку живопису протягом XIX – початку XX ст., зокрема, порівняння творів в історичному контексті, в різний хронологічний проміжок, що дає змогу простежити трансформацію підходів до зображення народного побуту, звичаїв, обрядів, вбрання, житла тощо), історико-типологічний метод (забезпечив можливість виділення основних етапів розвитку живопису з відтворенням етнічної культури: від романтизованого образу селянства до соціально-критичного реалізму, в результаті було сформовано типологію зображуваних сюжетів та їхню відповідність естетичним і суспільним запитам часу), історико-системний метод (дав змогу сформуванню цілісного комплексу уявлень про функціонування мистецьких ідей, течій та стилів у контексті розвитку художньої освіти, професійної діяльності художників, а також впливу художніх організацій на використання етнічної тематики, що дозволило простежити, яким чином етнічна культура стала ґрунтовною основою більшості сюжетних композицій), метод структурно-функціонального аналізу (дозволив здійснити структурний аналіз творів живопису, поділивши композицію на складові елементи, відповідно до їхнього тематичного наповнення за функціональним призначенням; в результаті було здійснено класифікацію творів за їхніми репрезентативними функціями: демонстрація елементів матеріальної та духовної культури, соціально-економічного становища, гендерних питань чи статево-вікових особливостей).

На перетині релігійних (християнство, язичницькі пережитки) і політичних (політика імперського уряду: в галузі сільського господарства, культури, мови, привласнення митців, обмеження доступу до освіти) кордонів відбувається формування суспільної свідомості, тож загальний контекст має впливове значення на конкретний сюжет. Кореляція між всіма аспектами життя (політичним, соціальним, економічним, культурним) та відтворенням їх у мистецтві дає змогу простежити спільні і відмінні риси у зображенні певних подій чи ситуацій, в свою чергу, розбіжності у відтворенні зумовлюють контраверсійність бачення художниками реальності.

Зміни супроводжуються конфліктами, тож трансформація мистецтва – це відображення не боротьби стилів, а відтворення світобачення і світосприйняття, ставлення до соціальних проблем та залученість мистців у суспільний простір. Обмін ідеями, світоглядом, досвідом призвів до появи унікальних творчих доробків, вплив різних стилів, звернення уваги на іноземне мистецтво автоматично змушує замислитися про те, яким чином адаптувати їх до власних реалій. Такий активний обмін призводить до децентралізації живопису, тому в Україні з'являються власні художні центри, що виховують нову генерацію митців вже з позиції власних переконань в контексті світових тенденцій.

Для інтерпретації творів живопису важливо розуміти контекст, в якому вони були створені: хронологічні межі, особу автора (приналежність його до певних організацій, соціальних верств, майновий стан, оточення, освіта, переконання тощо), загальні політичні, соціальні, економічні та культурні умови та ін. Все це дозволяє скласти уявлення про соціальний контекст твору, а також ту інформацію, яку він несе. Якщо говорити про живопис ХІХ ст., то історичні умови, в яких відбувається становлення реалістичного напрямку, досить аргументовано накладаються на картини цього періоду<sup>104</sup>.

Реалізм виникає на протигагу міфологізму, вигадливості, на відміну від піднесеного пафосу академізму і романтизму, він стає більш приземленим,

---

<sup>104</sup> Криштопа, М. (2023). Антропологія мистецтва як методологічний підхід до вивчення українського живопису. *Етнічна історія народів Європи*. №71. С. 74.

ближчим до людей. Реалізм соціальний, викривальний, він підкреслює суспільні вади і чесноти, він намагається показати людину такою якою вона є, зі своїми пороками (базуючись на впливовості релігійного концепту), зі своїми сильними сторонами. Художник – реаліст бачить мету своєї роботи у формуванні голосу суспільства. Його задача не лише намалювати сюжет на існуючу тематику, а створити сюжет, згенерувати його з того, що є буденним і звичним, перетворивши на майстерне полотно. Буденність втілена у мистецтво стає ознакою його демократизації, його зростанням та формуванням свідомості, відповідальності. У реалізмі є поєднання досконалої техніки, відточеної за роки академізму (щоб передати реальність у всіх деталях), сюжетної композиції (пошук натхнення безпосередньо «у полі»), ідейність (наголошення на суспільних викликах, заклик до вирішення нагальних питань, пропагування етнічної унікальності).

Поміж іншого, окреслимо, що для уникнення повторень у викладі матеріалу будемо використовувати слова митець, художник, живописець та маляр із відповідним тлумаченням. Митець – узагальнене поняття, яке означає людину у сфері мистецтва (художнього, театрального, літературного, музичного тощо). Художник – людина-творець безпосередньо у галузі образотворчого мистецтва. Живописець – більш конкретне означення художника, який працює із живописом. Маляр – історична варіація слова «живописець», що часто використовувалася у XIX — на початку XX ст., зокрема зустрічається у періодиці та художній критиці.

У поєднанні із звичними загальнонауковими та спеціальними методами дослідження актуальним видається підхід з позицій антропології мистецтва. Її сутність у дослідженні мистецтва в його природному середовищі, культурних контекстах. На початкових етапах зародження вона ґрунтувалась на дослідженні «незахідних» («племінних») форм<sup>105</sup>, допоки методи і підходи не

---

<sup>105</sup> Hatcher, E. P. (1999). *Art as culture: An introduction to the anthropology of art*. Bergin & Garvey. P. 3–6.

почали екстраполювати на усі вияви культури, де мистецтво стало втіленням унікальності будь-якого етносу.

Мистецтво вважали атрибутом «західних» культур, тож воно не одразу потрапило до поля дослідження антропологів, адже їх увага була прикута до «первісних» спільнот, як тоді писали. Однак, мистецтво з часом почали сприймати як важливий культурний елемент, адже це те, що створено людиною. Намагаючись здійснити не лише поверхневе судження про естетичну цінність об'єктів, а й віднайти утилітарне функціональне значення певних предметів, дослідники все частіше фокусувалися на об'єктах матеріальної культури (посуді, скульптурах, масках, навіть тілі людини, яке намагалися всіяко прикрасити чи видозмінити, що стало об'єктом досліджень)<sup>106</sup>.

В контексті антропологічного підходу, цікавою видається символіка зображень, значення тих чи інших орнаментаций, декорування предметів побуту, і, водночас, техніка їх виготовлення та способи поширення і використання. Тож, концепція австрійського історика мистецтв Алоїза Рігля, який одним із перших звернув увагу на орнаментику, також є актуальною для даного дослідження. В основі даного методу – увага до предметів декоративно-ужиткового мистецтва, підкреслення їх наукової та естетичної цінності. Тож, послуговуючись даним методом дослідження, в якому орнаментика є «результатом уяви, вільної творчості ... художнього духу», а не сліпим наслідуванням природи (що мається на увазі під терміном «*kunstwollen*»), зауважимо, що сприйняття її через живопис дає змогу здійснити ряд висновків, спираючись на зображення орнаменту на полотнах<sup>107</sup>.

Роль антропологічного підходу у даному дослідженні важко переоцінити, адже з його допомогою мистецтво постає як вияв суспільних процесів, соціальний досвід, що складає фундамент для цієї роботи. Набуття естетичної

<sup>106</sup> Криштопа, М. (2023). Антропологія мистецтва як методологічний підхід до вивчення українського живопису. *Етнічна історія народів Європи*. №71. С. 72.

<sup>107</sup> Riegl, A. (1893). *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin.

цінності предметами побуту чи культурними атрибутами є виявом аналізу утилітарного чи сакрального призначення, форми, способу виготовлення<sup>108</sup>. Для цього дослідження залучення принципів антропології мистецтва зумовлює комплексне використання семіотики, іконографічного, іконологічного аналізу, які в сукупності створюють загальне уявлення про твір, умови його виникнення, мету і покликання, функціонал та інформативність<sup>109</sup>.

Культурно-антропологічний підхід дає змогу простежити історичний розвиток образотворчого мистецтва на теренах України. До XVII ст. в українській живописній традиції домінували релігійні сюжети і мотиви, що пов'язано із впливом церкви на життя. Саме тому більшість пам'яток цього періоду – це зображення святих та сцен із їхнього життя – ікони<sup>110</sup>. Навіть із утвердженням світського живопису релігійна тематика залишається домінуючою у сюжетних лініях («Великодня утренья», «Страсний четвер» Пимоненка, «Великдень» Трутовського тощо). Релігія регламентувала життя людини, від хрещення до відспівування, церква дотична була до всіх етапів життя людини, визначала соціальне життя, суспільні норми та правила.

Кріпацтво, відсталість імперської політики в суспільно-економічному напрямку, централізація художньої освіти зумовили активний розвиток живопису на українських теренах, а також формування його поглядів та ідей. В умовах відходу від канонів, художники зуміли перейти на засади реалізму, де ключовим було – відтворення культури народу, демонстрація його характеру та менталітету.

Отже, методологія дослідження базується на загальнонаукових методах (аналіз, синтез, аналогій, порівняння, моделювання, узагальнення, індукція, дедукція, описовий, пояснення, типологізація, періодизація, оцінка

---

<sup>108</sup> Layton, R. (1981). *The anthropology of art*. Cambridge. P. 7.

<sup>109</sup> Morriss-Kay, G. (2010). The evolution of human artistic creativity. *Journal of Anatomy*. №216 (2). P. 171.

<sup>110</sup> Криштопа, М. (2023). Антропологія мистецтва як методологічний підхід до вивчення українського живопису. *Етнічна історія народів Європи*. №71. С. 73.

достовірності) та спеціальних історичних методах (історико-порівняльний, історико-типологічний, історико-системний та структурно-функціональний аналіз). В основу роботи покладено підходи антропології мистецтва, семіотики, іконографії та іконології, що в комплексі дають змогу сформулювати висновки про інформативність полотен малярів для етнографічних досліджень. Роботу виконано спираючись на принципи історизму, логічності та багатофакторності, що дають змогу здійснити чіткий, послідовний виклад матеріалу, оформити його аналіз відповідно до історичного контексту та охарактеризувати вплив зовнішніх і внутрішніх чинників на розвиток традиційної культури.

## РОЗДІЛ II. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

### 2.1. Стилiстичнi перетворення в українському малярствi першої половини XIX столiття

Останні роки XVIII ст. ознаменувалися початком національного українського відродження, який ототожнюють із появою трьох частин «Енеїди» Котляревського у 1798 р., що засвідчило оформлення сучасної літературної української мови. Разом з тим, XIX ст. стало періодом важливих соціально-культурних перетворень, які позначилися на розвитку історії, етнографії, мистецтва, вплинули на створення організацій, що сприяли дослідницькій чи просвітницькій діяльності, як, наприклад, Кирило-Мефодіївське братство чи «Руська трійця»<sup>111</sup>.

Початком української етнографічної науки прийнято вважати роботу Григорія Калиновського «Опис весільних українських простонародних обрядів»<sup>112</sup> (1777), яка започаткувала традицію отримання первинного фактичного матеріалу в ході польових досліджень<sup>113</sup>. Зацікавленість культурою та традиціями українського етносу певною мірою стала об'єднуючим фактором у діяльності художників та етнографів того періоду. Маляри намагалися зберегти українську етнічну культуру у всіх можливих її проявах, фіксуючи різноманітні елементи матеріальної та духовної культури. Тому взаємодія етнографії та живопису для XIX ст. закономірно стала яскравою ознакою національного відродження українського народу.

---

<sup>111</sup> Стріха, Я. (2023). Українська культура на зламі XIX - XX століть. *UCulture*. Доступно за посиланням: <https://uculture.com.ua/publications/45?tab=text> (дата звернення: 13 серпня 2023).

<sup>112</sup> Калиновський, Г. І. (1777). Описаніє свадебныхъ украинскихъ простонародныхъ обрядовъ въ Малой Россіи и въ Слободской Украинской Губерніи такожъ въ великороссійскихъ слободахъ, насленныхъ Малороссіанами употребляемыхъ. СПб: типографія Х. Ф. Клена.

<sup>113</sup> Глушко, М. (2008). *Методика польового етнографічного дослідження: навчальний посібник*. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка. С. 24–25.

У XIX ст. українські землі входили до складу двох імперій: Австрійської та Російської, тож, значною мірою, розвиток малярства на цих теренах був обумовлений загальнодержавною політикою країн. Імперські уряди всіляко намагалися придушити прояви інших етнічних культур, що не належали до панівної, однак це не применшувало прагнення митців до зображення унікальних особливостей української культури.

На українських землях, що входили до складу Російської імперії, у першій половині XIX ст. поступово занепадає іконопис, який до того був основним напрямком у малярстві. Все частіше у традиційному релігійному живописі простежуються вкраплення світського, які з часом повністю витісняють релігійний формат. Натомість, протилежна ситуація склалася на західноукраїнських землях, що входили до складу Австрійської імперії (Східна Галичина, Буковина та Закарпаття), де релігійний живопис тримав свої панівні позиції значно довше за рахунок суттєвого впливу релігії, географічної периферійності регіону та консервативних суспільних настроїв.

В умовах відсутності жанрового різноманіття, на початку XIX ст. домінуючим залишався портрет<sup>114</sup>. Портретний живопис поступово зазнає впливу європейського романтизму, що актуалізує інтерес митця до особистості людини, розкриває його прагнення передати внутрішній світ за допомогою різних виражальних засобів (зокрема форми та кольору). Не останню роль в контексті цих перетворень відіграє демонстрація регіональної специфіки образів персонажів, яких відтворюють маляри, а саму композицію художники намагаються будувати з урахуванням локальної специфіки, місцевого колориту та середовища, природного для тих, кого зображують в центрі полотна. Саме тому нерідко назви таких портретів звучали як «Українка» або «Українець», які, наприклад, часто зустрічаються у творчості Василя Тропініна, де основна мета художника полягає не стільки в тому, щоб зобразити конкретну людину, скільки передати збірний образ, наділяючи його виразними характерними рисами.

---

<sup>114</sup> Степовик, Д. (1982). Українське мистецтво першої половини XIX століття. Київ: Мистецтво. С. 74.

Гуманізація живопису відбувається поступово. Вона розпочинається із вкраплення побутової стилістики в оформленні тла картини, і триває до трансформації портрету від повної статичності до динаміки та руху. Сюжети досі обмежені, вони камерні і не виходять за межі фонового доповнення, нагадуючи сценічне оформлення. Однак вже в першій половині XIX ст. такі полотна набувають етнографічності. Художники звертають увагу на національний одяг, елементи побуту, атрибути української культури. Тим самим вони створюють маркери впізнаваності, намагаючись підкреслити унікальність народної спадщини.

Важливо наголосити на впливах, яких зазнало українське малярство у першій половині XIX ст. Так, на терени України зусиллями Віденської та Петербурзької академій мистецтв потрапив академізм, а також проникали віяння романтичного напрямку у живописі. Але, разом з тим, відмінна риса українського малярства, що робить його унікальним – це стилістичний синхронізм. Дуже часто митці під впливом нових течій, віянь за допомогою різних прийомів намагалися створити неповторний шедевр і, в результаті, могли поєднувати різноманітні стилі, включно з народними мотивами. Тому неправильно було б стверджувати, що був єдиний стиль, поширений на всіх теренах України, але можливо визначити, яких впливів зазнавала творчість малярів. Класицизм і романтизм – кардинально протилежні за стильовими та образними характеристиками виразу, за значенням та роллю в культурі, соціальною репрезентацією та теоретичними засадами, на яких базувалися, а також за ціннісними орієнтирами та ідеями, однак поєдналися у послідовному хронологічному вимірі, де один прийшов на противагу іншому<sup>115</sup>.

Багато митців – вихідців з України ставали студентами Петербурзької академії мистецтв, яка і була оплотом академізму в живописі Російської імперії. Мистецькі кола художників станом на першу половину XIX ст. мали замкнений характер, доступ до них визначався наявністю зв'язків, професійної освіти та

---

<sup>115</sup> Овсійчук, В. (2001). Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ: Дніпро. С. 7.

певного рівня визнання, що давало можливість долучитися до «прогресивної» малярської спільноти. Петербурзька академія мистецтв, заснована у 1757 р., готувала митців, тривалий час спираючись на спроби нав'язати академічні стандарти, покликані уславлювати мистецтво Античності, Відродження чи класики.

Навчання відбувалося шляхом копіювання студентами творів з античними сюжетами та християнською міфологією. Натомість побутовий жанр ігнорувався академічними колами, більше того, вважався таким, що не заслуговує на увагу. Сюжети з релігійним підґрунтям або базовані на міфології передбачали, що маляр, по-перше, мусить володіти високим технічним рівнем майстерності аби відповідати канонам академізму, а, по-друге, бути обізнаним в культурному чи історичному контексті того, що він зображує. Таке мистецтво було «закритим» для простого глядача, воно переповнене символізмом, який доступний далеко не кожному, підкорене нормам і дихотомічне по своїй сутності: проголошуючи основним лейтмотивом своєї творчості демонстрацію краси природи, художники академічного напрямку нівелювали факт її викривлення у своїх роботах, «прикрашаючи» або навіть створюючи нову дійсність.

Освіта в академії була важливим кроком у становленні професійного художника. Вона давала можливість отримати ґрунтовну практичну підготовку, відточити майстерність під керівництвом талановитих митців, проявити себе та зарекомендувати як професіонала, там можна було набути корисних зв'язків, брати участь у академічних виставках і презентувати свої роботи, отримати право на викладання. На той час академія була чи не єдиною можливістю для художника заявити про себе. Натомість, творчий потенціал митців обмежувався академічними канонами, відступ від яких не міг бути гідно сприйнятий в межах консервативного мистецького середовища, що нерідко викликало невдоволення серед прогресивно налаштованих студентів, які прагнули більш демократичного підходу до освітнього процесу.

Тяжіння до реалістичного відтворення дійсності притаманно багатьом митцям першої половини XIX ст., але остаточне його оформлення відбувається у роботах Тараса Шевченка. Саме з його творчістю дослідники живопису пов'язують утвердження критичного реалізму в українському малярстві<sup>116</sup>. Але і до нього багато художників зверталися до побутової тематики в своїх роботах. В контексті етнологічного дослідження варто зауважити, що роботи малярів першої половини XIX ст. ще не зазнали серйозного впливу реалізму, а були підпорядковані академічним канонам чи ідеалам романтизму, тому їх аналіз на предмет достовірності зображення елементів матеріальної та духовної культури, що можна долучити до етнографічного матеріалу, є складнішим і потребує ґрунтовного комплексного критичного аналізу, який буде здійснено у наступних розділах дослідження.

Портретний жанр активно розвивався у першій половині XIX ст. Його становлення на українських теренах пов'язано з іменами видатних малярів Дмитра Левицького (1735-1822) та Володимира Боровиковського (1757-1825). Яскраві представники портретного романтизму, вони є авторами численної кількості портретів імператорської та князівських родин, військових керівників та відомих діячів не лише імперського рівня, а й світового. Але, ці портрети не можна долучити до джерельної бази дослідження, оскільки на них не представлені елементи етнічної культури українського народу, адже фокус цих митців завжди зберігався на впливових персоналіях імперського уряду і ніяк не репрезентував життя народу.

Натомість Василь Тропінін (1776-1857), який є за походженням російським митцем, певний період свого життя провів у кріпацтві на теренах України, де сформувався його художній стиль, тож був знайомий із побутом, звичаями та традиціями, культурою Поділля. Окремі його праці буде використано у дослідженні для репрезентації культури регіону у першій половині XIX ст. Він працював переважно у портретно-побутовому жанрі, наблизившись до реалізму,

---

<sup>116</sup> Жаборюк, А. А. (1983). *Мистецтво живопису і графіки на Україні у першій половині і середині XIX століття*. Київ-Одеса: Вища школа. С. 81.

однак, не спираючись на критику чи висловлення поглядів через живопис, а радше перебуваючи на позиції лояльності до імперіалізму, через що його роботи будуть критично розглянуті та проаналізовані.

Пейзажі в його роботах слугували тлом для портретних зображень, що давало можливість поетизувати колорит місцевої культури, але при тому відтворити його з максимальною точністю, «тут рука Тропініна не відступає від численних українських історичних портретів XVIII ст. ... Ся манера не може обійтися без певних аксесуарів в портреті; вона мусить показати на полотні з ким має діло. Безпосереднього передавання життя тоді ще не знали, а інсценували цікаві для себе події й лиця прибраними особливо акторами й статистами серед відповідних декорацій... Се загальна риса всіх старих українських портретів і картин»<sup>117</sup>. Життя художника було тісно пов'язане із Поділлям, де він провів свої молоді роки будучи кріпаком у маєтку в с. Кукавка (суч. Вінницька область). Там він написав багато портретів з натури, здійснював замальовки традиційних звичаїв.

Період його творчості в Кукавці кардинально відрізняється від інших етапів, оскільки підкреслений реалізм значно контрастує із романтичними та академічними стандартами. Серія типажів українців та українок, яких він змалював в цей час, є цінним джерелом етнографічного матеріалу, особливо враховуючи географічну детермінованість регіону. В його творчості представлені портрети хлопців (дод. 1.З, 1.И), дівчат (дод. 1.Б, 1.Г, 1.Г, 1.Д, 1.Е), дорослих чоловіків (дод. 1.Є, 1.Ж) та жінок (дод. 1.В), що дає можливість отримання даних за статево-віковими ознаками. Разом з тим, їх імена не зазначені у назвах, що призводить до думки про прагнення Тропініна узагальнити в цих портретах образи українців та українок, надати їм стереотипності. Так, в цих роботах представлений етнічний костюм, прикраси, головні убори та зачіски, зустрічаються зображення посуду, знарядь праці, музичних інструментів.

---

<sup>117</sup> Широцький, Кость. (1911). Дещо з української творчості артиста-малюра Тропініна. *Записки товариства імені Шевченка*. Т. 103 (3). С. 107.

Об'єднує всі ці роботи те, що вони залишаються сценічними, постановочними. Вони обмежені у просторі, камерність портретної композиції не дозволяє звернути більше уваги на тло, яке розчиняється у загальних обрисах. Художник намагається показати селян за їх буденними справами, при цьому вбирає їх у святковий одяг, адже так багато прикрас і вишивку було прийнято вдягати лише на свята<sup>118</sup>. Тому можна припустити, що додаткові предмети у композиції, такі як прясло чи сокира, радше виступають атрибутами працьовитості та зайнятості, підкреслюючи вправність і майстерність народної традиції.

Особливою з етнологічного погляду у творчій спадщині В. Тропініна видається робота «Весілля у Кукавці» (дод. 1.А). Тут маляр виходить за рамки портретного жанру і переключається на побутовий. Художник демонструє ходу весільної процесії по завершенню вінчання. Лише третина композиції – це загальне дійство, в чому проявляється данина ідеалам класицизму, де превалує естетична цінність природи. Але цього достатньо аби побачити ландшафт місцевості, церкву Дмитра Солунського, маєток Іраклія Моркова (у якого Тропінін перебував у кріпацтві<sup>119</sup>) та кілька традиційних хат-мазанок. Частина споруд, зображених на полотні, не збереглися до нашого часу (палац, дзвіниця біля церкви), або зазнали серйозної реконструкції, як, наприклад, сама церква, тож така фіксація Тропініним місцевості вкрай цінна для дослідження історії цього регіону.

Безумовно, важливим є і сам аспект зображення весілля В. Тропініним. Весілля як одна з найважливіших частин життєвого циклу людини та родинної обрядовості постає в його творчості маркером реалістичного відтворення дійсності, що додає етнографізму його роботі. Окрім характерного народного колориту тут присутнє зображення музик з інструментами, танців, і, що

---

<sup>118</sup> Косміна, О. (2007). Регіональна символіка традиційного вбрання українців (до проблем класифікації). *Етнічна історія народів Європи*. №23. С. 19.

<sup>119</sup> Ковпаненко, Н. Г. (2013). Тропінін Василь Андрійович. У *Енциклопедія історії України* (Т. 10). Київ: Наукова думка. С. 158–159.

примітно, контрастне емоційне забарвлення у сумному виразі обличчя молодих, що притаманно для деяких робіт художників цього періоду і в подальшому, та веселощів усіх інших учасників композиції.

Тож, у творчості Василя Тропініна бачимо підвалини для трансформації звичних форм, що їх надалі впроваджували інші митці, посилаючись на елементи реалізму у малярстві та все частіше звертаючись до побутового жанру. Ще одним маляром, який захопився українськими пейзажами, що в майбутньому вплинуло на його творчість, став Василь Штернберг (1818–1845). Після відвідин с. Качанівка на Чернігівщині на запрошення мецената Григорія Тарновського В. Штернберг розпочинає створення акварелей та невеликих олійних полотен, використовуючи реалізм у творах побутового та пейзажного жанрів<sup>120</sup>.

У творчості В. Штернберга велике значення у композиції відіграє небо. З його допомогою художник намагається передати настрій картини, майстерно обігруючи світло і тінь. Тому контрастними за настроєм видаються картини «Пастушок» (1836–1838) (дод. 2.А) та, наприклад, «Садиба Тарновського в Качанівці» (1837) (дод. 2.В). Таку різницю можна пояснити ідилічністю образу панського маєтку, з перебуванням у якому, ймовірно, у В. Штернберга пов'язані приємні спогади, з одного боку, та певною стурбованістю долею селян, які з ранніх років залучені до важкої праці – з іншого. Але, разом з тим, побутові картини складають серйозну частку його творчої спадщини. «Ярмарок в Ічні» (1837–1838) (дод. 2.Г), «Малоросійський шинок» (1837) (дод. 2.Г), «Переправа через Дніпро» (1837), «Млин у Качанівці» (1836) (дод. 2.Д), «Вулиця в селі» (1838) (дод. 2.Е), «Гра в піжмурки» розкривають різноманітні сторони повсякденного життя українського народу, а графіка до першого видання «Кобзаря» Тараса Шевченка (дод. 2.Б) стала досить впізнаваною ілюстрацією українського народного співця.

---

<sup>120</sup> Жаборюк, А. А. (1983). *Мистецтво живопису і графіки на Україні у першій половині і середині XIX століття*. Київ-Одеса: Вища школа. С. 24.

Цікавою в контексті відтворення соціальної комунікації є картина «Ярмарок в Ічні» (дод. 2.Г). Ічня тривалий час залишалася важливим ремісничим і торгівельним осередком. Кілька разів на рік там влаштовували ярмарки. Результатом торгівельної угоди ставало придбання певних товарів: ремісничих виробів, худоби, продуктів тощо. Традиційно затвердження угоди відбувалася після рукостискання, спільного споживання їжі чи розпивання алкогольних напоїв, що легалізувало домовленість. Василь Штернберг намагався достовірно відтворити соціальний контекст ярмарку як такого, не ідеалізуючи сюжет, а демонструючи його відповідно до принципів реалізму, зберігаючи композиційний формат класичної школи.

Отже, Василь Штернберг став своєрідним зачинателем формування реалістичного напрямку в українському малярстві у першій половині XIX ст., чим здійснив великий вплив на інших майстрів, зокрема, Тараса Шевченка, Костянтина Трутовського та ін. В. Штернберг у своїй творчості зумів передати буденність як особливий стан суспільства, що дозволило йому достовірно відтворити окремі аспекти життя українського народу не піддаючи його стереотипізації образів, а демонструючи побут та повсякдення в його звичній формі без «прикрашення».

Академізм дозволив отримати малярам потужну професійну підготовку, навички у техніках живопису та композиційній будові. Але цього було недостатньо для митців, які прагнули зробити мистецтво більш сучасним та актуальним, таким, яке б відповідало вимогам часу, реагуючи на серйозні суспільні виклики, що зумовило прагнення до відходу від класичних сюжетних композицій. Так, митці поступово звертають більшу увагу на народні мотиви, особливості культури і намагаються відтворити їх у своїх роботах, тимчасово зберігаючи формальний академізм.

Деякі митці, отримавши освіту в академії, поверталися в Україну, де розпочинали викладацьку діяльність, засновували власні школи, однак найбільш активно цей процес проявиться вже у другій половині XIX ст. Натомість, одним із перших освітніх закладів на українських теренах, що

здійснював підготовку малярів, став Харківський колегіум в останній третині XVIII ст., де було створено «новоприбавочні» класи художників під керівництвом Івана Каблучка. Однак після повстання декабристів у 1825 р. ситуація із освітою для малярів ускладнюється, адже влада обмежує доступ до художньої освіти людям із «низів», особливо це стосувалося кріпаків<sup>121</sup>.

Окрім академії велику роль у розвитку образотворчого мистецтва відіграло Товариство заохочення художників, яке було засноване у 1820 р. з метою допомогти малярам у їх діяльності. Серед українських митців до цього Товариства були причетні такі художники, як Тарас Шевченко, Іван Сошенко, Костянтин Трутовський, Сергій Васильківський та ін. Товариство фінансувало митців для виставкової діяльності, утримувало рисувальну школу у Петербурзі, а також всіляко сприяло викупу талановитих малярів з кріпацтва (зокрема, Т. Шевченка), займалося популяризацією мистецтва, розповсюджуючи репродукції відомих творів, влаштовуючи виставки як визнаних майстрів, так і їх учнів. Однак вже на межі 40–50-х рр. XIX ст. Товариство все більше піддається впливу миколаївської реакції, схиляється до аристократизму і закликає до відновлення «чистоти» мистецтва, тим самим все більше віддаляючись від прогресивного напрямку<sup>122</sup>.

В контексті розвитку живопису першої половини XIX ст. на українських теренах, що входили до складу Російської імперії, неможливо не згадати малярів Івана Сошенка та Михайла Сажина. Іван Сошенко був талановитим українським художником, іконописцем, викладачем малювання. Кілька його робіт можна використати в контексті опису господарських занять українців. Його картини «Продаж сіна на Дніпрі» (дод. 3.А), «Хлопчики-рибалки» (дод. 3.Б) демонструють зв'язок життєдіяльності українців із водними ресурсами. Перша картина зображує човен, завантажений сіном, яке продає селянська

<sup>121</sup> Говдя, П. І., Коваленко, О. М. (1978). *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. С. 10.

<sup>122</sup> Жаборюк, А. А. (1983). *Мистецтво живопису і графіки на Україні у першій половині і середині XIX століття*. Київ-Одеса: Вища школа. С. 17.

родина. Тут можна побачити невелику господарську споруду, яка, ймовірно, призначена для зберігання човнів або реманенту. Поруч розташовані ваги для зважування сіна, які мають доволі просту конструкцію. Окрім цього, зацікавлення викликає човен, зображений І. Сошенком на другому плані, він порожній, тож можна роздивитися його елементи для керування. Загалом, ця робота цікава не лише в контексті окремої професії, а й як сукупність елементів, що використовувалися і у звичному житті, як, наприклад, човни, дитячі іграшки чи посуд.

Результатом діяльності малярів першої половини XIX ст. стала зміна культурної парадигми живопису. Загострення кризи феодально-кріпосницької системи, яка базувалася на використанні праці селян, котрі перебували в особистій залежності від панів, призвело до того, що діячі культури все більше звертали увагу на «народне питання», вони більше цікавилися тим, в яких умовах живуть та працюють люди, як виглядає їх повсякдення. Враховуючи той факт, що багато малярів були вихідцями із кріпацьких родин, вони однаково зберігали любов до рідного краю, повертаючись сюди після навчання, працюючи на Батьківщині та у живописній формі фіксуючи реалії суспільного життя<sup>123</sup>.

Остаточне утвердження критичного реалізму на думку істориків українського мистецтва пов'язане саме з творчістю Тараса Шевченка (1814-1861)<sup>124</sup>. На сьогодні відомо, що збережено велику кількість творів образотворчого мистецтва авторства Т. Шевченка. Серед них питому частку складають гравюри, офорти, ескізи, етюди, меншу – акварельні замальовки та олійні полотна. Оскільки темою цього дослідження виступає саме етнічна культура в живописі, то графіка (яка включає офорти, гравюри, ескізи тощо) не входить до об'єкту дослідження, однак кілька прикладів, які найяскравіше ілюструють певні аспекти життя українського народу у творчості Тараса

<sup>123</sup> Попович, М. (1998). Нарис історії культури України. Київ: АртЕк. С. 400.

<sup>124</sup> Жаборюк, А. А. (1983). *Мистецтво живопису і графіки на Україні у першій половині і середині XIX століття*. Київ-Одеса: Вища школа. С. 68.

Шевченка, все ж буде згадано. Але основну увагу буде приділено саме олійному та акварельному живопису, що містить зображення етнічної культури українців. «Основне тло, з якого повстає весь громадянський світогляд Поета – це глибоке патріотичне чуття. Більшість його творів пересякнута любов'ю до України, до її природи, до всього національного побуту; пересякнута болем за її трагічну долю, безоглядною відданістю її інтересам»<sup>125</sup>.

Тарас Шевченко багато мандрував Україною, про це свідчать його замальовки, які він здійснював протягом своїх подорожей, зокрема, у складі численних комісій та експедицій<sup>126</sup>. Так, серед його творчої спадщини збереглися пейзажі одного із сіл на р. Орелі, Решетилівки, Василівки, Полтави (суч. Полтавська обл.), Седнева, Густиня (суч. Чернігівська обл.), Почаєва (суч. Тернопільська обл.), Кирилівки, Потокова, Андрушова та В'юнищів (наразі затоплені Канівським водосховищем), Києва, Переяслава, Суботова, Чигирини (суч. Черкаська обл.) та ін. Деякі сільські пейзажі не ідентифіковані за місцем, оскільки мають назви «Селянське подвір'я», «На околиці», «Хутір в Україні», «Подвір'я на селі» тощо, однак всі вони належать до періоду роботи Шевченка в Київській археографічній комісії, за завданням якої здійснював експедиційну роботу на Волині та Полтавщині зі змалювання старовинних пам'яток<sup>127</sup>, велике значення також має його серія офортів «Мальовнича Україна».

Всі ці роботи містять зображення українських сіл в їх традиційному вигляді: хати-мазанки, господарські споруди та подекуди транспорт на подвір'ї (вози). Але, разом з тим, зустрічаються серед ескізів цікаві зображення, що привертають увагу та були нетиповими для змалювання в той час. Це, наприклад, зображення персоналій чи об'єктів пов'язаних із певними соціальними ролями, наприклад, «Відьма» (1847, за однойменною поемою Т. Шевченка), «Знахар» (1841, ілюстрація до однойменного твору Г. Квітки-

<sup>125</sup> Т. Шевченко. (1944, 27 лютого). *Український вісник*. №3(127). С. 1.

<sup>126</sup> Попович, М. (1998). *Нарис історії культури України*. Київ: АртЕк. С. 368.

<sup>127</sup> Говдя, Л., Лобановський, В. (1989). *Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття*. Київ: Мистецтво. С. 6.

Основ'яненка) (дод. 4.Г) чи «Вдовина хата» (1843) (дод. 4.Е). Шевченко підкреслює маргінальність кожної із цих соціальних груп за рахунок деталей, які швидко впадають в очі. Відьму він вирізняє за рахунок силуетного зображення, певною мірою надприродного, але якщо ознайомитися з поемою, то стає зрозумілим, що це звичайна жінка із важкою долею, що зазнала насилля від пана та переживає за тяжку долю її дітей. В певний момент вона виявляє здібність до лікування. Такий образ значно контрастує з уявленням про відьму в традиційній культурі, тому радше є фантасмагоричним тлумаченням самого автора.

Натомість «Знахар» та «Вдовина хата» мають більше спільного із реальною традиційною культурою. Постать знахаря викликає одночасно повагу і страх у оточуючих, що вдало передає Шевченко у своїй роботі. Люди з певною настороженістю спостерігають за його ходом, а сам знахар над чимось замислився.

«Вдовина хата» демонструє поширений на той час образ вдовиного помешкання із занепалим дахом та побитим посудом на тині. Зазвичай розподіл обов'язків в родині відбувався в контексті патріархального суспільного укладу, тож ремонтні роботи відносилися до чоловічої сфери. Таким чином, Шевченко намагається зобразити зубожілість хати самотньої жінки після смерті чоловіка, разом з тим, прагне підкреслити соціальний статус вдів у традиційному суспільстві. Про двояке ставлення до них пише О. Кісь у статті «Особливості ставлення до вдови в українців у XIX – на поч. XX ст.», де зазначає, що з одного боку вдові співчували, подекуди допомагали по господарству, але з іншого – відчували певну упередженість, настороженість і навіть острах<sup>128</sup>.

Зображення таких маргінальних груп населення не було типовим для українських художників того періоду, а тому ці роботи Шевченка є особливо цінними в етнографічному дискурсі. Серед іншої графіки, зустрічаються зображення «Сільське кладовище» (1845), «Чумаки серед могил» (1846),

---

<sup>128</sup> Кісь, О. (2000). Особливості ставлення до вдови в українців у XIX – на початку XX ст. *Незалежний культурологічний часопис*. №17. С. 109–119.

«Казка» (1844, що демонструє уявлення про смерть), «Свати» (1844, весільна обрядовість), а також «Повідь» (що фіксує затоплення 1845 р. одного із сіл на Дніпрі) (дод. 4.Д). Графіка відноситься до додаткових джерел у цьому дослідженні, адже основний акцент на олійному живописі, тож виконує в даному випадку допоміжну роль для розкриття потенційних напрямків подальших досліджень.

Власне живописна спадщина Шевченка також доволі широко представлена різноманітними роботами, але серед них до теми дослідження відносяться олійні роботи «Циганка-ворожка» (1841) (дод. 4.Б), «Катерина» (1842) (дод. 4.А), «Селянська родина» (1843) (дод. 4.В) і «На пасіці» (1843) (дод. 4.Г)<sup>129</sup>. Саме вони яскраво ілюструють елементи української традиційної культури та закладають фундамент для подальшого розвитку реалістичного малярства в Україні. Т. Шевченко першим з українських митців поступово відмовився від стандартів академічного живопису. Його роботи відтворюють ідею боротьби проти кріпацтва, започаткувавши таким чином нову функцію живопису – ідейну. Мистецтво мало стати не лише естетично привабливим, а й нести в собі певне змістове навантаження.

Картина «Циганка-ворожка», за яку Т. Шевченка було нагороджено срібною медаллю другого ступеню, що можна пояснити негативним ставленням академії до побутового жанру, зображує ворожіння молодій дівчині, що простягнула руку ворожці через паркан, а іншою тримає щось у фартуху. Яскраво виразний образ дівчини одразу дає зрозуміти її етнічне походження, що корелюється із прагненням митців у першій половині XIX ст. наділяти персонажів стереотипними рисами, оформлюючи їх образ за допомогою певних впізнаваних маркерів: вінок, вишита сорочка, червона спідниця, стрічки тощо. Зважаючи на присутність рис реалізму, ця робота Т. Шевченка досі сповнена романтизму в оформленні тла та відзначається академічністю постановки композиції. Багато уваги художник приділив візуальному обрамленню за

<sup>129</sup> Степовик, Д. (1990). Скарби України: науково-художня книжка. Київ: Веселка. С. 113.

рахунок демонстрації рослинного розмаїття у вигляді клена, листя лопухів, кропиви, які в народі мали свою символіку.

Привертає увагу образ ромки, яка ворожить. Тут автор демонструє стереотипний усталений образ, укорінений у традиційній свідомості: ворожіння, як один із способів вияву етнічної особливості, характерний одяг з орнаментом у смужку, який не надто яскравий в кольорі, що свідчить про вік жінки, адже яскраві кольори носили переважно молоді дівчата, антропологічні особливості (зокрема, профіль носу, темні очі та брови), масивна хустина на голові, що може говорити про пишність волосся, а також поодинокі прядки, що демонструють його темний колір. Поруч бачимо пса, який насторожено спостерігає за взаємодією персонажів, що, ймовірно, може свідчити про відчуття зацікавленості з одного боку, а з іншого – перестороги.

«Катерина» – це побутова картина із гострим соціальним сюжетом, в якій реалізм досягається за рахунок майстерного його зображення. Образ жінки-покритки, кріпачки, дівчини з народу стає головним і займає ключове місце в композиції, що стало новаторством для малярів того періоду. Ця картина не є ілюстрацією до однойменної поеми Тараса Шевченка, хоч і має спільну з нею тему. Зважаючи на реалістичне підґрунтя, сама композиція побудована в дусі академічних традицій і за допомогою класичних прийомів, де головна персонажка поміщається в умовний овал із інших персонажів та об'єктів, зберігаються класичні діагоналі, які перетинаючись підкреслюють вагітність дівчини. Цікавим є світловий контраст, яким автор намагається зацентувати на моральності образів чи навпаки її відсутності. Даниною академізму можна назвати таку деталь, як положення ніг Катерини, що дослідники прирівнюють до «Сикстинської Мадонни» авторства Рафаеля Санти<sup>130</sup>.

Але сама побудова сюжету відрізняється від академічних установ, адже персонажі не пов'язані спільною дією. Шевченко, певною мірою, звертається до образної мови народного живопису. Тому наприклад, образ ложкаря може бути

---

<sup>130</sup> Білецький, П. (1974). *Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі*. Київ: Мистецтво. С. 34.

уособленням народної моралі, адже він не є частиною сюжету, а радше стороннім спостерігачем, але при цьому його погляд, на нашу думку, не виражає засудження, а співчутливий, як пише сам Тарас Шевченко у листі до Григорія Тарновського<sup>131</sup>, що не відповідало реаліям соціальної оцінки, а ймовірніше є виразом власного ставлення автора до дівчини. Тут є і типовий для українських пейзажів вітряк, поруч із яким зображено «москаля», який тікає<sup>132</sup>, що є аналогією із його вітряністю та легковажністю. Дисонанс викликає зламана дубова гілка. Дуб у традиційному сприйнятті – чоловіче дерево, що є символом мужності та сили, в даному випадку – це акцентний композиційний елемент, який може виступати символом понівеченої долі самої Катерини, однак у народній традиції деревами, що асоціюються із жінкою були калина, тополя, однак не дуб, тож бачимо розбіжність із традиційними уявленнями про символізм природних об'єктів.

«Селянська родина» та «На пасіці» демонструють народний селянський побут, саме у них Шевченко остаточно оформлюється як художник-реаліст як за сюжетною композицією, так і за технічним виконанням. У цих полотнах проявляється піднесеність та романтизація сімейних цінностей. Подекуди таке ставлення до родини та ідеалізація жанрових сцен з відповідним зображенням дослідники пов'язують із прагненням Т. Шевченка одружитися та створити власну родину. Разом із тим, сім'я у творах Т. Шевченка – це ілюстрація цінності родини, а ідилія, яку зображує художник, наче наголошує на тому, що кріпакам, яких він змальовує, єдине чого бракує для щастя – це особиста свобода та відсутність залежності від пана.

---

<sup>131</sup> Шевченко, Т. (25 січня 1843). Лист до Г. Тарновського. *Основа*. (травень 1862). Санкт-Петербург. С. 5–6.

<sup>132</sup> Шевченко, Т. Лист Шевченка до Тарновського. У *Зібрання творів: У 6 т.* (Т. 6). (2003). Київ: Наукова думка. С. 179–200.

Роботи Т. Шевченка унікальні, адже на той час художники не зверталися до соціальної тематики<sup>133</sup>. Деякі з них технічно виконані за допомогою академічних прийомів, на яких формувався творчий стиль художника (від чого він відходить у подальшій творчості), але ідейно вони випереджали свій час, адже були викривальними за своїм змістом, критичні до кріпосницького ладу та суворих суспільних норм. Не можна не згадати про вплив на українських митців, зокрема, на самого Т. Шевченка, Барбізонської художньої школи, представники якої виступали за естетичну цінність реальної природи, за правдиве відтворення її у своїх роботах, що контрастувало із застарілим академічним світобаченням. Такий реалістичний підхід до зображення світу в подальшому трансформується у прагнення відтворення реалістичного суспільного життя.

На західноукраїнських землях релігійний живопис і досі зберігав свій вплив. Та не зважаючи на це, у першій половині ХІХ ст. українські маляри активно переймали досвід європейських майстрів. У 1772 р. з утворенням Академії образотворчих мистецтв у Відні художники отримали можливість опанувати професійні навички та різноманітні техніки живопису. Деякі митці згодом поверталися до місць свого походження, де продовжували працювати<sup>134</sup>. Коротко оглянемо основні тенденції розвитку живопису на цих землях.

Серед відомих малярів цього періоду варто згадати ім'я Теодора Яхимовича, який був вихідцем з Галичини та вихованцем Віденської академії, що позначилося на його творчості. Серед його доробку вельми цінними в контексті історичного дискурсу видаються пейзажні зображення архітектурних пам'яток регіону, а в контексті даного дослідження – картини «Будинок брата Івана у селі Ярошенка» (1879) чи «Садиба», які виконані в дусі класичного

---

<sup>133</sup> Юр, М. (2022). Українське малярство першої третини ХХ століття в науковому дискурсі: Національний аспект. *Науковий дискурс*. №18. С. 98–105.

<sup>134</sup> Купчинська, Л. (2016). Віденська академія образотворчих мистецтв і художники Закарпаття ХІХ століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. №12. С. 122–134.

австрійського академізму, і радше переймають європейські стилістичні манери, що робить їх категорично відмінними від живопису Наддніпрянщини чи Слобожанщини цього періоду.

Антоній Лянге (1774-1842) – австрійський пейзажист, тривалий період свого життя провів у Львові, так само був вихованцем Віденської академії мистецтв. Його авторству належать мальовничі пейзажі різних місцевостей Галичини. Але переважна більшість робіт, пов'язаних з Україною, – урбаністичні пейзажі чи зображення старовинних архітектурних пам'яток. Головна увага в його роботах спрямована на природу та органічно вписані архітектурні конструкції в її натуралістичний ландшафт, що можна пояснити його роботою над театральними декораціями. Люди на його полотнах відіграють лише другорядну роль, вони невеликих розмірів, покликані оживити композицію, не привертаючи при цьому зайвої уваги. Тому за його роботами важко говорити про образи персонажів, що відтворюють етнічну культуру, але саме його творчість є свідченням поступового розвитку пейзажного жанру з побутовими вкрапленнями на західноукраїнських теренах. Тож, як бачимо, на західноукраїнських землях в цей період художники ще не так активно звертаються до етнічних мотивів у живописі, тому лише побіжно згадаємо їх та зазначимо, що їх роботи не буде залучено до джерельної бази.

Відмінності у стилістиці творів різних регіонів України обумовлені перебуванням у складі різних держав і, як наслідок, – різними політичними, соціально-економічними та культурними впливами. Однак у XIX ст. розпочалися процеси, що започаткували національне відродження українського народу із обґрунтуванням тяглості культурної та історичної традиції, що є спільним для всіх українських земель. Активізація цих процесів призвела до переосмислення цінностей, що вилилося у зміну мистецької парадигми як такої. Відтепер живопис – це не просто естетичний твір, переповнений міфологізованими символізмами, це маніфест, заклик до перетворень з відповідними акцентами, ідейний твір, який демонструє власну думку автора та відтворює суспільні реалії.

Отже, перша половина XIX ст. стала важливим перехідним етапом від академічних стандартів та романтизму до реалістичного малярства. Поступово зменшуючи вплив релігійного портретного жанру, популярності набуває світський живопис, розвивається пейзаж. Великим досягненням цього періоду можна справедливо вважати побутовий жанр, який починає з'являтися у творчості українських митців наприкінці першої половини XIX ст. Він актуалізує соціальні проблеми, які були наявні в суспільстві, намагаючись привернути увагу до долі народу. Велику увагу в цей час привертає саме українська культура з усіма її особливостями та колоритом. Художники звертаються до зображення традицій та звичаїв етносу, намагаються зберегти автентичність образів, що надає їх роботам виняткового етнографізму, адже замальовки здійснювалися з натури. Але якщо митці першої половини XIX ст. зображують постановочний та стереотипізований образ українця чи українки аби зробити його більш впізнаваним, то Тарас Шевченко, з творчістю якого пов'язують остаточне утвердження критичного реалізму в українському живописі, намагається привернути увагу до проблем кріпацтва, соціального тиску та підкреслити важливість родинних цінностей. Тож, з цього часу розпочинається новий етап в українському малярстві, який покликаний продемонструвати реальне життя народу.

## 2.2. Розвиток реалізму на українських теренах у другій половині XIX – на початку XX століття

Революції у Європі 1848 р. та активна індустріалізація стали катализаторами соціальних перетворень, тож митці та діячі культури почали все частіше ставити під сумнів стандарти та вимоги академізму. Одними із перших, хто повстав проти закостенілого консервативного мистецтва, стали французькі реалісти та британські прерафаеліти, які виступали проти заангажованості академічної спільноти та її контролю над меценатами. Таким чином, на противагу нещирим та байдужим, на їх погляд, усталеним ідеалам представники нового покоління митців прагнули створити альтернативу у вигляді самостійних виставок, незалежних від академій, аби продемонструвати свої новаторські погляди<sup>135</sup>.

Реалізм умовно позначив стилістичний та формальний відхід від ідеалізованих драматичних сюжетів та історичного живопису, що було притаманно мистецтву першої половини XIX ст. в межах академізму. Художники-реалісти миттєво реагували на соціальні й політичні перетворення, прагнули до зображення ординарних персоналій та подій у повному натуралізмі, що власне базувалося на методах ретельного спостереження та детальної фіксації. Масштабність таких робіт, їх відтворення на великих полотнах ще більше виявляло бунтарську сутність реалістичного живопису, намагаючись протиставити його академічному і, разом з тим, піднести роль і значення нових сюжетів до масштабу відомих історичних подій<sup>136</sup>.

Важливо, що для художників-реалістів цінною стала тематика сільського життя, вони навчилися зображати краєвиди так, як раніше художники відтворювали певні історичні чи міфологічні сюжети. Одними із перших, хто звернувся до зображення сільських мотивів стали представники Барбізонської школи, метою якої стало вироблення реалістичного стилю пейзажного

---

<sup>135</sup> Фартінг, С. (2023). *Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення*. Харків: Vivat. С. 295.

<sup>136</sup> Там само. С. 300.

живопису. Вони перетворили пейзажний живопис зі звичайного тла для міфологічних сцен, як це було за академізму, на самостійний довершений художній твір. До прикладу, Жан – Франсуа Мілле (1814-1875) як представник Барбізонської школи вивчав можливості вводити людей у пейзаж, в тому числі зображати селян під час роботи<sup>137</sup>, що в подальшому справило чималий вплив на український реалістичний живопис.

До середини XIX ст. революційні виступи та повстання спалахнули у Німеччині, Італії, Австрії та інших країнах, що продемонструвало нові соціальні настрої та зміну свідомості населення, зростання самосвідомості та прагнення до демократичних ідеалів та свободи особистості<sup>138</sup>. Ідеї німецьких філософів Карла Маркса (1818-1883) і Фрідріха Енгельса (1820-1895) ґрунтувалися на ідеалах соціальної рівності та чесного розподілу ресурсів, тож не дивно, що суспільні настрої даного періоду вилилися у творчість художників-реалістів.

Події, що відбувалися у цей час у Європі, прямо чи опосередковано впливали на загальний соціально-культурний контекст і на теренах України. Трансформація українського живопису відбувалася поступово. В цей час завершується остаточне оформлення його жанрів: пейзажного, побутового, історичного, а портретний став на новий щабель свого розвитку, зазнавши масштабних трансформацій. Допоки в українських мистецьких колах відбувалося переосмислення академічного живопису, романтизм певний час ще тримав свої позиції, поступово відходячи на задній план. Ці процеси відбувалися нерівномірно в різних регіонах, що зумовлено рядом факторів: перебуванням українських земель у складні різних держав, відповідно, з різними політичними, економічними та соціальними умовами, доступом до освіти та можливістю подальшої реалізації у художній сфері, змінами свідомості тощо.

---

<sup>137</sup> Фартінг, С. (2023). *Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення*. Харків: Vivat. С. 302.

<sup>138</sup> Там само. С. 303.

Реалізм передбачав не лише фотографічне відтворення реального середовища. Перш за все, це – ідейна течія, яка в своїй основі закладає фундамент для соціального нарративу. Мистецтво – це інтерпретація художником світу, в якому він живе, який його оточує, який він бачить та, в той же час, ілюзія ідеального майбутнього, до якого він прагне, тобто уявлення про те, як має бути, а як – ні, що є нормою, а що – девіацією. Соціально-викривальна мета стає підґрунтям для формування плеяди українських митців, які прагнуть змін.

Боротьба проти салонного академічного мистецтва носила маніфестаційний характер, і несла більш глибинні сенси, ніж просто бажання малювати щось непов'язане з давньогрецькою міфологією. Нав'язування «ідеалів» та «канонів» у мистецтві є абсурдним, адже стандартизація підходів і методів до творчого виявлення особи митця – є хибним уявленням про можливість контролю. Імперії прагнуть до подолання виявів національної ідентичності захоплених народів, тож мистецтво, в тому числі і живопис, стало одним із засобів шовіністичної політики російського і австрійського імперіалізму.

До складу Австрійської (з 1867 – Австро-Угорської) та Російської імперій входили етноси, які із початком Весни народів 1848 р. відчули можливість для розвитку народних визвольних рухів. Національне відродження народів зазвичай проходить через три основні етапи: академічний, культурницький і політичний. Перший етап передбачає збирання етнографічних та фольклорних матеріалів, що стає підґрунтям для осмислення національної ідентичності. На другому етапі народна мова починає використовуватись у сфері освіти, видавництва, громадського та культурного життя, а інтелігенція активно займається просвітництвом серед широких верств населення. Завершальний етап полягає у формуванні політичного руху, здатного відстоювати національні інтереси та права на державному рівні. У XIX ст. українське суспільство

поступово проходило всі ці етапи, які, варто зауважити, не є послідовно лінійними, а доповнюють одне одного в контексті історичного розвитку<sup>139</sup>.

Зацікавлення етнічною культурою українців привернуло більше уваги до вивчення побуту народу. На тлі складних соціальних-економічних процесів, обумовлених відсталістю кріпосницької системи<sup>140</sup>, творчість художників набувала ідейного характеру. Мистецтво стало втіленням думок та суспільних поглядів, воно мало на меті не лише набутти естетично привабливої форми за всіма канонами академічних стандартів, а радше відтворювало реальне життя в усіх його аспектах із ґрунтовним змістовим наповненням<sup>141</sup>.

Революційний переворот у мистецькому середовищі Петербурзької академії було здійснено у 1863 р., коли відбувся «бунт тринадцятьох». Студенти академії відмовилися виконувати програму та створювати роботу із міфологічним сюжетом, що, в свою чергу, переросло у заснування артілі художників. Серед основних принципів їх утворення – вихід за академічні рамки. В результаті, за учасниками новоствореної організації розпочався нагляд, адже влада пильно відстежувала подібні прояви непокори. З часом артіль переросла 1869 р. у Товариство пересувних художніх виставок, коли Григорій М'ясоєдов звернувся до артілі з ідеєю створення незалежної від царських чиновників академії художньої організації<sup>142</sup>.

«Статутом Товариства пересувних художніх виставок» було проголошено головну мету: «Облаштування, з належного дозволу, в усіх містах імперії пересувних художніх виставок, у вигляді: а) надання мешканцям провінцій

<sup>139</sup> Стріха Я. Українська культура на зламі XIX–XX століть. UCulture. URL: <https://uculture.com.ua/publications/45?tab=text> (дата звернення: 13.08.2023).

<sup>140</sup> Степовик, Д. В. (1982). *Українське мистецтво першої половини XIX століття*. Київ: Мистецтво. С. 8.

<sup>141</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині XIX – на початку XX століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>142</sup> Говдя, П. І., Коваленко, О. М. (1978). *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. С. 7.

можливості знайомитися із мистецтвом та стежити за його успіхами; б) розвитку любові до мистецтва у суспільстві; в) полегшення для художників продажу їх творів»<sup>143</sup>. Тож, серед іншого ключовими завданнями художників були просвітницька діяльність в галузі мистецтва (варто наголосити, ознайомлення не лише з творами російського живопису, як зазначено у статуті, а також пропагування творчості представників інших народів, зокрема, велика роль у діяльності Товариства належала українським митцям), а також допомога малярам в організації виставкової діяльності та продажі картин<sup>144</sup>.

Товариство пересувних художніх виставок провадило активну діяльність на території України. Їх творчість пропагували М. Мурашко, М. Сумцов та інші видатні діячі свого часу<sup>145</sup>. Паралельно із цим відбувається формування і поступове становлення української школи в мистецтві, художники створюють освітні заклади задля розвитку професійного українського малярства<sup>146</sup>, з'являються школи Мурашка, Марії Раєвської-Іванової, Одеське художнє училище (яке функціонувало під егідою Петербурзької академії мистецтв), а у 1890 р. виникає Товариство південноросійських художників, Одеса перетворюється на потужний мистецький центр<sup>147</sup>.

Митці, які перебували у складі Товариства пересувних художніх виставок, намагалися різними способами поширювати знання, навчати техніці, прищеплювати любов до мистецтва та сприяти формуванню естетичного смаку у глядачів. Українські маляри XIX ст. вважали критичний реалізм прогресивним стилістичним напрямком, адже він на цей час був актуальним, привертав увагу

---

<sup>143</sup> *Устав Товарищества передвижных художественных выставок.* (1987). Т. 1: Письма, документи. М.: Искусство. С. 57.

<sup>144</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині XIX – на початку XX століття. *Часопис української історії.* №48. С. 58–67.

<sup>145</sup> Говдя, П. І., Коваленко, О. М. (1978). *Передвижники і Україна.* Київ: Мистецтво. С. 57.

<sup>146</sup> Там само.

<sup>147</sup> Там само. С. 13.

громадськості до соціальних проблем та мав викривальний характер. Передвижники намагалися уникати ідеалізації, що було притаманно романтичному живопису, та прагнули відтворити народну культуру в усій її життєвій переконливості, що фактично перетворює окремі їхні роботи на етнографічні джерела<sup>148</sup>.

Членами Товариства, які брали участь у його виставковій діяльності, можна назвати Іллю Рєпіна, Івана Айвазовського, Миколу Ге, Івана Крамського, Миколу Пимоненка, Сергія Васильківського, Костянтина Трутовського та чималу кількість інших прізвищ. Кожного з цих митців російська історіографія так чи інакше намагається апропріювати, посилаючись на їх освіту в Петербурзькій академії чи їх окремі роботи із відповідною локальною прив'язкою, нівелюючи факт українського походження, самоідентифікації та ґрунтовної творчої спадщини, пов'язаної з Україною. Виражаючи презирство до культур підкорених народів та всіляко сприяючи уявленням про їх меншовартість, імперці все ж прагнули привласнити їх здобутки<sup>149</sup>.

Одним із проявів такого деформованого сприйняття культурної спадщини можна вважати змінену вимову прізвища видатного українського маляра Іллі Рєпіна (Ріпина) (1844–1930), якого в історіографії прийнято називати «Рєпіним» на російський манер. Однак, історичні джерела, зокрема, його власні підписи на роботах демонструють варіант написання прізвища через ъ («ять»)<sup>150</sup>, що в українському варіанті читається як «і», а в російськомовному – як «є»<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині XIX – на початку XX століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>149</sup> Там само.

<sup>150</sup> Глущенко, В. А. (2000). Ять. У Енциклопедії «Українська мова». Київ: Наукова думка.

<sup>151</sup> Горобчук, Б.-О. (2022). *10 доказів: РПІН – український художник* [Відео]. Культуртригер. (дата звернення: 19.01.2025). [https://youtu.be/TY\\_SwjvPt7I?si=fwyUQQLsiZMcIA0V](https://youtu.be/TY_SwjvPt7I?si=fwyUQQLsiZMcIA0V)

Етнічна культура фігурує як ключовий лейтмотив у роботах українських передвижників. Вони намагалися показати життя селянства з різних сторін, розкрити особливості традиційної культури: «Для пейзажиста чималий інтерес представляють, наприклад, біла малоруська хата, що так яскраво вирізняється на лузі, під лісом чи над рікою, малоруське село з дворами, які представляють щось самостійне, з усіх сторін обгороджене, живописно відтінене сріблявою тополею, горобиною чи вербою... Для жанриста цікавість представляють малоруські народні ярмарки, храмові свята, сімейні урочистості та гуляння, сам костюм малоросів, особливо малоросіянок, що зберегли в глибині Малоросії, далеко від фабрик і заводів, багато кольорового і оригінального в одязі та прикрасах»<sup>152</sup>.

В Україні активно розвивалися центри художнього життя. Одним із перших таких центрів стала Одеса, яка стрімко випереджала інші міста за економічними і демографічними показниками у другій половині XIX ст. Так, у 1865 р. з ініціативи Одеського товариства заохочення красних мистецтв було створено рисувальну школу, яка згодом перетворилася на Одеське художнє училище, що перебувало у підпорядкуванні Петербурзької академії мистецтв.

У 1890 р. в Одесі на чолі із видатними українськими малярами Кириаком Костанді (1852–1921) та Миколою Скадовським (1846–1892) на українських теренах виникає потужний осередок виставкової діяльності – Товариство південноросійських художників, яке об'єднало талановитих митців із різних країв. Товариство провадило діяльність на засадах демократичного мистецтва та принципах реалізму, при цьому зазнавши серйозного впливу Товариства пересувних художніх виставок та французького імпресіонізму. Провідними мотивами у творчості експонентів залишалися соціально-побутові сюжети та пейзажний живопис. На виставках товариства демонстрували свої роботи Іван

---

<sup>152</sup> Сумцов, М. (1885). Малоросія на пересувних художніх виставках. *Київська старовина*. С. 597.

Айвазовський, Микола Пимоненко, Олександр Мурашко, Ілля Рєпін<sup>153</sup> та інші, творчість яких безперечно дає можливість дослідити етнічну культуру українців другої половини XIX ст.

Важливий внесок у розвиток українського живопису та художньої освіти здійснила талановита мисткиня Марія Раєвська-Іванова (1840–1912). Створенню художницею школи передувало заснування рисувальних класів Івана Саблукова у XVIII ст., які функціонували при Харківському колегіумі. Натомість саме школа М. Раєвської-Іванової, заснована 1869 р., стала першим самостійним мистецьким осередком у Харкові<sup>154</sup>. Унікальність цього навчального закладу полягала у поєднанні художньої складової із професійно-промисловим напрямком діяльності.

Окремо варто згадати про творчий спадок самої мисткині. Художниця здобула професійну освіту в Європі, склала іспити для отримання звання художниці у Петербурзькій академії мистецтв, ставши таким чином першою дипломованою жінкою – художницею у Російській імперії<sup>155</sup>. Високий рівень освіти мисткині, знання кількох мов та обізнаність у сучасних європейських мистецьких течіях дозволили їй створити потужний осередок професійної художньої освіти. Марія Раєвська-Іванова прагнула зробити художню освіту загальнодоступною, тому тривалий час вона викладала безкоштовно, а діти з незаможних родин могли навчатися безкоштовно.

В історіографії радянського періоду досить нечасто згадувалася Харківська рисувальна школа. У працях дослідників вона виступала як заклад початкової художньої освіти, спрямований радше на підготовку кадрів в умовах активної

---

<sup>153</sup> Ковпаненко, Н. Г. Товариство південно-російських художників (XIX-XX ст.) [Електронний ресурс]. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Tovarystvo\\_pivdenorosijskykh](http://www.history.org.ua/?termin=Tovarystvo_pivdenorosijskykh) (дата звернення: 19.01.2025).

<sup>154</sup> Соколюк, Л. (2020) *Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.)*. Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 7.

<sup>155</sup> Там само.

індустріалізації, однак метою створення даного навчального закладу був розвиток декоративного мистецтва та професійних навичок українських майстрів<sup>156</sup>. У 1900 р. простежується збільшення виставкової діяльності, діяли як колективні, так і персональні виставки харківських художників, серед яких була експозиція робіт Сергія Васильківського, який був учнем Марії Раєвської-Іванової. Після втрати художницею зору школу було передано під міське управління. У 1906 р. на її базі було створено творче об'єднання, яке продовжило освітню і виставкову діяльність, організувало видання художнього журналу.

Київська малювальна (рисувальна) школа була заснована 1875 р. українським художником-педагогом Миколою Мурашком (1844–1909). Навчальний заклад відіграв значну роль в становленні українських малярів. Тут отримали художню освіту безліч художників, чийі імена зараз відомі і поза межами України, і мистецтвознавців. Важливим етапом розвитку мистецтва стало запровадження Мурашком в Київській малювальній школі вільної демократичної творчої атмосфери, принципів вибірковості тем, сюжетів, технік, а що принципово важливо, так це доступність для учнів, що не мали коштів на освіту, однак тут могли здобути її безкоштовно. У 1901 р. на місці школи було організовано Київське художнє училище, що слугувало місцем для отримання професійної художньої освіти із відповідними правами на подальшу діяльність<sup>157</sup>.

Микола Мурашко описував роботу школи у мемуарах «Спогади старого вчителя». Він зазначав, що у період середини 70-х рр., в умовах репресій царату щодо української культури та мови, було досить важко зорганізувати діяльність такого освітнього закладу. До того ж перешкодами слугували труднощі із

---

<sup>156</sup> Соколюк, Л. (2020) *Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.)*. Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 8.

<sup>157</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині XIX – на початку XX століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

фінансуванням, нестача необхідних навчальних матеріалів та, власне, викладачів. Мурашку вдалося зорганізувати такий важливий заклад і запустити процес створення Київського освітнього художнього центру<sup>158</sup>.

Повертаючись до тематики робіт прихильників реалізму, наголосимо, що картини передвижників в основу свого сюжету покладали відображення побуту, передачу елементів родинного чи календарного обрядового циклу. Це не виявлялося у принципових позиціях, а супроводжувало базові засади діяльності малярів. Вони намагалися показати суспільство в різних його проявах. Так, Ілля Рєпін написав кілька портретів українок, пейзажі із традиційними хатами, зобразив «Вечорниці» (1881) (дод. 8.В), перебуваючи у маєтку Тарновських у Качанівці, а для створення картини відвідував навколишні села і здійснював замальовки дозвілля молоді. Намальовані з натури, його роботи демонструють колоритний образ українського селянства, органічно вписаний у традиційне культурне середовище<sup>159</sup>.

Ілля Рєпін писав: «Краса – це справа смаку, для мене вона в правді... Навколишнє життя мене надто хвилює, не дає спокою, саме проситься на полотно... Дійсність надто обурлива, щоб зі спокійною совістю вишивати узорі...»<sup>160</sup>. Однак, звертаючись до загального політичного контексту, наголосимо, що, захоплюючись мотивами і темами з життя українського селянства, Ілля Юхимович все ж публічно не визначав себе власне українцем. Євген Чикаленко у листі до Іллі Рєпіна закликає повернутися на ґрунт українського мистецтва та розвивати його, пробуджуючи суспільну свідомість. На це маляр відповів, що не вважає себе українським митцем, нівелюючи своє походження, адже народився у Чугуєві (Харківщина), а належить

<sup>158</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>159</sup> Там само.

<sup>160</sup> Говдя, Л., Коваленко, О. (1978). *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. С. 70.

загальноросійській культурі, залишаючись відданим імператорському двору, як основному замовникові його творчості<sup>161</sup>.

Творчість Костянтина Трутовського (1826–1893) є знаковою в контексті діяльності передвижників. Маляр присвятив своє життя художньому змалюванню побуту і природи України. Під впливом українських авторів (Миколи Гоголя, Тараса Шевченка, Квітки Основ'яненка, Марка Вовчка та ін.)<sup>162</sup>. Трутовський почасти звертається до жанрових сцен, що сповнені етнографізму та втілюють яскраві культурні образи. Художник мандрував Харківщиною та Полтавщиною, знайомлячись із народною творчістю: колядками, щедрівками, весняними календарними святкуваннями, жнивварськими та літніми купальськими піснями<sup>163</sup>. Його роботи є яскравим прикладом ілюстрації традиційної культури, де маляр звертає увагу на форми соціальної комунікації у традиційному суспільстві, взаємодію між персонажами завдяки чому його картини виглядають живими і динамічними<sup>164</sup>.

Видатний живописець Іван Айвазовський (1817–1900), відомий перш за все своїми мариністичними пейзажами, має в своїй творчій спадщині ґрунтовний доробок, побудований на українських пейзажах. Окрім серйозної колекції робіт на кримську тематику, маляр часто звертався до зображення південних районів сучасної України. Його «малоросійські» пейзажі, використані у цьому дисертаційному дослідженні, умовно можна класифікувати за трьома темами: чумацтво, весільна обрядовість і польові роботи. Пейзажі Айвазовського композиційно віддалені та асиметричні, що додає глибини та об'ємності його роботам. Картини «Весілля в Україні» (1892) (дод. 9.А) та «З весілля» (1891) (дод. 9.Б) демонструють елементи весільної обрядовості української

<sup>161</sup> Попович, М. (1998). Нарис історії культури України. Київ: АртЕк. С. 466.

<sup>162</sup> Ст. Б ль. (1928, 18 березня). К. О. Трутовський. Всесвіт. № 12. С. 6–7.

<sup>163</sup> Степовик, Д. В. (1990). *Скарби України: науково-художня книжка*. Київ: Веселка. С. 119.

<sup>164</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

традиційної культури. Вони зображують обряд «комори», доповнений відповідними атрибутами, такими, наприклад, як червоний прапор, що символізував «чистоту» нареченої до укладення шлюбу<sup>165</sup>.

Володимир Орловський (1842–1914) – ще один яскравий представник реалізму на українських теренах, який зазнав серйозного впливу європейського мистецтва, мандруючи країнами Європи, відвідуючи виставки та знайомлячись із сучасними надбаннями художників. Так, під час однієї зі своїх подорожей, Орловський відвідав Францію, де познайомився з творчістю представників Барбізонської школи у живописі. На початку XIX ст. у французькому малярстві відбувалося протистояння між суворими канонами академізму та новими ідеями романтизму. Група митців, які працювали у с. Барбізон, намагалися впровадити нові ідеали у своїй творчості, тож пропагували відтворення реальної природи в усій її красі на противагу академізму з їх «синтетичними» пейзажами. Перша хвиля творчості барбізонців попервах зберігала ознаки романтизму, та подальші покоління все більше тяжіли до реалізму<sup>166</sup>, чим здійснили значний вплив на розвиток реалістичного жанру не лише в межах Франції, а й у інших країнах, зокрема на теренах України<sup>167</sup>.

Так, Володимир Орловський намагався достовірно відтворити природу в усій її досконалості, але фокус уваги глядача зміщується з пейзажних ландшафтів на образи українців та українок в їх буденності. Природа і стихії у творчості Орловського виглядають як камерний довершений світ, в якому функціонує людина. Зовнішньо зображення позбавлені контексту. Вони спокійні, до певної міри ідилічні, але разом з тим, сама тематика творів говорить про глибинні соціальні перетворення, про відмову від парадигми, в

---

<sup>165</sup> Ігнатенко, І. В. (2013). *Жіноче тіло у традиційній культурі українців*. Харків: Клуб сімейного дозвілля. С. 87.

<sup>166</sup> Жаборюк, А. А. (1990). *Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття*. Київ-Одеса: Либідь. С. 97.

<sup>167</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині XIX – на початку XX століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

якій побутовий жанр не належав до «високого» мистецтва. Такий підхід Орловського до живопису продемонстрував українську культуру в контексті сучасних прогресивних малярських течій, не поступаючись у техніці виконання провідним європейським художникам<sup>168</sup>.

Тож, в умовах глобальних культурних трансформацій XIX ст. живопис паралельно з літературою намагається довести, що українська творчість може бути «високою». Зятем Володимира Орловського був талановитий український маляр Микола Пимоненко (1862–1912). Його життя і творчість були нерозривно пов'язані з Україною, а творча спадщина, мабуть, найбільш різноманітно репрезентує традиційну культуру. В історіографії поряд із прізвищем Пимоненка завжди фігурує характеристика «визнаний майстер побутового жанру», адже він зумів показати народну культуру з різних сторін, а у професійному плані досяг технічно високого рівня<sup>169</sup>.

«Він намалював більше як сто образів з українського побуту, які вражають своєю правдою; він служив своїй отчині не голосними словами, а великим ділом увіковічення її типів, природи і настрою», – писав Б. Лазаревський у своїй рецензії на творчість Пимоненка. Натомість М. Якимовецький у статті «Про М. Пимоненка та Б. Лазаревського» в газеті «Рада»<sup>170</sup> подає нищівну критику роботи маляра, виражаючи власний погляд на дихотомію творчості Пимоненка: з одного боку, автор визнає ймовірне захоплення маляра українською тематикою, з іншого звинувачує у поверхневості сюжетів, що не мають спільності зі «справжньою народною культурою».

Автор закидає Пимоненкові глузування з соціальних проблем, відсутність формування живописом поваги до країни та її народу. Постає дилема сюжетних преференцій Пимоненка. Героїзація та історичність полотен, на думку автора,

<sup>168</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині XIX – на початку XX століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>169</sup> Там само.

<sup>170</sup> Якимовецький, М. (1913, 20 квітня). Про М. Пимоненка та Б. Лазаревського. *Рада*. №81. С. 3–4.

сприяли б більшому піднесенню національної свідомості та духу народу. Визнаючи, що вибір тематики залишається за автором, наголошує, що це не забезпечує можливості уникнути різного роду критики. Закидаючи Пимоненкові «роботу на іншу культуру», автор підкреслює, що «любов Пимоненка до всього українського», якщо і присутня у творчості, то має орієнтовану не на українського глядача спрямованість, а радше потурає імперським наративам для демонстрації «етнографічного матеріалу», створюючи умови, «щоб «обезличити» та позбавить всього, що робить народ культурною одиницею»<sup>171</sup>.

На наш погляд, Пимоненко все ж зумів майстерно та багатогранно відтворити народну культуру, будучи прихильником етнічних сюжетів, створив цілу низку полотен, які зафіксували українське село в його різноманітті. У його роботах важливою для даного дослідження є сама композиція. Пейзаж в його картинах є тлом, він відіграє допоміжну роль у детермінації середовища. Основний акцент маляр робить на людях, їх емоціях, переживаннях, розкриває їх образи за допомогою динамічних жестів, поглядів, рухів<sup>172</sup>: «Його притягувало життя, яке його оточувало, природа благодатної України; зелені вишневі садки, біленькі хати, ставки, все залите гарячими променями сонця, побут селянина за його працею, прикрощами та радощами<sup>173</sup>».

Пимоненко кожного року відвідував виставки Берліна, Мюнхена, Дрездена, Парижа, Риму, експонувався на всесвітніх виставках у Німеччині та Італії. Знайомлячись із творчістю інших художників, Пимоненко намагався перейняти досвід талановитих майстрів, постійно підтримував зв'язки з В. Орловським, І. Репіним, М. Мурашком та іншими талановитими митцями. Його творчість

---

<sup>171</sup> Якимовецький, М. (1913, 20 квітня). Про М. Пимоненка та Б. Лазаревського. *Рада*. №81. С. 3–4.

<sup>172</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>173</sup> Пимоненко, О. (2017). Біографія академіка живописи Пимоненко Никола|я| Корнилієвича. *Студії мистецтвознавчі*, (2). С. 96.

вирізняється яскравими образами українців, які не застигли статично в певній позі, а наче живі, створюють атмосферу занурення у сюжет. До винайдення фотофіксації<sup>174</sup> картини художників-реалістів зуміли візуально зберегти дійсність, тим самим поповнюючи джерельну базу для дослідження української традиційної культури. Художник Пимоненко зміг передати особливості матеріальної та духовної культури, сповнюючи роботи етнографізмом, адже замальовки маляр здійснював переважно з натури, мандруючи селами України<sup>175</sup>.

В роботі приділено велику увагу саме творчості Миколи Пимоненка, адже вона є найбільш репрезентативною в контексті відтворення української традиційної культури. Його роботи демонструють різноманітні аспекти матеріальної та духовної культури українського народу: традиційне вбрання, архітектуру, побут, сцени із повсякденного життя, соціальної взаємодії та святкової обрядовості, допомагають сформувати глибинне уявлення про українське селянство кінця XIX – початку XX ст.

Оспівував у своїй творчості українське село Сергій Васильківський (1854–1917). Йому майстерно вдалося відтворити культуру та побут населення Слобожанщини. «Свідомий українець, щирий прихильник рідної старовини, Васильківський одписав всі свої малюнки українському художньому музею у Харкові», – згадується у статті «С. І. Васильківський» у газеті «Рада»<sup>176</sup>.

Перш за все, Васильківський цікавився темою козаччини, що проявляється в його полотнах на козацьку тематику та типах запорожців до праці історика

---

<sup>174</sup> Казакевич, Г. (2017). Візуалізуючи Україну: аматорська фотографія в Києві на рубежі XIX–XX ст. *Актуальні проблеми суспільних наук та історії медицини*. №4 (16). С. 68–72.

<sup>175</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині XIX – на початку XX століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>176</sup> Н. (1917, 5 жовтня). С. І. Васильківський. *Рада*. № 154. С. 1.

козаччини Дмитра Яворницького «З української старовини»<sup>177</sup>. Співпраця з Яворницьким дозволила Васильківському створити максимально достовірні козацькі образи. Однак окрім цього в його творчості простежується захопленість сільськими пейзажами. Васильківський змальовує краєвиди із селянськими хатами, церквами, зимові та літні пейзажі. Його творчість сфокусована на народній архітектурі, що дозволяє отримати інформацію про особливості структури поселень Полтавщини, Харківщини, сільські подвір'я й типологію жител<sup>178</sup>.

Васильківський не був прихильником модерністських течій, але ставився до представників нових напрямків із повагою. Він вважав «що таке шукання личить тільки тому, хто досконало вивчив старі шляхи, що без поважної попередньої роботи не може бути успіху, що примітивність та наївність в мистецьких творах тільки тоді мають інтерес, коли вони щирі»<sup>179</sup>. Васильківський відмовився від пропозиції академії стати професором, «бо вважав за краще бути незалежним ні від кого... Сергія Васильківського можна сміливо назвати співцем України. Те, що Т. Г. Шевченко зробив для України на ґрунті письменництва, С. Васильківський зробив на ґрунті українського мистецтва»<sup>180</sup>.

«В самому осередку художників Сергій Іванович займав особливе цілком визначне місце з виразно підкресленою тенденцією повної незалежності і самостійності щодо вибраного шляху-напрямку, світогляду як артиста, так і

---

<sup>177</sup> Дунавецька, О. (2009). "Задунайський запорожець" та "Дунавецька Запорозька січ" у виданні "З української старовини" Д. Яворницького, С. Васильківського та М. Самокиша. *Чорноморська минушина: зб. наук. пр.* №4. С. 79.

<sup>178</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Часопис української історії.* №48. С. 58–67.

<sup>179</sup> Ніколаєв, О. (1927). *Сергій Васильківський: життя й творчість: (з нагоди десяти років з дня смерті маляра) : 1917–1927.* Харків: Пролетар. С. 18.

<sup>180</sup> Там само. С. 16.

людини»<sup>181</sup>. Дослідники його життя і творчості підкреслюють унікальність і оригінальність робіт Васильківського, звертаючи увагу на втілення його особистісних рис у живописі, адже Васильківський «присвятив своє життя і талант мистецькому виявленню глибинної істоти й душі рідного побуту і країни»<sup>182</sup>.

В контексті живопису другої половини ХІХ ст. неможливо оминати увагою видатного українського маляра Архипа Куїнджі (1841–1910). Його техніка унікальна і впізнавана, а деякі технічні прийоми у виконанні робіт і досі викликають дискусії серед художників та мистецтвознавців. Відтворюючи мальовничі пейзажі півдня України, Куїнджі звертався до зображень степу. У нього є картини «Чумацький шлях в Маріуполі» (дод. 10.А), «Вечір в Україні» (дод. 10.Б), «Місячна ніч на Дніпрі» (дод. 10.Г), «Степ з вітряком на тлі», «Українська ніч» (дод. 10.) та ін.<sup>183</sup>

В його творчості простежується поступовий відхід від канонів реалізму з його прискіпливим виписуванням кожної деталі. Куїнджі намагається передати настрої, технічно наближаючись до імпресіонізму. Цінність його робіт для етнологічної науки не стільки у зображенні природи степової України, а скільки у змалюванні традиційного українського житла. Як і більшість художників цього періоду, він зображує поле чи степ з вітряком або поодинокі селянські хати, але в цих зображеннях криється загальне уявлення про життя Півдня. У фокусі його творчості не стоїть людина, а перебуває природа, однак і в його творчій спадщині зустрічаються зображення жінок у традиційному вбранні, як, наприклад, на картині «Степ. Нива» (1875) (дод. 10.Г)<sup>184</sup>.

---

<sup>181</sup> Рутковський, М. (1927). *Сергій Васильківський (1854–1917): світлій пам'яті С. І. Васильківського в десяти роковини його смерті*. Прага: Видавництво укр. молоді. С. 5.

<sup>182</sup> Там само.

<sup>183</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>184</sup> Там само.

Друга половина ХІХ ст. стала періодом активного дослідження української культури, фольклору, звичаїв і традицій, розвитку мови, мистецтва. Зацікавленість селянською традиційною культурою в контексті творчих пошуків була зумовлена активними соціальними перетвореннями, прагненнями повернути увагу до проблем кріпацтва, після його ліквідації – до складного соціального становища селянства, а також підкреслити унікальність культури українського етносу. Тож більшість митців охоче зверталися до «малоросійської» тематики у своїх роботах: Петро Левченко, Костянтин Крижицький та ін.<sup>185</sup>

Цікавою в плані відтворення обрядової культури українського народу видається творчість Івана Соколова (1823–1910). Його роботи сповнені етнографізмом та ілюструють яскраві події з календарного та родинного обрядових циклів. Так, він зображує святкування на Івана Купала (стрибки через багаття, дівочі ворожіння), весільні гуляння із тим самим атрибутом – червоним прапором, після обряду «комори» (дод. 11.В), «перезву» (дод. 11.Г), а також побутові сюжети «Біля шинку» (дод. 11.Г), «Повернення з базару» (дод. 11.Е), «Збір вишні в поміщицькому саду в Україні» (дод. 11.Д). Всі його роботи відзначаються динамізмом і рухливістю, що значно контрастує із спокійними ідилічними пейзажами Куїнджі чи Орловського, а радше наближує його роботи за характером до творчості К. Трутовського<sup>186</sup>.

В контексті даного дослідження неможливо оминати увагою творчість талановитого українського маляра Фотія Красицького (1873–1944). Красицький – за гілкою матері внучатий племінник Тараса Шевченка, отримав освіту у Київській рисувальній школі Мурашка під керівництвом Миколи Пимоненка, продовжив навчання в Одеському художньому училищі під покровительством Кириака Костанді, а в Петербурзькій академії здобув освіту у майстерні Іллі

---

<sup>185</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>186</sup> Там само.

Репіна, тож пройшов серйозну підготовку та зазнав впливу найпрогресивніших і найталановитіших митців другої половини XIX ст.<sup>187</sup> Як пише П. Мусієнко: «У художніх пошуках Красицький свідомо прагнув залишитися близьким і зрозумілим народові. І в цьому розумінні він був воістину народним художником»<sup>188</sup>. Сюжети із селянського життя превалювали у творчості художника, а в умовах розколу реалістичного руху він залишався відданим канонам реалізму з усіма особливостями відтворення художньої правди.

Красицький зумів оспівати у своїх роботах красу Київщини, Одещини, Полтавщини, Криму та Карпат – всюди, де він жив і творив, маляр намагався зафіксувати дійсність. Сучасники не залишили спогадів про митця і певний час його творчість оминала розголосу, що дослідники пояснюють ідейною боротьбою у мистецьких колах, трансформацію поглядів та зміну установок<sup>189</sup>, однак його творчість залишається цінним внеском до українського мистецького фонду та репрезентує українську культуру у її багатогранності та мальовничості.

У своїх роботах Красицький «надавав особливого значення людині, яка й визначала час, місце та час дії, ... дбав про етнографічну точність народних типів, їхній одяг, характери та поведінку»<sup>190</sup>. Його авторству належать портрети Лесі Українки, Івана Франка, Дмитра Яворницького та ін. Також Красицький чимало зусиль приділив дослідженню життя і творчості Тараса Шевченка, що втілилися у його Шевченкіані, репродукціях його портретів та відтворенні сюжетів із життя «пророка».

Красицький не став новатором чи революціонером у мистецькому контексті, але твердо наслідував та вдосконалював реалістичний напрямок в той

---

<sup>187</sup> Ловенко, Л. (1833-1963). *Красицький Ф. С.* Ф. 96 (оп. 1; од. зб. 141), Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ, Україна.

<sup>188</sup> Мусієнко, П. (1975). *Фотій Красицький*. Київ: Мистецтво. С. 6.

<sup>189</sup> Там само.

<sup>190</sup> Там само. С. 24.

час, коли частина його прихильників поступово зверталася до нових художніх форм.

Ще одним учнем школи Мурашка, який продовжив діяльність реалістів був українських художник Костянтин Крижицький (1858–1911). Більшість його робіт присвячені саме українським пейзажам, в які органічно вписана народна культура. Його картини ідилічні, але не позбавлені етнографізму. Роботи маляра експонувалися на виставках Товариства пересувних художніх виставок, Товариства акварелістів, він також став засновником Товариства імені Архипа Куїнджі. Роботи Крижицького – це українське село на заході сонця, млини, білені хати із солом'яними стріхами, широкі дороги поміж полів, церкви вдалечині. Його картини – це образ села який відкривається глядачу здалеку, це широка панорама, що охоплює життя селянства в його буденності.

Талант та майстерність Петра Левченка (1856–1917) подарували світу численну кількість робіт, в яких яскраво представлена українська природа. Сам художник пов'язав свою діяльність із Товариством пересувних художніх виставок та був представником реалістичної течії. Попри це, познайомившись із творчістю французьких імпресіоністів захопився їх техніками і почав органічно їх вплітати у власну творчість, зберігаючи при цьому дух «передвижництва». Його художні пошуки ніколи не завершувалися, він намагався вдосконалювати свою майстерність як за кордоном, так і на українських теренах<sup>191</sup>.

Регулярно маляр відвідував свою рідний край – Харківщину, яка разом із Полтавщиною стали його улюбленими місцями для етюдів, тривалий час жив і працював митець на Київщині. Як писав М. Павленко: «Не прилучаючись ніколи до жодної крайньої течії в малярстві, Левченко завжди був у авангарді мистецького життя»<sup>192</sup>. Він також наводить цитату з рецензії одного з критиків посмертної виставки художника: «Його села, його хати, вітряки, з обшарпаними

---

<sup>191</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>192</sup> Павленко, М. (1927). *Петро Левченко*. Прага: Вид-во укр. молоді. С. 9.

верхами, з обідраними стінами серед своєї природи віють чимось особливим од праць з українського життя інших тогочасних художників пейзажистів. ... в них [ред. його малюнках] є справжня природа України без бутафорії»<sup>193</sup>. Його творчість пройшла тривалий шлях від академічних установок до передвижницького реалізму і врешті решт вийшла на новий щабель, переосмисливши свій підхід та синтезувавши надбання вітчизняного живопису із європейськими прогресивними напрямками, створивши щось нове і незвичайне для української публіки.

На західноукраїнських землях, що входили до складу Австрійської (з 1867 р. – Австро-Угорської) імперії, велика роль все ще відводиться релігійному та портретному живопису, а також набуває свого розвитку академічний жанр. Під впливом європейського малярства українське розвивається у своїй особливій манері<sup>194</sup>. Воно намагається синтезувати найкращі здобутки академізму та на їх основі створити нове мистецтво, яке б репрезентувало культуру народу. Стандарти Віденської академії мистецтв проявилися у творчості Корнила Устияновича (1839–1903). Його авторству належать роботи «Бойківська пара» (дод. 16.В), «Гуцулка біля джерела» (дод. 16.А), «Гуцул» (дод. 16.Б), які зображують представників етнографічних груп українців Карпат. Класичні портретні композиції у повний зріст демонструють традиційний одяг гуцулів і бойків на тлі карпатських краєвидів<sup>195</sup>.

Вихідцем Віденської академії мистецтв є також Микола Івасюк (1865–1937) родом з Буковини. Він став відомим, переш за все, як баталіст та представник історичного жанру. Та, разом з тим, в його творчості є роботи на етнічну тематику: «Поцілунок» (1910) (дод. 17.А), «Матір» (1908) (дод. 17.Б). Тут

<sup>193</sup> Павленко, М. (1927). *Петро Левченко*. Прага: Вид-во укр. молоді. С. 10.

<sup>194</sup> Купчинська, Л. (2016). Віденська академія образотворчих мистецтв і художники Закарпаття XIX століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. №12. С. 123.

<sup>195</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині XIX – на початку XX століття. *Часопис української історії*, 48. С. 58–67.

представлений народний костюм, особливості дошлюбного спілкування молоді, годування дитини матір'ю в затінку біля поля соняшників. Ці полотна мають певну схожість із роботами Корнила Устияновича, адже досі зберігають певну камерність композиції, наслідуючи академічні прийоми.

Цікавою в контексті етнологічного дослідження видається творчість Ярослава Пстрака (1878–1916). Вихованець Мюнхенської академії мистецтв, Пстрак під впливом фольклору та сучасної літератури звертається у своїх працях до теми народного життя<sup>196</sup>, змальовує прикарпатські пейзажі, зображує гуцулів та гуцулок, народні звичаї та обряди, як, наприклад, обливаний понеділок (дод. 18.А), фарбування писанок (дод. 18.Б), Святий вечір (дод. 18.В) та колядування (дод. 18.Г). Крім того, частими героями його робіт виступають діти. Пстрак демонструє їх залученість у соціальне життя, активну участь у подіях календарного та родинного обрядового циклів<sup>197</sup>.

Неможливо оминати увагою творчість Олени Кульчицької (1877–1967), діяльність якої певною мірою вибивається із хронологічних меж дослідження, однак за своїм змістовним наповненням буде долучена до джерельної бази. Вона є авторкою численних ілюстрацій до різноманітних художніх та наукових літературних творів. Завершивши навчання у Віденській академії, Кульчицька повернулася в Україну і брала активну участь у виставках Києва, Львова, де презентувала свої роботи, частина з яких безпосередньо демонструє українську традиційну культуру. «Картини Кульчицької належали до творів, на які звертали увагу знатоки і аматори, бо артистка належить до дуже нечисленних жінок-артисток, а не дилетанток. Вироблена техніка і наочність ведення ліній становить деякі з виставлених творів на рівні європейського мистецтва»<sup>198</sup>.

<sup>196</sup> Говдя, Л., Лобановський, В. (1989). *Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття*. Київ: Мистецтво. С. 157.

<sup>197</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>198</sup> Голубець, М. (1933). *Олена Кульчицька*. Львів: Асоціація незалежних українських мистців. С. 10.

Кульчицька стала репрезентаторкою українського малярства з етнічним колоритом наприкінці XIX – у першій половині XX ст. Використовуючи досвід європейського мистецтва вона майстерно застосувала його в контексті українського живопису. «... Чутлива на все, що так чи інакше зв'язується з долею свого народу, з горем і щастям людини вона не лякалася “тематичності”, навпаки, дуже часто віддавала малярський пензль на послуги справам та ідеалам, які з “чистим мистецтвом” не мали нічого спільного»<sup>199</sup>. Її роботи віддзеркалюють життя всіх вікових груп населення, і що є примітним, так це акценти на образах дітей у творчості мисткині – однією з її найвідоміших робіт стала «Діти на леваді» (1908)<sup>200</sup> (дод. 19.А).

Важлива роль у становленні та розвитку українського етнографічного живопису на західноукраїнських теренах належить Івану Трушу (1869–1941). Його творчість була перехідною на шляху до засад імпресіонізму. Та, разом з тим, Труш тривалий час зберігає реалістичну манеру у виконанні творів та їх сюжетній композиційності, тож нерідко центральними персонажами його творчості стають гуцули. Маляр відійшов від класичних ліній та точної деталізації, але, не зважаючи на це, його персонажі зберігають впізнаваний карпатський колорит<sup>201</sup>. «... Труш артист не наївний, що він береться до свого діла, маючи ясно вироблені, хоч, може, трохи односторонні погляди на ціль і характер малярської штуки...»<sup>202</sup>, – писав Іван Франко, аналізуючи творчість Труша. Франко, звертаючись до окремих аспектів його творчості, подекуди з повагою критикує, але намагається зрозуміти його мистецтво. Він ставить питання, чому Труш не використовує перспективу у більшості своїх творів, хоча

---

<sup>199</sup> Голубець, М. (1933). *Олена Кульчицька*. Львів: Асоціація незалежних українських мистців. С. 18.

<sup>200</sup> Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині XIX – на початку XX століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.

<sup>201</sup> Там само.

<sup>202</sup> Франко, І. (1981). *Том 32. Літературно-критичні праці (1899–1901)* (Д. А. Деркач, ред.). Київ: Наукова думка. С. 27.

знає, що йому це вдається за певними роботами. Захоплюючись новими європейськими стилями і напрямками, «він шукає кольористичного, але не характеристичного», нехтує класичними прийомами тіні, перспективи, та, разом з тим, «пристрасно шукає краси і правди»<sup>203</sup>.

Під впливом європейського мистецтва Труш зумів органічно поєднати новітню техніку живопису, де головним стає не форма, а зміст, із традиційною українською культурою<sup>204</sup>. Художник майстерно передає особливості гуцульського одягу, звичаїв та обрядів, музичних інструментів, архітектури тощо. Його творчість – це симбіоз реалістичного бачення світу з імпресіоністичним відтворенням його на полотні. Його живопис видається «сонячним» через уміння майстерно передати світло. Завдяки такому баченню художника можна створити власне уявлення про Карпатський регіон, як про колоритне місце. Любов митців до краю, який вони змальовують у своїх роботах, дозволяє поглянути на світ їх очима, побачити всі переваги і недоліки місцевості та відчувати локальну специфіку<sup>205</sup>.

Отже, розвиток реалізму у другій половині XIX – на початку XX століття став важливим етапом становлення української малярської традиції, яка відображала не лише художні, але й соціальні, політичні, економічні та культурні аспекти життя народу. В основі формування вибірки майстрів для даного розділу було покладено етнографічну тематику їх робіт. Картини таких митців, як Микола Пимоненко, Сергій Васильківський, Іван Труш, Костянтин Трутовський та інших, змальовують образ українського села, відтворюють побут, демонструють традиції, звичаї та обряди, формують загальний образ українського селянства цього періоду. Їх твори є важливим джерелом для

---

<sup>203</sup> Франко, І. (1981). *Том 32. Літературно-критичні праці (1899–1901)* (Д. А. Деркач, ред.). Київ: Наукова думка. С. 30.

<sup>204</sup> Жаборюк, А. А. (1990). *Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття*. Київ-Одеса: Либідь. С. 222.

<sup>205</sup> Криштопа, М. (2023). Антропологія мистецтва як методологічний підхід до вивчення українського живопису. *Етнічна історія народів Європи*. №71. С. 71—77.

реконструкції культурних традицій, а також індикатором трансформації суспільної свідомості, що втілюється у прагненні митців передати етнічну ідентичність персонажів та зафіксувати культурні особливості.

Перебування українських земель під владою Австро-Угорської та Російської імперій мало значний вплив на розвиток стилів і напрямків, функціонування художнього життя, що вплинуло на формування певних відмінностей у характері становлення живопису. На тих землях, що входили до складу Російської імперії, розвиток мистецтва стримувався імперською академічною цензурою у виборі тем для творчості професійних майстрів та відмовою освітніх установ змінювати фокус уваги на соціальні проблеми. Власне, небажання підкорюватися нормам і правилам академічних установ зумовило появу товариств та нових освітніх закладів на теренах України, які прагнули до формування вільної творчої атмосфери, перетворивши мистецтво на можливість познайомити світ із культурою власного народу, привертаючи увагу до соціально-економічних, релігійних та культурних аспектів життя. В Австро-Угорщині українські митці поступово сприяли формуванню національної ідентичності через мистецтво. Через відсутність різкого супротиву академізму, деякі художники тривалий час не відходили від канонів класичного живопису, що стримувало їх у пошуках, однак тісні контакти з країнами Європи, зумовили проникнення нових стилів і течій. Разом з тим, спільне у прагненні відтворення етнічної культури власного народу об'єднує усі регіони, сюжети і мотиви часто є схожими. Натомість відмінності створюють підґрунтя для класифікації творів живопису за регіональною специфікою та дають змогу відзначити локальні особливості елементів матеріальної і духовної культури народу.

Відмова від академічних канонів і романтизованого погляду на дійсність на користь реалізму стала вирішальним етапом для українського мистецтва. Реалізм дозволив художникам глибше передавати соціальні проблеми та виклики, що поставали в цей період. Мистецтво перетворилося на індикатор суспільних змін, візуалізуючи реалії життя українського села. Живопис цього

періоду виконував подвійну роль – естетичну та просвітницьку. Для широких верств населення картини були джерелом пізнання власної культури, яка часто замовчувалася або спотворювалася імперськими наративами. Митці через творчість сприяли формуванню національної свідомості, пробуджуючи інтерес до історії та традицій українського народу.

Таким чином, реалізм на українських теренах у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. кардинально змінив уявлення про живопис як такий, він став джерелом інформації про життя традиційного суспільства, розкриваючи різноманітні аспекти його повсякдення. Живопис цього періоду дає змогу дізнатися, як і чим жило українське селянство, зберігаючи при цьому етнічну ідентичність та культуру народу для передачі майбутнім поколінням.

## РОЗДІЛ III. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У ХУДОЖНЬОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

### 3.1. Жіночі постаті у творчості українських художників

Живопис XIX ст., особливо його другої половини, став віддзеркаленням суспільно-економічних процесів, які відбувалися на українських теренах. На початок XIX ст. живопис ще не набув тієї маніфестаційності, яка буде йому притаманна у другій половині століття, однак вже в цей час простежуються народні мотиви у творчості українських митців. В той час, як європейські країни поступово входили у епоху технічного прогресу із переходом від мануфактур до фабричного машинного виробництва, у Австрійській та Російській імперіях промислова революція відбувалася не такими швидкими темпами і досить нерівномірно. До прикладу, Східна Галичина і Закарпаття, що в цей період перебували під владою Австрійської імперії, активно використовувались як аграрно-сировинні придатки, при активному розвитку центральних регіонів імперії. Соціальна напруга зростала у зв'язку із великою кількістю податків та повинностей, економічними кризами, неврожаннями, кріпацтвом, що було основною формою економічних відносин, яка стримувала розвиток не лише аграрного сектору, а й промислового, адже перші фабрики працювали за аналогічним принципом. Російська влада не прагнула до перетворень аби не зачіпати інтереси дворян-землевласників.

Тож, середина XIX ст. стала поворотним моментом для зміни старих порядків, ліквідації кріпацтва та створення умов для подальшого суспільного розвитку. Та формально запроваджені реформи на практиці діяли вкрай повільно, тож художники, як спостерігачі за історичними процесами, намагалися фіксувати реалії суспільного життя, акцентуючи на тих соціальних питаннях, які на їхню думку були нагальними.

Недивно, що у такому суспільно-економічному контексті митці найчастіше зверталися до відображення українського села, народної культури, звичаїв та традицій. По-перше, дається в знаки пробудження національної свідомості та активізація процесів національного відродження, по-друге, відбувається

загострення соціально-економічної ситуації, що найкраще простежується на прикладі українського села, яке найбільше потерпало від тягаря пережитків феодально-кріпосницького укладу, по-третє, актуалізується етнографічний чинник, який корелюється із прагненням митців продемонструвати красу Батьківщини, зафіксувати її особливості та представити на широкий загал.

Перша половина XIX ст. дає можливість лише побіжно розглянути жіночі образи у контексті українського живопису. В цей час домінуючим жанром залишався портрет, який мав постановочний характер, а отже не відтворював реального становища жінки у суспільстві чи родині. Тож, за роботами цього періоду можна говорити про те, що жіночі портрети є камерними, подекуди ліричними чи романтизованими.

Такі картини мають на меті представити образ жінки – репрезентаторки української культурної традиції, що виявляється в одязі, прикрасах, зрідка – побутових заняттях. Це властиво портретам В. Тропініна, де жінка виступає радше не як конкретна людина, а як збірний, до певної міри, ідеалізований образ, який почасти є спокійним, виваженим, статичним і без ознак надмірної емоційності.

Портрет «Дівчини з Поділля» умовно може відсилати до «Мони Лізи» Леонардо да Вінчі, з ідентичним поворотом обличчя, загадковою посмішкою та натуралістичним тлом. Як і «Мона Ліза», образ «Дівчини з Поділля» є певним ідеалом, який намагався передати художник. Академізм, що наслідував традиції мистецтва античності та Відродження, проявився у творчості Тропініна у позиції рук дівчини на картині «Дівчина зі сливами», що вказує на романтизацію даного образу, а не прагнення реалістичного відображення. Тут під обрисами народного одягу заховані академічні прийоми і відсутність рефлексії. З цих робіт для отримання етнографічного матеріалу можливо використати орнаментацию подільської вишивки, особливості вбрання та прикрас.

Більше інформації стосовно соціального становища жінки подає реалістичний живопис другої половини XIX ст. Починаючи змалечку

суспільство нав'язувало дітям гендерні установки, за якими програмувалося усе їх життя та подальша діяльність. Відхід від соціальної норми сприймався як девіація, що несло за собою суспільний осуд, маргіналізацію та виключення зі спільноти.

Розпочнемо з того, що традиційна українська родина патрилійна та патрилокальна, у своїй більшості – нуклеарна<sup>206</sup>. Її основу складають батьки та діти. Діти змалечку, перебуваючи біля батьків або старших братів чи сестер, переймали їх поведінку та гендерні установки. У господарстві всі види діяльності поділялися на жіночі та чоловічі. Тож, дівчинка, перебуваючи біля матері, наслідувала її, хлопчик – батька.

Обов'язки дітей в родині формувалися відповідно до їх фізичних та вікових можливостей<sup>207</sup>. Діти могли пасти птицю, трошки подорослішавши – худобу, допомагати по господарству, доглядати за меншими дітьми. Батьки завжди повинні були багато працювати, адже саме їх праця давала їм можливість виживати, тому існувало кілька варіантів, де перебували діти під час праці батьків. Інколи жінки брали малих дітей із собою, наприклад, у поле чи тримали коло себе під час господарських занять, годували їх у невеличких перервах від роботи. Такий сюжет присутній у творчості І. Айвазовського «Під час жнив» (дод. 9.Г), М Івасюка «Матин», Я. Пстрака «Гуцульська Мадонна», М. Пимоненка «Жнива» або ж у К. Трутовського «Жінка з полотном» (дод. 7.Б), «Прання» (дод. 7.Д) тощо.

Іншим опціональним варіантом, досить розповсюдженим, було залишати старших дітей грядіти молодших, хоча і різниця у віці між такими дітьми могла бути вкрай незначною. Цю ситуацію часто змальовує у своїх роботах М. Пимоненко – «Брід» (дод. 5.Г), «Жива в Україні» (дод. 5.Е), «Вечоріє» (дод. 5.Є).

<sup>206</sup> Гримич, М., ред. (2013). *Народна культура українців: життєвий цикл людини*. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура. Київ: Дуліби. С. 7.

<sup>207</sup> Грушевський, М. (1907). *Дитина в звичаях і віруваннях українського народу: матеріали з полудневої Київщини* (З. Кузеля, Оброб.). У *Матеріали до українсько-руської етнології* (Т. 9, ХХІІІ, 144 с.). Львів: друк. НТШ. С. 148.

При цьому старшими він зображує саме дівчат, підкреслюючи, що догляд за молодшими дітьми найчастіше відносився до дівочих обов'язків. Окрім того, функція догляду за малими дітьми могла покладатися на старше покоління, яке в силу свого віку та фізичних сил вже не могло виконувати важку фізичну працю. Такий варіант нам демонструють картини «На свято» Ф. Красицького (дод. 12.В), «Діти у садочку» К. Трутовського (дод. 7.Е) тощо.

Образ дівчинки поступово формується відповідно до комплексу суспільно визнаних установок та норм, що, в свою чергу, сприяє виникненню та становленню гендерного конструкту особи. Звертаючись до живопису, навряд чи можна достеменно точно визначити стать немовляти на полотні, адже відсутні будь-які гендерні маркери. До трьох – п'яти років не було статевої диференціації дитини. З пошиттям перших штанців хлопчиків починалася демонстрація його гендерної відмінності від дівчинки, яка залишалась у сорочці.

У дітей старшого віку («В похід» М. Пимоненка (дод. 5.Ж)) митці навмисно підкреслюють відмінності у вбранні. На дівчатах – спідниці і сорочки, волосся заплетене у косу або просто доволі довге, на хлопчиках – довгі сорочки або сорочка і штани. Із віком комплекс одягу розширюється, відповідно, відбувається докомплектування інших елементів, які ще більше підкреслюють гендерні відмінності, що найяскравіше проявляється на картинах, які відтворюють святкові події календарного або родинного циклу. Поступове нашарування костюму демонструє ускладнення функціонального поля дівчини та розширення кола її соціальних ролей, що пов'язано безпосередньо із соціалізацією та набуттям персональної відповідальності перед суспільством.

Новий етап у дорослішанні дівчини – дівочтво, був покликаний підготувати її до майбутнього подружнього життя. Традиційно прийнято було вважати, що реалізація жінки має відбутися саме через одруження, народження дітей та ведення господарства. Дівчина мала навчитися всьому, що необхідно для виконання хатніх обов'язків (готування, прання, шиття тощо). Соціалізація

мала відбуватися через відповідні молодіжні громади<sup>208</sup>, які передбачали регулювання поведінкових та моральних норм, організацію дозвілля, виконання господарських робіт та ін. Наприклад, на вечорницях могли шукати собі пару для укладення шлюбу, дівчина мала продемонструвати свою майстерність у побутових справах, танцях, співах та спілкуванні.

Картина «Вечорниці» (дод. 8.В) авторства Іллі Рєпіна – це яскравий приклад такого заходу, де зображується приклад дошлюбного спілкування молоді, танці, музика. Для створення цієї картини І. Рєпін неодноразово відправлявся у мандрівку селами України, де здійснював замальовки сцен молодіжних розваг<sup>209</sup>. Важливо, що у композиції полотна присутня не лише молодь, а й старше покоління. Старші люди могли або організовувати у себе такі вечорниці, або ж виступали моральними цензорами, спостерігаючи за дотриманням морально-етичних норм.

Як сюжетні композиції елементи дошлюбного спілкування молоді можна побачити у творчості Трутовського «Ніч на Духів день» («Українська ніч») (дод. 7.Є), «На кладці» (дод. 7.Г), «Колядки малоросійські» (дод. 7.Г), Пстрака «Обливаний понеділок» (дод. 18.А), де відбувається взаємодія парубків і дівчат у жартівливій формі, подекуди із музичним супроводом.

Важливими у соціалізації молоді дівчини були не лише вечорниці, а й дівочі громади. Для живопису і для української традиційної культури загалом не характерна сегрегація, проте часто зустрічаються картини, де кілька дівчат спілкуються окремо. «Великодня утрєня» М. Пимоненка (дод. 5.О), «Весільний викуп» К. Трутовського (дод. 7.З), «Ніч на Івана Купала» І. Соколова (дод. 11.А, 11.Б) в композиції загального дійства дівчата перебувають відокремлено, однак це можна пояснити спільною віковою категорією та бажанням перебувати «серед своїх» в умовах великого дійства.

<sup>208</sup> Ігнатенко, І. В. (2013). *Жіноче тіло у традиційній культурі українців*. Харків: Клуб сімейного дозвілля. С. 62.

<sup>209</sup> Говдя, Л., Коваленко, О. (1978). *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. С. 18.

Картини Ф. Красицького «Подруги» (дод. 12.А), М. Пимоненка «Святочні ворожіння» (дод. 5.Ц), «Дівчата ворожать» («Ворожіння») (дод. 5.Ш), І. Соколова «Збір вишні у поміщицькому саду» (дод. 11.Д), «Ворожіння на вінках» (дод. 11.Б), Я. Пстрака «Фарбування писанок» (дод. 18.Б) демонструють притаманність відповідних дій виключно жіночій спільноті, підтверджуючи розподіл справ на умовно «чоловічі» та «жіночі». Отож, сюди можна віднести господарські побутові справи, опікування підготовкою до релігійних свят і, власне, регламентацію календарної і родинної обрядовості, а також ворожіння (які не були винятково дівочими, але найчастіше зустрічаються саме як такі у живописі).

Серед творчого доробку Миколи Пимоненка однією із найвідоміших робіт є картина «Святочні ворожіння». Полотно демонструє обряд дівочого ворожіння з метою дізнатися про майбутнє, враховуючи, що весілля виступало однією з ключових подій у життєвому циклі людини. Дівчата ворожили на майбутнього чоловіка за тінями, які падали на стіну від свічок або формою воску, що падав у миску. Часто такі дійства відбувалися на свята Катерини (24 листопада), яку вважали покровителькою дівочої долі, та Андрія (30 листопада), що сприяв укладенню шлюбів та вважався покровителем молоді.

Картина ілюструє амбівалентність народних норм, усталеність двоякого світоглядного мислення<sup>210</sup>. Весь цикл життя у традиційній культурі було побудовано на релігійному світогляді, що суперечить прагненням дізнатися про свою долю за допомогою певних магічних ритуалів. Так звана «народна релігія» адаптувала релігійні постулати у відповідності до життєвих обставин. Церква різко засуджувала ворожіння, але народна культура їх не забороняла, що є проявом двоякого світоглядного мислення традиційного суспільства<sup>211</sup>.

<sup>210</sup> Маєрчик, М. (2011). Жінка в замісі патріархальних традицій. *Критика*. №15 (7-8). С. 20.

<sup>211</sup> Ігнатенко, І. (2008). Народна релігія та теорія "двовір'я" у світлі сучасних етнографічних досліджень. *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. №27. С. 42.

Велика частка сюжетів передвижників – це замальовки на тему побачення і залицянь парубків до дівчат. Виконані у реалістичній манері, що відповідає традиційним уявленням про характер дошлюбного спілкування, вони достовірно передають особливості дошлюбного спілкування молоді. Подекуди митці намагалися передати реальність через гумористичне забарвлення сюжетів, адже дотеп – це частина реалізму у баченні передвижників. Саме гумор вони визначали атрибутикою українського селянства та частиною менталітету народу.

Індивідуальна комунікація парубка і дівчини на картинах художників відбувається в умовах профанного часу, поміж буденних справ. Картини М. Пимоненка «Не жартуй» (дод. 5.І), «Українська ніч» (дод. 5.Н), «Побачення» (дод. 5.М), «Ідилія» (дод. 5.Р) або К. Трутовського «Біля колодязя» (дод. 7.І), «Біля тину» (дод. 7.И) зображують сформований суспільними нормами і традиційною культурою образ дівчини, що втілює сором'язливість, відводить погляд, легко всміхаючись. Суспільна критика – вкрай розповсюджене явище, адже у селі всі знали все про всіх, тому завжди люди спиралися на те, що ж подумают люди, а особливо прискіпливо ставилися до поведінки дівчини, якій найпростіше було отримати суспільний осуд за будь-який відступ від правил.

Статус і становище жінки у традиційній українській культурі завжди було пов'язано зі шлюбом, відповідно суспільне схвалення могло настати лише в умовах виконання всіх соціальних вимог у регламентовані періоди життя, та все ж у свідомості суспільства існував примат приватного, родинного над общинним, громадським<sup>212</sup>. Класифікуючи соціальні активності за двома базовими категоріями: родинною і громадсько-общинною, Марина Гримич у своєму дослідженні формулює морально-етичний та ціннісно орієнтований підхід до усвідомлення характеру української традиційної родини, адже вона є частиною загального, суспільного. Саме громада виступає суспільним

---

<sup>212</sup> Гримич, М. (2000). До питання про статус жінки в традиційному українському суспільстві. *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. №7. С. 16.

конструктом, який регулює ключові питання соціальної поведінки, регламентуючи норми життя.

Зважаючи на це, у суспільній свідомості сформувався образ «ідеальної родини», де подружжя здорове тілом і духом, має багато дітей, у яких господарство підтримується в порядку, які ведуть «правильний» спосіб життя (активно долучаються до участі у суспільному житті, регулярно відвідують церкву тощо), а також дотримуються всіх правил, моральних принципів та етичних норм (вітаються, комунікують із сусідами, запрошують на свята тощо)<sup>213</sup>.

Відштовхуючись від даного переліку лєвова частка пунктів, що належать до матеріальної категорії, входять до сфери компетенції жінки. Туди відноситься народження дітей, догляд за ними та виховання, регулювання сімейних звичаїв та дотримання календарної обрядовості тощо. Відповідно і простір умовно ділився на «жіночий», як, наприклад, місце для приготування їжі, що було гендерно обумовлене, і перетин кордонів, тобто втручання у справи «чоловічі» вважалося неприпустимим, як, власне, і втручання чоловіка в «жіночі справи»<sup>214</sup>.

У баченні митців другої половини ХІХ – початку ХХ ст. дівчина постає працюютою господинею, що відтворює не скільки ідилічний образ, скільки вимушену необхідність багато працювати задля функціонування господарства та забезпечення сім'ї. «Жіночність» на полотнах авторів не є синонімом до ніжності, грації, витонченості, чого також не позбавлені жіночі образи, та радше є аналогією сили, стійкості та витривалості. У традиційній свідомості саме фізичне здоров'я вважалося проявом краси, адже демонструвало здатність реалізувати основну, як було прийнято вважати у традиційній культурі, «жіночу

---

<sup>213</sup> Криштопа, М. (2022). Жіночі образи у творчій спадщині Миколи Пимоненка. *Етнічна історія народів Європи*. №68. С. 56–61.

<sup>214</sup> Гримич, М. (ред.). (2013). *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 6.

функцію» – народження дітей. Паралельно із цим на плечі жінки лягала велика частка господарських обов'язків, виконання яких передбачало необхідність наявності фізичної сили.

Працьовитість – одна з найголовніших чеснот у свідомості українського традиційного суспільства, часто фігурує у живописі як характерна риса українського менталітету. У більшості випадків, коли художник зображує важку селянську працю, він не намагається викликати співчуття у спостерігача, а радше висловити своє захоплення витривалістю селян і, в той же час, обурення феодалними пережитками, в умовах активного розвитку промисловості, як наприклад, у країнах Європи, адже більшість митців часто відвідували європейські країни.

Найбільш поширеним сюжетом реалістичного живопису передвижників стала тема жнив. Ця тема стала актуальною з кількох причин: по-перше, криза кріпосницького ладу і повільна ліквідація феодалних відносин на селі спричинили загострення селянського питання, і, відповідно, постала необхідність привернення уваги до становища селян, по-друге, Україна завжди вирізнялася шанобливим ставленням до їжі, культурою споживання, плекала велику цінність хліба та зерна, по-третє, мальовничі пейзажі полів стали потужним художнім виражальним засобом, де майстри могли проявити свої настрої, бачення та ідеї, втілити задуми та, разом з тим, оспівати красу рідного краю.

Картини на тему жнив присутні у творчості І. Айвазовського, А. Куїнджі, В. Орловського, М. Пимоненка, К. Трутовського та інших митців. Жінки постають ключовими фігурами жнивварського живопису. Вони дійові персонажки, посідають передній і другорядні плани, або статично позують під пекучим сонцем, їх змальовують зблизька і здалеку – тут підхід кожного майстра був індивідуальним. Головним залишається важливість ролі жінки і її алегорична аналогія із землею, як годувальницею.

Окрему категорію реалістичного живопису другої половини XIX ст. становлять твори на весільну тематику, починаючи від сватання до власне

весільної процесії. Весілля – важливий етап у житті дівчини. Фактично, він засвідчував перехід від категорії дівчини у категорію жінки-молодиці, вихід з-під патронату батька під протекцію чоловіка, разом з тим, створення власної родини, де вона отримує поступове розширення прав, можливостей і, водночас, обов'язків і відповідальностей. Якщо першопочатково дівчинка виступає об'єктом виховання і перебуває у повній залежності від батьків, то у новому статусі жінки вона вже самостійно організовує господарювання, займається вихованням дітей, і, відповідно, формує умовну егалітарність української родини<sup>215</sup> за рахунок розподілу обов'язків за гендерними ролями.

Життєвий цикл за уявленнями традиційного суспільства передбачав три ключові етапи: народження, весілля, смерть. В кожному з них закладено у народній філософії щось на зразок діалектичного закону заперечення заперечення, людина переходячи з одного стану в інший ніби перероджується в іншому статусі. Тож весілля – безперечно один із ключових етапів у житті жінки, як сходинка до перцепції її суспільством та соціального визнання виконання нею необхідних зобов'язань.

Картини «Сватання» (дод. 5.И) і «Свати» (дод. 5.3) М. Пимоненка репрезентують основну частину процесу сватання. Композиційно дівчина сидить осторонь від загального процесу, що показує її відстороненість принаймні від обговорення. Звісно, що шлюби укладалися по-різному, молодята могли самостійно обирати собі пару, їм могли пропонувати одружитися батьки, і тоді вони мали право погодитися або відхилити пропозицію, проте існували випадки, коли у молодят не було вибору, що могло бути обумовлено соціальним статусом сторін, економічною ситуацією в родині тощо.

Однак, в будь-якому випадку, процес сватання мав зберігати церемоніальну формальність, тож тут ми бачимо, що дівчина демонструвала своє рішення мовою жестів та символів, в даному випадку, згода представлена через звичай «колування печі», відмова ж могла бути продемонстрована у вигляді гарбуза або

---

<sup>215</sup> Кісь, О. Р. (2012). *Жінка в традиційній українській культурі другої половини ХІХ – початку ХХ ст.*. Львів: Інститут народознавства НАН України. С. 150.

ж не пов'язуванням рушників сватам на руки чи не поділяючи із ними хліб, а діалоги будуватися в алегоричній формі, коли питали, «чи не пробігала куниця» абощо.

Ілюстрація весільних процесій у творчості Миколи Пимоненка чи Костянтина Трутовського представлена досить детально, що дає можливість розглянути образ молодої. У образі нареченої простежується схилена голова, опущені очі – вираз обличчя, що демонструє покірність долі, пасивну роль в обрядодіях. Передісторія сюжету окремих полотен залишається невідомою, включно з умовами укладення шлюбу («Весілля в Київській губернії» (дод. 5.У), «Весілля у Малоросії» (дод. 5.Ф) М. Пимоненка, «Весільний викуп» (дод. 7.3) К. Трутовського, «Весілля» (дод. 11.В), «Перезва» (дод. 11.Г) І. Соколова), тож неможливо з впевненістю сказати, чи такого виразу вимагає обрядова культура чи емоційний стан нареченої, однак завжди простежується пасивність дівчини, що можна інтерпретувати її непевним станом при переході з категорії дівчини та нареченої у категорію жінки і дружини.

У живописі чітко простежується кардинальна трансформація образу одруженої жінки у порівнянні із дівчиною. Образно вона проявляється у втраті сором'язливості, набутті впевненості, поставі, піднятій голові, чіткості рухів, поз у сюжетах картин. Типовою стає поза «руки в боки» («Весілля в Малоросії», «Молодиця» (дод. 5.В) М. Пимоненка), або ж рухи стають більш розкутими і жвавими («З базару» (дод. 5.І), «Додому» (дод. 5.К), «Сватання» М. Пимоненка). Жінки поводяться в зображуваних композиціях вільно, з надмірною експресивністю, що не притаманно для молодих неодружених дівчат<sup>216</sup>.

Автори намагаються підкреслити, що одружена жінка більше фігурує не як об'єкт патріархального впливу, а як суб'єкт комунікації. Не можна говорити про повну свободу, але з'являється більше індивідуальності, менше покірності. В той же час нам демонструють, що для цієї вікової категорії елементами

---

<sup>216</sup> Кісь, О. Р. (2012). *Жінка в традиційній українській культурі другої половини ХІХ – початку ХХ ст.* Львів: Інститут народознавства НАН України. С. 150.

соціалізації більшою мірою стають традиційні релігійні святкування, адже жінка наділена ключовими повноваженнями щодо дотримання календарної та родинної обрядовості.

Живопис демонструє певне розмежування соціальної комунікації, жінки більше спілкуються із жінками, проте присутні сюжетні композиції, які висвітлюють процеси спільного споживання їжі та алкоголю, особливо це проявляється у творчості І. Соколова на картинах «Повернення з базару» чи «Біля шинку». Неодружена дівчина мала більше свободи та можливостей для розваг і спілкування. Вона могла відвідувати вечорниці, досвітки, гуляння, де збиралася молодь для спільних забав, танців, співів<sup>217</sup>. Це було важливим місцем соціалізації, де дівчата могли познайомитися з потенційними нареченими. Крім того, неодружені дівчата активно долучалися до обрядових дійств, хороводів, гуляли на вулицях села.

На противагу цьому, дозвілля одруженої жінки було вкрай обмеженим. Її розваги й соціальні контакти значною мірою обмежувалися домашнім колом – чоловіком, дітьми, іншими членами родини. Від заміжньої жінки очікувалося, що вона проводитиме більшість часу вдома, зайнята господарськими справами та вихованням дітей. Її участь у громадському житті села була незначною та визначалася переважно релігійними святами й обрядами. Жінки відвідували церкву, збиралися на толоки, але їхні можливості для розваг та неформального спілкування були куди меншими, ніж у незаміжніх дівчат<sup>218</sup>.

З появою онуків, втратою репродуктивної функції жінка переходила до категорії «баби». Старше покоління менше залучалося до трудових процесів через виснаженість та раннє старіння. Господарські обов'язки старшого покоління обмежувалися елементарними побутовими завданнями, подекуди зводилися лише до повчань. Статус людей похилого віку в традиційному

---

<sup>217</sup> Ігнатенко, І. В. (2016). *Жіноче тіло у традиційній культурі українців*. Харків: Клуб сімейного дозвілля. С. 62.

<sup>218</sup> Там само.

суспільстві був високим<sup>219</sup>. Це пояснюється ототожненням понять «старість» і «мудрість» через їх досвід, адже вважали, що людина прожила всі основні життєві етапи, знайома з особливостями обрядової культури, а тому виступала цензором морально-етичних норм, носієм знань та втіленням досвіду поколінь<sup>220</sup>.

Традиційна культура наділяє старших людей авторитетом тому, що вони забезпечують тяглість звичаїв, передачу їх від покоління до покоління. Ці люди стають регуляторами моралі. Наприклад, на полотні «Не жартуй» мати дівчини біжить з палицею, адже бачить як парубок залицяється до неї. Дошлюбне спілкування молоді без свідків не схвалювалося, бо ставило під сумнів «чистоту» дівчини.

М. Пимоненко у своїй творчості менше уваги приділяє зображенню жінок старшого віку як ключових персонажок картини. В його роботах вони, в переважній більшості, виступають частиною масштабного дійства: в натовпі під час великих святкувань чи серед людей («Великодня утрень», «Весілля в Київській губернії»)<sup>221</sup>. Натомість Ф. Красицький на картині «На свято» поміщає літню жінку у центр композиції, де вона втілює турботу, піклування, є ключовою фігурою, проте більше із спостережливою, наглядацькою функцією.

У традиційній українській культурі статус баби (старшої жінки, бабусі) визначався кількома ключовими факторами. По-перше, віком. Із досягненням похилого віку та народженням онуків жінка набувала особливого статусу баби. Це символізувало її життєвий досвід, мудрість та повагу з боку молодших поколінь. По-друге, її роль у родині. Баба часто була берегинею домашнього вогнища, хранителькою сімейних традицій та цінностей. Вона відіграла важливу роль у вихованні онуків, передачі їм народних звичаїв, оберегів, магічних практик. По-третє, повага громади. У патріархальному селянському

---

<sup>219</sup> Кісь, О. Р. (2012). *Жінка в традиційній українській культурі другої половини ХІХ – початку ХХ ст.* Львів: Інститут народознавства НАН України. С. 199.

<sup>220</sup> Там само. С. 199.

<sup>221</sup> Там само.

суспільстві старші жінки користувалися значною повагою як носійки культурної пам'яті, знань про народну медицину, обряди. Їхня думка мала вагу під час обговорення важливих питань громади. По-четверте, зв'язок із потойбічним світом. Вважалося, що баби мають особливий зв'язок із духовним, містичним виміром буття. Їм могли приписувати ворожбитські, цілительські здібності. По-п'яте, авторитет у родині. У багатопоколінних патріархальних родин старша баба мала значний авторитет, її слово було вагомим під час ухвалення рішень<sup>222</sup>.

Важливим аспектом становища жінки у традиційному суспільстві – є питання народної моралі. Це, зокрема, демонструє робота Миколи Пимоненка «Жертва фанатизму» (дод. 5.Щ), яка представляє гостре засудження нетерпимості та сліпого дотримання звичаїв. На ній зображено дівчину з юдейської громади, яка зазнала осуду та побиття з боку спільноти за те, що здійснила перехід у християнство через кохання до українця. Пимоненко побачив цю історію у одній із газет та, вражений оповіддю, вирішив відвідати Кременець (суч. Тернопільська обл.), де і стався цей випадок. Митець опитав мешканців, зробив кілька етюдів, для чого йому довелося отримати дозвіл у Києві, адже за спогадами дружини маляра М. Пимоненкові спершу не дозволяли перебувати у місті та здійснювати замальовки, посилаючись на те, що це «військова зона»<sup>223</sup>. Згодом він оформив полотно і таким чином зумів показати через свою роботу силу і вплив народної моралі та велику роль релігії в тогочасному суспільстві, адже порушення загальноприйнятих норм жорстоко каралося соціальною ізоляцією.

---

<sup>222</sup> Борисенко, В. К., М. В. Гримич, О. П. Гончаров та ін. (2007). *Українська етнологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* За ред. В. К. Борисенка. Київ: Либідь. С. 218.

<sup>223</sup> Пимоненко, О. *Біографія академіка живопису Пимоненка Миколи Корниловича*. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Ф. 14-2. Од. зб. 48-а. 52 арк.

У другій половині XIX століття українські художники-реалісти зверталися до зображення традиційної культури та побуту українського села. Живопис став дзеркалом процесів, що відбувалися на теренах України. Митці фіксували елементи традиційної культури, гендерних взаємин та ціннісних установок селянського життя. Жіночі образи посідали важливе місце у творчості передвижників. На полотнах вони відображали різні етапи життя жінки: від дитинства до старості.

Становище дівчини у сім'ї та суспільстві завжди було підпорядковане патріархальним нормам. Живопис демонстрував поступове нашарування гендерних ролей та очікувань від дівчини відповідно до її віку, на чому особливо акцентує Пимоненко у своїй творчості. Особливо детально митці зображували соціалізацію молодих дівчат через вечорниці, ворожіння, дівочі громади, зокрема, М. Пимоненко, І. Репін, К. Трутовський та ін., намагались продемонструвати поляризованість життєвого досвіду молодих людей, адже з одного боку необхідністю була важка фізична праця, з іншого – соціалізація та реалізація суспільних вимог щодо створення родини, де вкрай цінною видавалася можливість відпочинку.

Одруження вважалося ключовою подією в житті жінки, після якої вона набувала нового статусу дружини та господині. Весілля, як один із ключових етапів у традиційному життєвому циклі людини часто привертало увагу митців, тому знайшло своє відтворення у творчості М. Пимоненка, І. Айвазовського, І. Соколова. Вони демонструють трансформацію образу одруженої жінки, який ставав більш розкутим та впевненим. Вона виступала вже не об'єктом патріархату, а суб'єктом комунікації, проте останнє слово найчастіше залишалося за чоловіком, що було обумовлено патріархальними установками, а дозвілля жінок та розваги, як можемо побачити у живописі, були значно обмеженішими, ніж у неодруженої дівчини, оскільки від заміжньої жінки було багато очікувань: ведення господарства, роботи в полі, регламентація духовної сфери життя і при цьому залученість до соціуму, що обмежувалася «жіночим спілкуванням».

Старші жінки рідше фігурують як ключові персонажки на полотнах. У похилому віці жінка переходила до категорії «баби», статус якої визначався її віком, роллю у родині та громаді, повагою до її життєвого досвіду та уявленнями про зв'язок із потойбічним світом. Ф. Красицький у своїй роботі майстерно акцентує роль і значення баби у догляді за дітьми та їх вихованням. Старше покоління користувалося великим авторитетом та пошаною як хранитель традицій та регулятор моральних норм, що візуально демонструють картини митців у композиційному розташуванні старших жінок.

Творчість Миколи Пимоненка, Івана Соколова, Костянтина Трутовського, Фотія Красицького, Іллі Рєпіна та Івана Айвазовського яскраво ілюструвала питання народної моралі, гендерних ролей, взаємин у селянській культурі. Через сюжетні композиції та жіночі образи своїх полотен художники зуміли передати систему цінностей, норм та звичаїв українського традиційного суспільства другої половини ХІХ ст. та органічно вписати їх у загальний історичний контекст, привертаючи увагу до актуальних соціально-економічних питань.

### 3.2. Традиційні уявлення про маскуліність очима малярів

Патріархальний уклад суспільного життя українського села зумовив диференціацію сфер жіночого і чоловічого впливів, спеціалізацію господарської діяльності. Звичним для традиційного суспільства ХІХ – початку ХХ ст. було домінування жінки у сферах «обрядовості, організації і управління святами, культури і звичаєвості харчування, народного дизайну, народно-медичної сфери, народної пісенної культури»<sup>224</sup>. Разом із тим, сфери, у яких провідна роль належала чоловікам, мали значно вищий статус у народному сприйнятті, бо відносилися, передусім, до громадської, правової та економічної галузей<sup>225</sup>.

М. Гримич у своїй роботі «Patrefamilias (Про форми чоловічого домінування в українській селянській культурі)» зазначає, що саме економічний фактор, власне роль «годувальника», та лідерство у «здобичницькій» сфері давали можливість говорити про патріархальний характер родини, адже безумовно сприймалися соціумом, як ознака «головування в родині».

Чоловік виступав головою патронімії, домогосподарем, він виконував роль розпорядника майна, що підвищувало його статус як ключової, домінуючої фігури у сімейній ієрархії. Окрім того, успадкування майна, відповідно, також здійснювалося по чоловічій лінії. Патрилійність та патрилокальність родини обумовлена суспільним статусом чоловіка, його функціональними обов'язками, що вимагають значних фізичних зусиль.

Чоловічі образи у творчості українських художників ХІХ – початку ХХ ст. представлені у широкому культурному розмаїтті. Їх інтерпретація відбуватиметься у відповідності до етнологічних досліджень. Розподіл обов'язків дозволяв спеціалізувати галузі господарства відповідно до усталених традиційних концептів. Тож, до сфери чоловічих зобов'язань відносилися дії, що вимагали залучення важкої фізичної сили: рубати дрова, ремонт, орати в

<sup>224</sup> Гримич М. Patrefamilias (Про форми чоловічого домінування в українській селянській культурі). *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 5.

<sup>225</sup> Там само.

полі тощо. Однак, жінки також виконували важку фізичну роботу (у М. Пимоненка, наприклад, картини «З лісу» (дод. 5.Г), «По воду» (дод. 5.Л)), а в деяких випадках переймали чоловічі обов'язки (наприклад, у випадку овдовіння). Живопис демонструє, як жінки носили хмиз, воду, жали в полі, однак це розмежування усталене традиційними нормами і визначене радше звичним укладом, тому для чоловіків вважалося недоречним втручатися у «жіночі справи», а жінкам виконувати «чоловічу роботу»<sup>226</sup>.

Розмежування зобов'язань можна простежити у живописі. У І. Айвазовського та С. Васильківського, наприклад, зустрічаємо зображення «Оранки» (дод. 9.Г) за допомогою плуга та волів. Є відтворення пасіки у Т. Шевченка (бджільництво як промисел<sup>227</sup>), чумацтва у І. Айвазовського і А. Куїнджі, пастушування у К. Трутовського, торгівлі на ярмарку у В. Штернберга тощо. Однак, варто зауважити, що, порівнюючи кількісне звернення до сюжетів із трудовою діяльністю, можна побачити, як художники більше звертаються до відтворення жіночих трудових сфер (роботи в полі, прання, носіння води тощо), в той час як зображення чоловіків (які беззаперечно мають певні аспекти трудових сфер впливу чоловіків) більше фокусуються на їх побуті або участі у соціальному житті, надаючи перевагу ролі суспільної комунікації. В даному контексті простежується більша свобода дій для чоловіків та їх дозвілля. Розкутість таких дій зумовлена соціальною легітимацією поведінки, тобто толеруванням тих чи інших аспектів діяльності та відносин.

Велика роль відводиться демонстрації митцями гумористичної складової для зображення маскулінних художніх образів. Це своєрідна етнічна риса

---

<sup>226</sup> Гримич, М. (2013) *Patrefamilias* (Про форми чоловічого домінування в українській селянській культурі). *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 5–6.

<sup>227</sup> Дмитренко, А. (2013). Традиційні українські промисли: бджільництво (на матеріалах українського Полісся). *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 135.

характеру, притаманна персонажам М. Пимоненка, І. Айвазовського, І. Соколова, К. Трутовського та інших майстрів. Сміх як основа сюжету є ключовим акцентом, тобто має підкреслити комедійність ситуації, її піднесений настрій. Подекуди таке композиційне рішення супроводжується вживанням алкоголю, танцями тощо. Причиною симбіозу побутових сюжетів і святкових дійств у творчості художників є прагнення показати обидві сторони сільського життя, при цьому не протиставляючи їх, а доповнюючи одна одну: з одного боку – надміру важка фізична праця, від якої повністю залежить виживання, а з іншого – емоційно забарвлені вечорниці і святкування. Це вкрай важливе та необхідне чергування профанного і сакрального часу. Сакральний час передбачає табу на будь-які види робіт для того, щоб селяни відпочили, адже їхній спосіб життя передбачав постійну працьовитість і в результаті став ознакою менталітету, а тому відпочинок – життєво необхідна складова існування у традиційному суспільстві.

Релігія певною мірою зумовлює патріархальний уклад, адже християнське обґрунтування появи чоловіків і жінок говорить про те, що Бог створив Адама, а з його ребра Єву, або ж за народними віруваннями виліпив із глини чоловіка, а йому у пару жінку. В будь-якому тлумаченні розмаїття апокрифів (неканонічної, не визнаної церквою літератури на релігійну тематику) щодо цих уявлень фокусується на першочерговій ролі чоловіка<sup>228</sup>.

Вже було згадано, що живопис демонструє ідеал краси певної епохи, втілює або ідеальний образ людини певної культури, або ж певні риси, які хоче висміяти. Серед чоловіків краса не відігравала ключової ролі у виконанні життєвих функцій чи соціальному житті<sup>229</sup>. Пріоритетною залишалась важливість здоров'я, обумовлена зовнішнім виглядом. Ознаками краси традиційно вважалися чуб і вуса, чорні брови, карі очі, біле личко. Беззаперечно

---

<sup>228</sup> Ігнатенко, І. В. (2016). *Чоловіче тіло у традиційній культурі українців*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. С. 8.

<sup>229</sup> Там само. С. 81.

цінувалися витривалість і фізична сила, що пов'язані з необхідністю виконання польових та господарських робіт.

Такі чоловічі образи, що втілюють культурний ідеал українців, відтворив у своїх роботах М. Пимоненко («В похід» (дод. 5.Ж)), К. Трутовський («Жанрова сцена» (дод. 7.А), «Біля тину» (дод. 7.И)) та ін. Цікаво, що у роботах митців часто можна зустріти портрети жінок у повний зріст в їх буденних справах, однак серед проаналізованої джерельної бази такі зображення чоловіків у повний зріст зустрічаються переважно у творчості західноукраїнських художників Я. Пстрака («Косар» (дод. 18.Д), «Лірник» (дод. 18.Г)), І. Труша («Трембітарі» (дод. 20.А), «Гуцул» (дод. 20.В)) і К. Устияновича («Гуцул» (дод. 16.Б)). Це можна пояснити специфікою вбрання обраних персонажів, адже гуцульський одяг вирізняється колоритом регіону, а також особливостями занять, які є унікальними і характерними для цієї місцевості.

Власність і економіка, на думку М. Гримич, стали основою для патріархального облаштування родини, а також фізіологічна перевага у силі як засіб для вкорінення і збереження патріархату. Однак серед чоловіків патронімії зберігається статусна ієрархія відповідно до економічних, родинних чи вікових принципів. В даному випадку, ключовою є концепція «свій – чужий», що встановлює спорідненості у межах родини, відповідно долучає до родинного кола кумів, приймаків, годувальниць тощо<sup>230</sup>, при чому встановлюючи чітку межу між членами патронімія і домогосподарство, адже працівники є членами домогосподарства, але не належать до патронімії<sup>231</sup>.

Серед чеснот завжди у пошані були працьовитість, витривалість, у фольклорі підкреслювали переваги непитушності (радіше як ідеалістичного образу, адже культура спільного споживання алкоголю використовувалась як

<sup>230</sup> Гримич, М. (2013) *Patrefamilias* (Про форми чоловічого домінування в українській селянській культурі). Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура. Київ: Дуліби. С. 13–14.

<sup>231</sup> Там само. С. 21.

елемент соціалізації, вияву прихильності або ж для затвердження угоди), молодість, яка також вважалася перевагою, статура, достатньо високий зріст. Як писав Х. Вовк про антропологічні особливості українців, що вони мають середній зріст вищий за середній (за Вовком – антропологічні особливості українців)<sup>232</sup>, більш привабливими вважалися чоловіки з темним волоссям, ніж світлим чи рудим.

Питання народної моралі та її вираження в побуті часто знаходило відображення у творчості українських художників-реалістів. На своїх полотнах вони фіксували елементи традиційної культури, гендерних взаємин та ціннісних настанов селянського життя.

Так, наприклад, Миколі Пимоненку притаманна певна стереотипізація візуальних образів, як от змалювання образу чоловіка напідпитку, якого ведуть дві жінки (картини «Весілля в Київській губернії», «Ярмарок»), що відображає особливості культури споживання алкоголю. В інших роботах, наприклад, «Сватання», жінки зображені з чаркою, що було нормою під час спільних трапез. Загалом, художник фіксував двояке ставлення до надмірного вживання чоловіками алкоголю – з одного боку, це сприймалося жартівливо, як звична річ, з іншого – засуджувалося жінками, на що вказують сцени домашнього насильства («Додому», «З базару»).

Окремо у живописі постає питання насилля. Зокрема, композиції деяких робіт побудовані на двоякому ставленні до цього питання. З одного боку, жартівлива форма зображуваного говорить про звичність і повсякденність такого явища, однак з іншого – ставлення жінки на тих самих полотнах до пияцтва чоловіка демонструє актуальність проблеми та її ненормативність. Намагаючись передати ситуацію через гумор, Пимоненко жодним чином не змальовує домашнє насилля стосовно жінки, що можна пояснити кількома тезами.

---

<sup>232</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція*. (Упорядн. О. О. Савчук.) Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 39–42.

По-перше, можливою унормованістю такого явища в традиційній культурі та його мовчазною легітимацією («заслужила», «б'є – значить любить» і т.п.), по-друге, його приватним характером, небажанням афішувати, і, по-третє, загальним характером творчості самого художника. Навіть зважаючи на приналежність до реалістичного напрямку, Пимоненку притаманна певна ідеалізація традиційної культури і селянського життя. Про це свідчать колористика його творів, сюжетна тематика, гумористичний відтінок, вплетений у загальний концепт, акцентування на позитивних рисах українців. Чи не єдиним виключенням виступає картина «Жертва фанатизму» (дод. 5.Щ)<sup>233</sup>.

Традиційний суспільний уклад зумовив концепцію «правильності часу», тобто все мало відбуватися у визначений період: хрещення, одруження, народження дітей тощо. Порушення усталеного порядку речей призводило до маргіналізації особистості, вона автоматично могла бути виключена із суспільного життя, або ж зазнавати зовнішнього осуду. Для хлопців вік одруження передбачався у 16 – 20 років, для дівчат – 15 – 18 років<sup>234</sup>. Однак, для хлопців не був критичним вихід за ці рамки, в той час як для дівчини це було складним випробуванням встигнути одружитися у цей короткий проміжок часу, до того ж чоловіки володіли активною позицією у дошлюбному спілкуванні, мали ширший вибір, для них шлюбна стратегія була більш вільною, вони не мали потреби очікувати на пропозицію. Разом із тим, одружитися вдруге, наприклад, для вдівця було простіше, ніж для вдови.

П. Чубинський у своїй праці «Очерк народных юридических обычаев и понятий в Малороссии» писав, що чоловікові для досягнення добробуту не обійтися без жінки. Він мав взяти собі за дружину працювиту, хазяйновиту та фізично здорову жінку, так само, наголошуючи, що чоловік, як той, що обирає,

---

<sup>233</sup> Криштопа, М. (2022). Жіночі образи у творчій спадщині Миколи Пимоненка. *Етнічна історія народів Європи*. №68. С. 59.

<sup>234</sup> Ігнатенко, І. В. (2016). *Чоловіче тіло у традиційній культурі українців*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. С. 126.

має можливість обрати «по серцю», що не завжди можливо для жінки, якій потрібно «вийти» з родини<sup>235</sup>.

Окрему суспільну категорію складають люди які випали із звичної системи. Сюди відносяться сліпі кобзарі, співці, знахарі, тобто ті, хто мав певні особливості, які не вписувалися у звичний концепт життєвого циклу. Їх зображали у своїй творчості Т. Шевченко, Я. Пстрак, однак мало фокусуєчись на них, адже реалістів більше приваблювало типове, традиційне, те, що складало основу звичного укладу. Відтворення груп, що мають професійні особливості, наприклад, музик, якими виступають виключно чоловіки на картинах «Вечорниці» І. Рєпіна, «Весілля в Київській губернії» М. Пимоненка, «Весілля» К. Айвазовського, «Весілля» І. Соколова є типовим для масових дійств. Чоловіки грають переважно на скрипках і сопілках. Аналогічна ситуація з управлінням транспортом на картинах з чумаками та у повсякденних сценах «З базару» М. Пимоненка, «Чумаки» І. Айвазовського (дод. 9.В) тощо.

Чоловіки займалися землеробством, садівництвом, ремеслами, промислами, худобою, ремонтними роботами, забезпечували економічний достаток в родині<sup>236</sup>. Павло Чубинський пише про те, що основою чоловічого функціоналу в господарстві є обробіток землі, а також до «чоловічої сфери» відносить ремонтні роботи, рубку дров, все, що стосується млина, коней, взуття, мотузок, возів, сох та ін.<sup>237</sup> Спеціалізація та розподіл обов'язків відбувається з дитинства, дітей поступово залучають до господарських робіт: дівчинка – пряля, хлопчик – пастушок, погонич (М. Пимоненко «Брід»). На сім років

---

<sup>235</sup> Чубинський, П. П. (1869). *Очерк народных юридических обычаев и понятий в Малороссии*. С. –Пб. С. 8.

<sup>236</sup> Громова, Н. (2013). Рольові функції чоловіків у календарній обрядовості. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 373.

<sup>237</sup> Чубинський, П. П. (1869). *Очерк народных юридических обычаев и понятий в Малороссии*. С. –Пб. С. 9.

хлопчика підстригали як дорослого, саджання на коня, вдягали штани<sup>238</sup>. Виключно чоловікові доручалася сівба зернових («Оранка» І. Айвазовського (дод. 9.Г), «Оранка. Харківщина» С. Васильківського (дод. 6.І), «Оранка» Я. Пстрака (дод. 18.Є)). Наголосимо, що у кількісному співвідношенні проаналізованих картин, переважає зображення жнивварських робіт, які виконувалися жінками.

Натомість сфера календарної обрядовості обмежувала участь чоловіків (особливо у дійствах весняного і літнього циклу), де їх роль була радше спостережницька. Марина Гримич у своїй роботі, пояснюючи обмежену роль чоловіка у сфері обрядової культури, спирається на архаїчні уявлення про початок (зачаття) року з необхідністю залучення чоловіка, чим можна пояснити його активну участь у святах зимового календарного циклу<sup>239</sup>. Тому, наприклад, колядування, як важливий елемент зимової обрядовості, що має на меті принести в будинок господарів достаток, щастя і благополуччя, виконується чоловіками, або ж традиція приходу полазника<sup>240</sup>, який має бути саме чоловічої статі, щоб рік був вдалим.

В обрядовості перевага надавалася молодій чоловічій енергії (першим перейшов дорогу чоловік, на Новий рік першим заходив до хати, на сватання відправляли чоловіків). Колядування – яскраве традиційне дійство часто привертало увагу малярів, тому знайшло своє відображення у творчості М. Пимоненка «Колядки» (дод. 5.Ч), де зображено хлопців із семикутною зіркою, які співають колядок, та «Колядники» (дод. 5.Х), К. Трутовського «Колядки

<sup>238</sup> Борисенко, В. (2013). Рольові функції чоловіків у родинній обрядовості. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 354.

<sup>239</sup> Гримич, М. (2013) *Patrefamilias* (Про форми чоловічого домінування в українській селянській культурі). *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 13–14.

<sup>240</sup> Громова, Н. (2017). Трансформації обряду зустрічі "полазника" у структурі зимової обрядовості бойків (кінець ХІХ – початок ХХІ століття). *Народна творчість та етнологія*. №1. С. 56.

малоросійські» (дод. 7.Г), де молоді люди разом із дітьми співають колядок у вікно мешканцям будинку, С. Васильківського «Різдвяні колядки на Полтавщині» (дод. 6.С), де парубки із хлопчиками, тримаючи восьмикутну зірку, прийшли до будинку колядувати, а господиня передає їм дарунки.

Під час весілля чоловік виконував лише певні дії (наприклад, уклін батькам), сам же брав участь лише безпосередньо у викупі нареченої, вшануванні тещі тощо<sup>241</sup>. Співали переважно жінки, однак на музичних інструментах грали чоловіки, як, наприклад, на полотні М. Пимоненка «Весілля у Київській губернії», що яскраво демонструє ролі під час весільної ходи. Староста (сват) ніс моральну відповідальність за дотримання послідовності традиційного весілля, тобто мав велику відповідальність, виконував ряд магічних обрядодій, виголошував промови. Весільні чини мали певні відзнаки в одязі<sup>242</sup>.

Чоловіки могли вдаватися до виконання певних обрядовій під час польових робіт<sup>243</sup>. Це могли бути ритуали, спрямовані на покращення врожайності, боротьбу зі шкідниками, викликання дощу тощо, однак у живописі ця практика не зустрічається. Зокрема участь парубків у магічних обрядодіях зустрічається у творчості Трутовського та Соколова, що найчастіше пов'язано зі святом Івана Купала.

Отже, реалістичний живопис XIX – початку XX ст. створює загальне уявлення про чоловіка у традиційній українській культурі. Формуючи ідеал маскулінного образу, живопис не цурається висміювання вад, носить

---

<sup>241</sup> Борисенко, В. (2013). Рольові функції чоловіків у родинній обрядовості. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 356.

<sup>242</sup> Несен, І. (2013). Чоловіча семіосфера в українському весіллі. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 363.

<sup>243</sup> Громова, Н. (2013). Рольові функції чоловіків у календарній обрядовості. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 392.

викривальний характер щодо суспільних проблем. Якщо жіночі образи були покликані створити цілісне, комплексне уявлення про жінку в її вікових трансформаціях, соціальному становищі, змінах відповідно до зовнішніх умов, розкриваючи різноманітні аспекти їх життя, то відомості про чоловічі образи є радше уривчастими.

Ролі чоловіків за живописом є вкрай різноманітними. Широкий спектр професійної діяльності зумовлює різноманіття сюжетів. Тож, маляри демонструють господарську діяльність чоловіків, військову, зображають чумацтво, бджолярство, музичну сферу, землеробство, рибальство тощо. Така варіативність говорить про широке коло можливостей для вибору занять, а також наявності опціональних можливостей не бути прив'язаним до дому та господарства. Відповідно, більше відповідальності – передбачає ширше коло обов'язків, створюючи відповідне коло можливостей.

Щодо вікових змін, то маємо загальне уявлення про трансформацію чоловіків. Художники демонструють зміни у їх житті відповідно до зміни обов'язків, інтересів та діяльності. Поступове дорослішання супроводжується нашаруванням зобов'язань перед родиною та суспільством, що виявляється у особливостях відображення маскулінних образів на полотнах (міміці, жестах, статури), а також демонструють можливі шляхи розвитку відповідно до здійсненого вибору, наприклад, соціальне засудження надмірного пияцтва.

### 3.3. Дитина як частина сюжетних композицій

У традиційній культурі народження дитини вважалося свідченням виконання батьками свого основного обов'язку – продовження роду. Збереження культурних традицій та передача знань молодшим поколінням були пріоритетними цінностями упродовж століть. Через високий рівень дитячої смертності, низький середній вік населення та економічні переваги наявності великої родин (кількість робочих рук), була поширеною тенденція до багатодітності.

Дитина з малих років привчалася до праці. Серед демонстрації різноманітних обов'язків дитини в традиційній культурі, роботи Пимоненка зображують один з її найважливіших обов'язків – пастушіння. Зазвичай діти починали пасти худобу з семи років: наймолодші пасли птахів, старші – овець, а найстарші – велику рогату худобу та коней<sup>244</sup>. На картинах «Брід» (дод. 5.Г) та «Вечоріє» (дод. 5.Є) художник романтизовано, але реалістично змалював, як діти поєднували догляд за меншими дітьми з випасанням тварин. Такі обов'язки з раннього віку виховували в дітях відповідальність, уважність та працьовитість.

Життя дітей відбувалося як наслідування дорослого, спрямоване на виконання певних видів роботи, які були посильні дітям<sup>245</sup>, що однак у сучасному світі вважається поза межами компетенції дитини. Їх життя відбувалося у звичному повсякденні – профанному часовому вимірі та сакральному – часові святкувань чи традиційних звичаїв і ритуалів. У творчості художників ми зустрічаємо зображення дітей, що виконують обов'язки пастухування (В. Штернберг «Пастушок»), догляд за меншими дітьми (М. Пимоненко «Брід», «Вечоріє»), годування худоби, допомога із пранням (К. Трутовський «Прання» (дод. 7.Д)), збиранням врожаю (І. Соколов «Збір вишні» (дод. 11.Д)), рибалити (І. Сошенко «Хлопчики – рибалки» (дод. 3.Б)) тощо.

<sup>244</sup> Грушевський, М. (2006). Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. Київ: Либідь. С. 148.

<sup>245</sup> Там само. С. 134.

Поява дитини – важливий етап, адже він був свідченням реалізації батьками своїх зобов'язань продовження роду, що були регламентовані традиційним суспільством<sup>246</sup>. Передача культурних традицій тривалий час була пріоритетом для суспільства, адже це був шлях збереження культурного та етнічного коду. Враховуючи високий рівень смертності та коротку тривалість життя існувала тенденція багатодітності, що була вимушеним кроком в умовах необхідності збільшення робочих рук, відсутності кваліфікаційної медичної допомоги та знань про статеві стосунки.

У М. Пимоненка бачимо певну відстороненість та самотність дітей, як окремої групи чи категорії. Більшість сюжетів зображають їх відокремлено від основної сюжетної лінії, саме якщо в основі сюжету не діти. На таких полотнах, як «Брід», «Вечоріє», «Жнива в Україні» маляр надає дітям індивідуальності, наділяючи їх рисами, що притаманні за сучасними уявленнями людям старшого віку. Це виявляється у їх одязі, поглядах, діях. Вони є маленькими дорослими, що мають свою зону відповідальності.

Часто художник зображає дітей по двоє. З них одна дитина лише на кілька років старша. Таким чином він підкреслює, що обов'язок догляду за малими дітьми покладался на старших дітей, навіть якщо різниця у віці вкрай мала. Батьки, постійно мали роботу по господарству чи у полі, тож доглядати за дітьми доручали старшим дітям (якщо не було літнього члена родини, який міг би приділяти їм час).

Матері могли брати малих дітей з собою, розташовуючи їх в імпровізованій люльці, як, наприклад, на картині «Жнива в Україні» (дод. 5.Е). Окрім того, цікавим видається спостереження, що в більшості таких зображень, де є діти різного віку, старшими Пимоненко завжди змальовує дівчат, які доглядають за молодшими братами. Ймовірно, це можна пояснити превалюванням допомоги

---

<sup>246</sup> Ігнатенко, І. В. (2018). *Батьки, матері та їхні діти у традиційному українському суспільстві*. Гендер в деталях. Доступно за посиланням: <https://genderindetail.org.ua/season-topic/mater-batkiv/batki-materi-ta-ihni-diti-u-traditsynomu-ukrainskomu-suspilstvi-134505.html> (дата звернення: 06.06.2022).

дівчат у вихованні менших дітей, що було обумовлено розподілом обов'язків відповідно до гендерних ролей<sup>247</sup>.

Для дітей не існувало специфічного дитячого одягу. Для малечі вбрання виготовляли на зразок дорослого, як зменшену його копію<sup>248</sup>. Одяг завжди виступав як соціальне тіло людини, тож має відтворювати її функції<sup>249</sup>. Дитячий одяг початково складав пелюшки, потім додільна сорочка, як для дівчат, так і для хлопців, і лише у віці 5-7 років відбувається гендерна диференціація структурних елементів одягу, що корелюється із розширенням господарських обов'язків дитини<sup>250</sup>. Картина «В похід» (дод. 5.Ж) Пимоненка демонструє різницю дитячого одягу дітей однієї вікової категорії, однак стрій дівчинки вже має яскраво виражені фемінні характеристики: спідниця, коса, а одяг хлопчика складається лише із довгої сорочки<sup>251</sup>.

Для маленьких дітей подекуди не було передбачено наявності верхнього зимового одягу та взуття. Це часто провокувало виникнення різноманітних хвороб<sup>252</sup> та високий рівень смертності серед дітей<sup>253</sup>. Це нам демонструє М.

---

<sup>247</sup> Криштопа, М. (2022). Дитина у творчості Миколи Пимоненка. У *Шевченківське літо — 2022: матеріали міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих вчених*. Київ: Історичний факультет КНУ імені Тараса Шевченка. С. 273.

<sup>248</sup> Олійник, М. (2015). Традиційний дитячий одяг українців в умовах міської культури в другій половині XIX – на початку XX століття (на прикладі Києва). *Матеріали до української етнології*. №14. С. 130.

<sup>249</sup> Маєрчик, М. (2003). Одяг як символічне тіло (на матеріалах української традиційної культури). *Тіло в текстах культур*. С. 72.

<sup>250</sup> Там само. С. 74.

<sup>251</sup> Криштопа, М. (2022). Дитина у творчості Миколи Пимоненка. У *Шевченківське літо — 2022: матеріали міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих вчених*. Київ: Історичний факультет КНУ імені Тараса Шевченка. С. 273.

<sup>252</sup> Грушевський, М. (2006). *Дитина у звичаях і віруваннях українського народу*. Київ: Либідь. С. 184–185.

<sup>253</sup> Маєрчик, М. (2003). Одяг як символічне тіло (на матеріалах української традиційної культури). *Тіло в текстах культур*. С. 69.

Пимоненко на картині «Великодня утренья» (дод. 5.О). Можемо зробити висновок, що ранок прохолодний, адже дорослі вдягнені у верхній одяг. В той самий час діти одягнуті легко та босоніж. Однак у Я. Пстрака зустрічаємо зображення дітей взимку у верхньому одязі (дод. 18.Ж. «Діти з ялинкою»), тож можна сформулювати припущення, що такий одяг все ж існував і використовувати його могли залежно від погодних умов та матеріального становища родини.

Причину такого підходу можна вбачати у прагматизмі. Дитячий організм швидко зростає, змінюється, тож забезпечити дитину одягом і взуттям було украй важко, а особливо, враховуючи багатодітність родин. Подекуди, зустрічається думка, що таким чином люди демонстрували ставлення до дитини як до ще «неостаточно сформованої особи», тому діти, таким чином, посідали певне місце у системі суспільних відносин, відповідно до їх статусу, регламентованого статево-віковою структурою суспільства<sup>254</sup>.

Дитячий одяг оздоблювали не так рясно, але у відповідності до дорослого. Повсякденний стан був мало прикрашений<sup>255</sup>, зазвичай вишивкою червоними нитками з рослинним орнаментом на передпліччі. Святковий одяг прикрашали більше. Наприклад, на картині М. Пимоненка «Великодня утренья» маляр продемонстрував різні компоненти дитячого традиційного вбрання: вишиті сорочки, червоні та сині кирсетки<sup>256</sup>, коралі, стрічки у волоссі, червоний пояс. Вінки бачимо у дівчат старшого віку, але серед маленьких дівчаток вони не зустрічаються.

У Івана Труша зустрічаємо зображення дітей на свято Великодня, це, власне, картини «Гагілки» (дод. 20.Г) у кількох варіаціях. Цікаво, що одне із полотен він написав відповідно до світлини, зробленої з реальних людей, тож маємо змогу порівняти твір з оригіналом. Майже ідентичні зображення, з

<sup>254</sup> Щербак, І. (2003). Діти в традиційних обрядах українців. Народна творчість та етнографія. № 3. С. 71.

<sup>255</sup> Косміна, О. (2007). Регіональна символіка традиційного вбрання українців (до проблем класифікації). *Етнічна історія народів Європи*. №23. С. 19.

<sup>256</sup> Матейко, К. (1996). *Український народний одяг: етнографічний словник*. Київ: Наукова думка. С. 74.

відмінністю у кольорі, адже фотографія чорно-біла, однак всі деталі збережено маляром на полотні. Тож, бачимо дітей, вбраних у традиційний гуцульський одяг, що підтверджує правомірність думки про те, що дитячий одяг є відтворенням дорослого стану.

Діти у ігровій формі наслідують у різний спосіб різноманітні види робіт дорослих, спираючись на те, що їх найбільше вражає, зокрема наслідуючи усталені гендерні моделі поведінки<sup>257</sup>. Дитяче дозвілля дітей Гуцульщини майстерно відтворила у своїй роботі «Діти на леваді» Олена Кульчицька (дод. 19.А). Ця робота поміщає в центр уваги дітей приблизно одного віку, які сіли у коло. Тут можна побачити процес їхньої взаємодії, один із хлопців демонструє іграшку, що нагадує бика, решта із захопленням дивляться, однак можна побачити й інші емоції: хтось сумує, хтось заздрить, виказуючи невдоволення. Діти (як хлопчики, так і дівчатка) вдягнені у додільні сорочки із вишитими рукавами та воротами, хлопці мають схожі зачіски із трохи подовженим волоссям, у дівчат волосся зібране в косу.

Про дитяче дозвілля дізнаємося із творчості Я. Пстрака. Його картина «Весна» (дод. 18.Е), зображує трьох дітей, що розташувалися на містку через річку та бовтають ногами по воді, весело щось обговорюючи. У Ф. Красицького навпаки, бачимо маленьку дівчинку, що стоїть сама біля тину, однак вона не виглядає сумною. У Трутовського на картині «Діти у садочку» (дод. 7.Е) бачимо як вони граються під наглядом дідуся. Ця картина є цікавою для дослідження, адже на ній можна побачити невеличку хатинку, виготовлену з колод та вкриту сіном. Можливо – це одна із господарських будівель, можливо – дитячий іграшковий будиночок.

Діти завжди були активно залучені до багатьох сфер життєдіяльності традиційного суспільства<sup>258</sup>. В обрядовій культурі вони відігравали важливу

<sup>257</sup> Заглада, Н. (1929). Побут селянської дитини. Матеріали до монографії с. Старосілля. *Матеріали до етнології*. Київ. С. 113.

<sup>258</sup> Ігнатенко, І. В. (2018). *Батьки, матері та їхні діти у традиційному українському суспільстві*. Гендер в деталях. Доступно за посиланням:

роль, виступаючи символом життєвої енергії та елементом, що пов'язує покоління. В такий спосіб відбувалося поступове залучення дітей до традицій та передача культурного досвіду. Дітей привчали ходити до церкви, дотримуватися необхідних правил. О. Кульчицька подає зображення «Дітей зі свічками» (дод. 19.В), які вбрані відповідно до вимог церкви.

На картині М. Пимоненка «Великодня утрєня» можна побачити ще одну цікаву особливість. Люди старшого покоління, молоді чоловіки та жінки, діти – всі об'єднані святковою подією. Композиційно діти перебувають у декількох групах: перша знаходиться біля людей похилого віку, друга – біля молоді дівчини. Це не є дивним, адже, як ми зазначали раніше, дітей гляділи або старші діти, або люди похилого віку. Вдаючись до аналізу сакралізованого уявлення про дитину, можна говорити про функцію дитини як зв'язуючої ланки між різними генераціями, яка візуально представлена у такому розташуванні Пимоненком людей на картині<sup>259</sup>.

Здійснивши аналіз наявної джерельної бази (робіт М. Пимоненка, О. Кульчицької, Я. Пстрака, І. Труша та ін. художників, зазначених у дослідженні) можна стверджувати, що у ній не представлено зображень вагітної жінки. Це цілком можливо обґрунтувати уявленнями про вкрай вразливий стан жінки в процесі вагітності. Також, є вірогідність, що вагітні жінки все ж можуть бути присутніми на полотнах, проте ми не зможемо їх достеменно ідентифікувати, адже вагітність приховували під широким одягом, тож її не просто було виявити (талію не підкреслювали, а керсетку пов'язували під грудьми). Такий приклад зустрічаємо на картині «Катерина» Тараса Шевченка, де дівчина вагітна, і це ледь помітно за пишними нашаруваннями одягу.

---

<https://genderindetail.org.ua/season-topic/mater-batkiv/batki-materi-ta-ihni-diti-u-traditsynomu-ukrainskomu-suspilstvi-134505.html> (дата звернення: 06.06.2022).

<sup>259</sup> Криштопа, М. (2022). Дитина у творчості Миколи Пимоненка. У *Шевченківське літо — 2022: матеріали міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих вчених*. Київ: Історичний факультет КНУ імені Тараса Шевченка. С. 275.

Зустрічаються зображення матерів з немовлятами під час громадських зібрань чи масових дійств у роботах М. Пимоненка «В похід» та «Весілля в Київській губернії», О. Кульчицької «Жіноча рада» (дод. 19.Г). В цих випадках жінок зображено позаду загальної композиції, відокремлено, що може свідчити про зменшення участі жінок, які нещодавно народили, у соціальному житті<sup>260</sup>.

Отже, образ дитини досить широко представлений у живописі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Дитячі фігури подекуди є основними в сюжеті, інколи доповнюють картину загального дійства. Їх життя регламентувалося суспільними нормами, тож змалечку дітей долучали до фізичної праці, що часто відтворювали художники у своїх роботах. За роботами митців можна говорити з одного боку про важкі умови для життя: складність матеріального забезпечення, високий рівень смертності і хвороб серед дітей, великий обсяг відповідальності з малих років. Разом з тим, художники демонструють наявність святкової та ігрової складових дитячого буття.

Наслідування дорослих моделей поведінки формує ігрові практики, що є відтворенням робочих процесів або ж елементів духовної культури. Таким чином, дитина – це важлива персона у творчості художників, адже вона є ретранслятором культурних цінностей та традицій, передаючи їх далі і зберігаючи для майбутніх поколінь. Дитина у творчості художників, подекуди стаючи ключовою фігурою композиції, демонструє життя, звертаючись як до питань виконання ряду обов'язків, так і демонструючи різноманітні форми дозвілля, залученість до соціального контексту, формуючи відповідні моделі поведінки.

Тож, маляри з великою уважністю намагалися відтворити дитячі образи, формуючи уявлення про життя дитини в умовах традиційного суспільства, намагаючись розкрити побутові труднощі, викликані складністю матеріального

---

<sup>260</sup> Криштопа, М. (2022). Дитина у творчості Миколи Пимоненка. У *Шевченківське літо — 2022: матеріали міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих вчених*. Київ: Історичний факультет КНУ імені Тараса Шевченка. С. 275.

забезпечення, необхідністю залучення до праці змалечку та почасти великою кількістю дітей в родині, разом з тим, підкреслюючи моменти, які показують «дитячий світ», їх комунікацію та взаємодію, розваги та спілкування.

## РОЗДІЛ IV. МАТЕРІАЛЬНА І ДУХОВНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА У ЖИВОПИСІ

### 4.1. Етнічне вбрання: візуальне відтворення регіональної специфіки

У живописі ХІХ ст. традиційний український одяг став ключовим елементом композиції. Художники використовували його задля того, аби показати особливості української культури, її унікальність та неповторність, відтворити етнічний колорит певного регіону. Одяг є невід'ємною частиною етнографічної тріади: одяг, їжа, житло, це основний компонент повсякденного життя і святкових дійств, який виконував утилітарні, естетичні та захисні функції. Тож саме його зображення перебувало у центрі уваги митців.

Перша половина ХІХ ст. на українських теренах характеризується поширенням і розвитком портретного жанру, що створює уявлення про яскравий образ українських селян цього періоду. Як було зазначено у попередніх розділах, портрети цього періоду камерні і постановочні, тому втілюють у собі лише святкове прикрашене вбрання задля демонстрації колориту. Ці портрети для дослідників створюють загальне уявлення про комплекс традиційного вбрання (переважно погрудні портрети, а з другої половині ХІХ ст. – у повний зріст). Проте вони ще не є демонстрацією селянських образів і способу життя українського населення, радше умовним збірним ідеалістичним образом на основі реальних деталей у штучному середовищі. Попри це, вони становлять важливу складову джерельної бази даного дослідження.

З цих зображень для дослідження важливими є елементи народного костюму: одяг, прикраси, зачіски, орнаментация, поміж іншого – регіональна специфіка (за наявності матеріалів про створення картини, авторство тощо), спектр професійної діяльності (якщо картина має сюжетну композицію, побудовану, спираючись на певний вид робіт), уявлення про ідеал краси тощо.

Ф. Вовк у своїй праці «Студії з української етнографії та антропології» зазначає: «... одяг, який робиться із незрівнянно менш міцного матеріалу (ред. ніж житло) й рідко існує протягом кількох років: і сам він, і його форми, і навіть

матеріал змінюються порівняно дуже часто й зникають іноді безслідно»<sup>261</sup>. Дослідник наголошує, що ставлення до народного костюму як до стійкого конструкту є хибною ілюзією, що розвінчується інформацією про численні запозичення, трансформацію моди, що змінюються радше від соціальних умов, ніж під впливом географічних чи економічних чинників.

Вовк розвінчує ідею про «національні костюми як одну з форм вираження народної індивідуальності та вбачаючи в них одну зі «священних» національних особливостей»<sup>262</sup>. Проте український живопис демонструє протилежне. Саме на прикладі ілюстрації селянського життя ХІХ ст. можна побачити різницю між культурою українців та інших сусідніх народів, навіть, враховуючи їх тиск і вплив, саме тут проявляється самотність етнічної культури: починаючи зі складових комплексу, до дрібних деталей та орнаменталістики. Сільські конструкти є вкрай закостенілими і стабільними, несприйняття нового та зовнішній вплив меншою мірою характерні для сільського побуту, навіть у порівнянні із українським міським, який попри всі зауваги, теж має свої унікальні риси.

Неможливо заперечувати зовнішній вплив, що мав місце у формуванні традиційного костюму, про що говорять назви окремих елементів: сорочка, штани, жилетка, жупан, кунтуш, кирсетка, юпка, капелюх, шапка, бриль та ін. При тому М. Грушевський, до прикладу, наголошував, що саме запозичення слова у цій галузі часто позначає запозичення фасону, а не самого предмета<sup>263</sup>. Тож, будь-яке запозичення при інклюзії у суспільне життя проходило ряд трансформацій та мало адаптуватися до реалій життя, що, в результаті, призвело до появи особливих специфічних культурних форм.

---

<sup>261</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 136.

<sup>262</sup> Там само.

<sup>263</sup> Грушевський, М. (1993). *Історія української літератури* (Т. 1). Київ. С. 77–116.

Основна функція одягу – утилітарна. Одяг – це те, що захищає людину від впливу зовнішніх факторів (сонця, вітру, холоду, бруду тощо). Окрім цього, він виконує ряд інших функцій: виступає індикатором приналежності людини до певної статево-вікової, етнічної, професійної чи іншої групи<sup>264</sup>, він є носієм системи знакових символів, що виконують своєрідну оберегову, захисну функцію. Тож, споглядаючи картини українських художників ХІХ ст., які відтворюють образи традиційної культури, можна зробити висновки про стать особи, її вік, сімейне становище, контекст події, що в основі сюжету (повсякденний чи святковий час змальовано на полотні), матеріальний стан присутніх, суспільне становище, регіон тощо. Отже, одяг допомагає деконструювати композицію та інтерпретувати авторський витвір.

Творчість художників ХІХ ст., які є представниками реалістичного живопису, подає інформацію в ширшому контексті. Тут нашаровуються суспільні конструкти, політичні умови, соціально-економічна ситуація та ряд зовнішніх обставин, що втілюються у композиційному вирішенні. Динаміка сюжету обумовлює ряд додаткових відомостей, які можемо отримати з живопису. Проте варто повторно наголосити на необхідності застосування критичного підходу до роботи з даним типом візуальних джерел, використовуючи додаткові історіографічні матеріали для складення більш повноцінної та наближеної до об'єктивності картини історичного минулого.

Хронологічно перша половина ХІХ ст. демонструє нам образ селянки чи селянина у етнічному вбранні. Такі образи присутні у творчості Василя Тропініна. Його картини «Дівчина з Поділля» (дод. 1.Б), «Дівчина українка в пейзажі» (дод. 1.Е), «Пряля» (дод. 1.Г, 1.Г), «Дівчина зі сливами» (дод. 1.Д) демонструють образ молоді неодруженої дівчини, адже всі дівчата на картинах з непокритою головою. Натомість картина «Подільянка у намітці» (дод. 1.В) показує, що це вже одружена жінка, адже саме цей головний убір жінка мала пов'язати для виходу в люди.

---

<sup>264</sup> Тарчевська, К. В. (2003). Традиційний костюм як явище духовної культури народу. *Магістеріум, Культурологія*. №12. С. 74.

Вишиті сорочки у поєднанні із найменуванням картини, що включає регіон походження, демонструють локальну прив'язку: для подільської вишивки притаманні яскраві кольори, ромбоподібні візерунки із солярними мотивами в центрі із домінуванням червоного та синього кольорів. Розташування вишивки на всіх полотнах ідентичне: вишивкою оздоблювали комір, рукави (полик – верхню частину рукава нижче плеча), груди.

Рясні прикраси на дівчатах у вигляді стрічок, вінків і коралів, вишиті сорочки мали б бути притаманні для святкових дійств, а не для буденних справ, що викликає дисонанс, який можна пояснити прагненням автора поєднати колорит традиційного вбрання із демонстрацією працьовитості як частини менталітету, аби сформувати у глядача романтизований комплексний образ українців та українок.

Чоловічі образи більш стримані, як у композиційних позах, так і в оздобленні одягу. Лише блакитна вишивка прикрашає комір сорочки на чоловічих та хлопчачих портретах, а поверх сорочки – свита (верхній одяг). Зачіски Тропінін зображує типові для багатьох регіонів, саме «під горщик», або «під макітру», а також вуса (як пише Ф. Вовк: «за спостереженнями Чубинського всі українці носять вуса; бороди ж носять тільки старі чоловіки»<sup>265</sup>).

Поступовий перехід від романтизму до реалізму можна побачити у творчості Т. Шевченка, де він намагається не стільки підкреслити навмисне «українськість» персонажів (що безсумнівно залишається важливим у контексті взаємодії представників різного етнічного походження), скільки акцентувати на ситуативності та сюжетності композиції. Він не створює надміру декоровані образи, лише підкреслює їх (наприклад, вінком на голові Катерини, чи червоними стрічками на сорочках без вишивки (дод. 4.А)). Основа залишається простою: біла сорочка, червоний фартух та спідниця у дівчини, світло-коричневі штани у чоловіка.

---

<sup>265</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 165.

Серед українських митців другої половини XIX ст. важливе місце в контексті відтворення традиційного вбрання посідає М. Пимоненко. Його творчість широко демонструє різноманітні форми традиційного костюму у його варіаціях залежно від пори року, події, буденних справ тощо. Звертаючись до традицій реалізму, М. Пимоненко зумів правдиво зафіксувати селянські образи. Його роботи демонструють традиційний український одяг у різних життєвих обставинах: у звичайних господарських заняттях чи під час важливих святкових подій. Художник яскраво репрезентує специфіку одягу Київського регіону, про що говорять найменування робіт (наприклад, «Весілля у Київській губернії»), біографічні відомості про життя маляра та тривалий період його проживання у Києві, мандри околицям для здійснення замальовок для етюдів, а також специфіка регіональної вишивки та особливість архітектурних житлових конструкцій відтворених у роботах художника.

Жіночий костюм у творчості М. Пимоненка представлений найбільш широко. Основу натільного одягу складає сорочка. У живописі маляра зображено тип сорочок, що зазвичай не мають коміра, а збираються на нитку та обшиваються тасьмою чи смужкою полотна, залишаючи про цьому петлі для зав'язування шнурків чи стрічки<sup>266</sup>, що бачимо, наприклад, і у творчості Т. Шевченка. Такі сорочки додільні, зшиті із цільного полотна. Оздоблення вишивкою у творчості М. Пимоненка присутнє у переважній більшості на верхніх частинах рукавів, і подекуди біля коміру (що подекуди важко розгледіти через рясні прикраси). Це повсякденний одяг, не рясно оздоблений, а лише стрічковим рослинно-геометричним орнаментом переважно червоного кольору.

Розташування вишивки перш за все має утилітарне призначення, адже це видимі місця, не перекриті верхнім одягом, таким, як, наприклад, керсетка, а також нерухомі деталі, що дає змогу убезпечити вишивку і саму тканину від затирання, даючи змогу при цьому замінювати інші полотняні деталі (на рукавах чи поділ). Колористично самі сорочки також мають різні відтінки від

---

<sup>266</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 155.

білосніжних («Жнива в Україні» (дод. 5.Е), «Ідилія» (дод. 5.Р)) до сіруватих («Жниця» (дод. 5.А), «Продавчиня полотна» (дод. 5.Ю)), що пояснюється використанням різних матеріалів для виготовлення сорочок, адже повсякденні виготовляли з грубішого полотна, що було менш витратним та мало вищу стійкість до зношування.

До поясного одягу, що М. Пимоненко відтворив на своїх полотнах другої половини ХІХ – початку ХХ ст. відносяться плахти («Додому», «У похід»), спідниці («Жниця» (дод. 5.1), «Гуси. Додому» (дод. 5.С)) та фартухи («По воду» (дод. 5.Л), «Ідилія» (дод. 5.Р)). Поверх натільної додільної сорочки дівчата або жінки носили плахту (картате полотнище, яке пов'язували на талії за допомогою поясу чи крайки) чи вдягали спідницю, а попереду – фартух (передник). Тобто з приходом в українське село звички носити спідницю поверх натільної сорочки все ще зберігалася традиція носити плахти.

Верхній плечовий одяг представлений у художника відповідно до сезону: в осінніх та зимових сюжетах – це кожух («Молода жінка» (дод. 5.Б)), свита або юпка (жупан) («Великодня утренья» (дод. 5.О), «Весілля в Київській губернії» (дод. 5.У)); у літніх та весняних – керсетка (кирсетка) («Побачення» (дод. 5.М), «Молодиця» (дод. 5.В), «Ідилія» (дод. 5.Р)) або зовсім без нього («Святочні ворожіння» (дод. 5.Ц), «В похід» (дод. 5.Ж), «Українська ніч» (дод. 5.Н)). Будова жіночого верхнього одягу зазвичай мала підкреслювати особливості фігури, тому його виготовляли приталеним, а поверх могли перев'язувати червоним поясом.

Визначення типу тканини за картинами є досить сумнівним. Дослідниця українського традиційного вбрання – О. Косміна, до прикладу, зазначає, що твори живопису не дають достеменного уявлення про матеріал, з якого виготовлено той чи інший елемент традиційного строю<sup>267</sup>, можна лише припустити, спираючись на етнографічні відомості другої половини ХІХ ст.,

<sup>267</sup> Косміна, О. (2022). *Вишиті сорочки до середини ХІХ століття: образотворчі джерела* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i8L3I2R04K0>

що загальні тенденції виготовлення верхнього одягу були спільними для багатьох регіонів України. Тому верхній зимовий одяг виготовляли з овчини, легші форми верхнього одягу виготовляли з тонших тканин (ситцю, сукна, бавовни)<sup>268</sup>, переважно яскравих кольорів із різноманітними простими повторюваними візерунками.

Пояс є важливою складовою українського традиційного строю. Він є простим за своєю конструкцією, проте виконував ряд утилітарних, естетичних та духовних функцій. Їх різноманіття окреслюється типом тканини та кольором (переважно червоним). Плахта, запаска, фартух, дерга – варіації верхнього поясного одягу, що мають власну регіональну специфіку. На теренах України, що на цей період входили до складу Російської імперії, поширені були, наприклад, плахти у клітинку<sup>269</sup> («Українка» К. Трутовського (дод. 7.В), «Дівчина біля тину» Ф. Красицького (дод. 12.Б)), рожеві або білі фартухи («Не жартуй» (дод. 5.І), «Побачення»). Символіка і використання поясу в обрядовості говорять про важливість даного елемента традиційного костюму і віру у його захисні функції.

Вовк пише: «Не боячись великого перебільшення, можна вважати, що 9/10 українського населення, особливо жінки, улітку не носять взуття, а на свята, особливо у дощові дні, можна спостерігати зворушливу картину, як селянки, які йдуть до церкви босоніж по грязі, обережно несуть свої чоботи... в руках»<sup>270</sup>. Це підтверджує і ряд робіт Пимоненка: «Гуси. Додому», «Жнива в Україні», «З лісу» (дод. 5.Г) та ін. Тут жінки зображені без взуття у теплі пори року навіть під час важкої фізичної праці чи негоди. Яскравим елементом на картинах є підкреслення червоних чобітків на жінках у великі свята, наприклад «Весілля в Київській губернії», «Великодня утрєня», що підкреслює урочистість події.

---

<sup>268</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 148.

<sup>269</sup> Там само. С. 159.

<sup>270</sup> Там само. С. 160–161.

Прикрасами волосся серед молодих дівчат станом на другу половину ХІХ ст. були стрічки та квіти, вплетені у волосся («Побачення», «Великодня утрень»), (переважно у святковий період або для особливих ситуацій), зібране у косу, що є спільним для більшості регіонів України у складі різних імперій. Для Київщини були притаманними прикраси з бурштину, дукачі, силянки (гирданки), скляні намиста та коралі («Свати», «Весілля в Київській губернії», «Молодиця»). Під час буденних справ та роботи жінки зазвичай не вдягали прикраси з раціональних міркувань, однак Пимоненко подає зображення жінки на картині «Жниця», яка носить на шиї коралі, тож залишається відкритим питання про те, чи цей акцент було додано власне автором задля підсилення естетизму образу жінки під час роботи та її краси, чи дійсно було змальовано з натури (що є менш імовірним).

Зачіска є важливим атрибутом детермінації сімейного стану жінки, адже «світити волоссям» чи «ходити простоволосою» для одруженої жінки було неприпустимо<sup>271</sup>. Покриття голови молоді було важливим елементом весільної обрядовості, що демонструвало її образ вже в новому соціальному статусі. Тож тут Пимоненко достовірно подає зображення жінок із покритою головою: «Додому», «Жнива в Україні», натомість під час походів до церкви жінка мала обов'язково сховати волосся під хусткою «Великодня утрень», «Страсний четвер» (дод. 5.П). Молодій дівчині у повсякденні достатньо було зібрати волосся у косу, подекуди прикрашаючи його стрічкою.

Декілька портретів українок (дод. 8.А, 8.Б) присутні серед доробку Іллі Репіна. Вони, як і портрети Тропініна, камерні, надміру декоровані, проте містять багато елементів святкового строю. Це масивні квітчасті вінки із яскравими стрічками, рясно вишиті на грудях та рукавах сорочки зі збираними рукавами, намиста і коралі, сережки, червоні спідниці.

Роботи К. Трутовського детально репрезентують традиційний костюм, адже є початками передвижницького реалізму, бо сам Трутовський був одним із

---

<sup>271</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 144.

перших його представників. Його сюжети живі і динамічні, вони представляють соціальний аспект життя різних поколінь на селі. Побутові сцени тут сповнені театральності, детально промальований кожен персонаж, що дає змогу познайомитися з одягом.

Структура повсякденного жіночого строю Слобожанщини є схожою до зображених Пимоненком традиційних вбрань: його основу складає додільна сорочка з нашаруванням елементів плечового та поясного одягу. Вишивка має геометричний орнамент у вигляді ламаної хвилястої або плавної лінії («Жанрова сцена» (дод. 7.А)), рослинні орнаменти, вишиті верхні частини рукавів.

Важко говорити про характер вишивки та її тип за зображенням, однак Слобідська вишивка, представлена в роботах Трутовського має виключно червоний колір та типове для даного регіону, як і для всієї території України, розташування, що можна пояснити видимістю цих ділянок та їх відносною нерухомістю<sup>272</sup>. Однак, якщо у М. Пимоненка майже кожна сорочка має вишитий орнамент, який варіюється залежно від контексту, то у К. Трутовського є нерідким зображення сорочок без вишивки у побутових сюжетних сценах.

Серед жіночого поясного одягу у К. Трутовського представлені картаті плахти яскравих відтінків червоного, жовтого, зеленого, синього («Жанрова сцена», «Біля колодязя» (дод. 7.І), «На кладці» (дод. 7.Г), «Біля тину» (дод. 7.И)), фартухи та спідниці, закріплені поясом зазвичай червоного кольору. Верхній плечовий одяг – це керсетки темного синього, зеленого або червоного кольорів («Українська ніч» (дод. 7.Є), «Біля тину»), для холодних пір року – свита «Повернення з базару» (дод. 7.Ї), «Колядки малоросійські» (дод. 7.Г)).

Жінки на картинах К. Трутовського носять взуття лише в холодну пору, на решті полотен вони зображені босоніж, натомість чоловіки на всіх картинах у чорних чоботях. Зачіски є типовими для всієї України: для дівчат заплетене у

<sup>272</sup> Косміна, О. (2022). *Вишиті сорочки до середини XIX століття: образотворчі джерела* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i8L3I2R04K0>

косу або розпущене волосся, для заміжніх жінок покрите волосся хусткою або очіпком. Серед прикрас Трутовський робить акцент на квітчастих вінках зі стрічками, коралях, дукачах, намистах, сережках.

Чоловічий одяг більшою мірою простий, малоприкрашений, він складається із натільної сорочки, подекуди вишитої біля коміру блакитними нитками, штанів із коричневого чи темного полотна, оперезаного червоним, синім або жовтим поясом. Зачіски та головні убори аналогічні до відтворених М. Пимоненком.

Чоловічому вбранню у історіографії, зазвичай, приділяють менше уваги, ніж жіночому. О. Косміна пояснює це тим, що чоловічий одяг, особливо у індустріальних регіонах, швидше асимілювався міським костюмом, надто у місцинах, територіально близьких до міст. Він був менш барвистим, ніж жіночий, мав менше прикрас та аксесуарів (за винятком Карпатського регіону). Дослідниця також наголошує, що між чоловічим та жіночим традиційним сільським вбранням кінця XIX – початку XX ст. більше спільного, ніж відмінного, що простежується у більшості складових костюму (окрім поясного одягу та головних уборів)<sup>273</sup>.

Чоловічі сорочки, оздоблені тонкою блакитною геометричною вишивкою з рослинним орнаментом на комірі, присутні на портретах В. Тропініна в образах українців (дод. 1.Є, 1.Ж), зустрічається точкова орнаментика на полотнах К. Трутовського (дод.7.А), або з червоною вишивкою (дод. 5.Р) або без неї на деяких полотнах Пимоненка (дод. 5.Н, 5.К). Примітною особливістю є те, що у творчості, наприклад, І. Репіна, А. Куїнджі, М. Пимоненка, К. Трутовського ми зустрічаємо портрети дівчат, що привертають увагу костюмом та оздобленням, але значно менше у їх роботах в кількісному співвідношенні є відповідних чоловічих портретів. Чоловічі образи найчастіше фігурують як частина загальних сюжетних композицій, що пояснюється не такою яскравістю і

---

<sup>273</sup> Косміна, О. (2013). Чоловіче традиційне вбрання кінця XIX – початку XX ст. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 125.

колористикою їх традиційного строю, тож, відповідно, художники надають більше уваги зображенню жіночих образів.

Чоловічий натільний одяг на картинах зазвичай прикритий верхнім (кожухами, жилетами чи кептарями), тому на більшості полотен чоловіча вишивка майже непомітна. Головні убори є ключовим відмінним елементом, у живописі представлені убори з різного матеріалу (хутрянні, солом'яні, повстяні) та різної форми (конічні, напівсферичні, а також кашкети), що також відрізняються за сезоном (літні та зимові)<sup>274</sup>.

Солом'яні брилі часто фігурують у творчості М. Пимоненка на картинах «Не жартуй» (дод. 5.І), «Ідилія» (дод. 5.Р), вовняні шапки представлено на картинах «Українська ніч» (дод. 5.Н), «В похід» (дод. 5.Ж), «Додому» (дод. 5.К), «Весілля в Київській губернії» (дод. 5.У, на якій головний убір – кучма – у нареченого прикрашена червоною тканиною), зустрічаються кашкети («Брід» дод. 5.І, «Весілля в Київській губернії»). Примітно, що у приміщенні або у церкві чоловіки знімають головні убори, як на картинах «Колядники» (дод. 5.Ч) та «Великодня утрєня» (дод. 5.О). Ще однією особливістю чоловічого строю є наявність різноманітних доповнень у вигляді сумок, топірців, полиць тощо (В. Тропінін «Українець», М. Пимоненко «Брід», «В похід», «Ідилія»), подекуди зброї (М. Пимоненко «Українська ніч»)<sup>275</sup>.

Картини художників Заходу України дозволяють побачити спільності у вбранні цього регіону із традиційним одягом Наддніпрянщини, Слобожанщини або Півдня, представлених на картинах художників, і, разом з тим, простежити певні унікальні особливості, притаманні цій місцевості. Серед живопису другої половини ХІХ – початку ХХ ст. варто згадати роботи К. Устияновича, М. Івасюка, Т. Копистинського, О. Кульчицької, Я. Пстрака та ін. В їх творах постають образи гуцулів, бойків в мальовничих гірських та лісових пейзажах.

<sup>274</sup> Косміна, О. (2013). Чоловіче традиційне вбрання кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 131.

<sup>275</sup> Там само. С. 133.

Стилістичні відмінності простежуються у контексті перебування цих територій у складі Австро-Угорської імперії, і, відповідно, навчанням художників у європейських освітніх закладах. Манера написання картин певною мірою має свої унікальні особливості, що розкриваються у кольористичних добірках, побудові сюжетних композицій та техніці виконання роботи. Маляри намагалися передати загальний місцевий колорит, тож акцентували на народному вбранні, як маркерів регіональної специфіки.

Перше, що поміж загального базового строю українського костюму вирізняє гуцульську культуру – це виразність такої складової, як кептар, почасти вишитий квітковими візерунками<sup>276</sup> та сердаку, а серед головних уборів у чоловіків – магерка (що зустрічаються в роботах М. Івасюка), також солом'яні і повстяні брилі. Яскравий приклад жіночого гуцульського святкового строю подають, наприклад, картини І. Труша «Гуцульські дівчата» (дод. 20.Г) та «Дівчата біля церкви» (дод. 20.Д). Дівоче вбрання на полотнах репрезентує типовий для гуцульської місцевості традиційний костюм в його відповідній структурі.

К. Устиянович подає зображення гуцула на схилах водоспаду, у натільній сорочці, чорних штанях, кептарі, вишитому геометричним орнаментом у вигляді трикутників, розташованих у ряд. По краях і на вороті кептар обшито чорною вовною. Особливий вигляд має гуцульський пояс, ймовірно, шкіряний, з кількома кишнями та п'ятьма застібками у вигляді ремінців із пряжками<sup>277</sup>. Взуття – чоботи, на голові – капелюх. Серед особливостей – гуцульська торба через плече – табівка – шкіряна сумка, палиця.

У творчості К. Устияновича є зображення бойківської пари (дод. 16.А ). Дівчина у додільній сорочці, ймовірно, зшитій з двох типів полотна, адже нижча частина має інший, жовтіший, відтінок, що робили аби частина сорочки менше зношувалась і була стійкішою до зовнішніх впливів і її можна було б легко

<sup>276</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 147.

<sup>277</sup> Там само. С. 174.

замінити, не перешиваючи всю сорочку. На подолі сорочка вишита блакитними нитками геометричним хвилястим орнаментом та квітковими елементами. Рукави і воріт сорочки збірані. Поверх зав'язано червоний фартух, оперезаний червоно-золотистим поясом. На шиї дівчини можна побачити намиста: сині, червоні та золотисті (дукач). Жінка босоніж, волосся заплетене у косу та прикрашене вплетеною стрічкою. Тож образ дівчини досить схожий із відтвореними на полотнах художників Наддніпрянщини чи Слобожанщини за невеликими винятками.

Зацікавлення викликає образ парубка, що має виражені риси традиційного строю. Основа костюму – сорочка, що, судячи з кольору, виготовлена з льону, як і штани. Поверх сорочки – кептар, а через плече сумка вишита по контуру. Зверху плащ – накидка на зав'язках з китицями. Взуття у парубка плетене – личаки<sup>278</sup>, що не притаманно для персонажів картин інших художників. Парубок має довге чорняве волосся та тонкі вуса. На голові капелюх із червоною стрічкою та, ймовірно, частиною пера павича, що трактується як символ краси, молодості та подружнього щастя<sup>279</sup> або ж квітчастим елементом чи солярним символом.

Тож, ця картина, беззаперечно є важливим джерелом, адже детермінує етнічну групу Карпатського регіону та демонструє візуальний образ двох її представників. Частина елементів строю залишається прихованою через розташування персонажів, однак загальна побудова композиції та увага художника до деталей дає змогу здійснити їх опис. Цікавим елементом, що

---

<sup>278</sup> Косміна, О. (2013). Чоловіче традиційне вбрання кінця XIX – початку XX ст. Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура. Київ: Дуліби. С. 132.

<sup>279</sup> Шеретюк, Р. (2021). Образ павича в українському мистецтві і дизайні кінця XIX – початку XX ст.: символіка та художня інтерпретація. У *Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ: КНУТД. С. 89.

привертає увагу глядача та підкреслює образ гуцула, є ціпок з топірцем на кінці<sup>280</sup>.

Портрет «Гуцулки біля джерела» (дод. 16.А) у повний зріст К. Устияновича подає зображення дівчини у додільній сорочці з вишивкою на верхів'ї рукавів, кептарі, вишитому по краях чорною вовною та декорованому трикутним ритмічним візерунком, поясний одяг червоного кольору, що за типом крою нагадує плахту, на голові – кольорова хустка, на шиї прикраси у вигляді намиста. Вишивка відрізняється від описаних раніше в даній роботі, адже має лінійну форму, заповнену кольором, імовірно квітчастим візерунком. Вишивка щільна, заповнює всю вишиту стрічку.

Гуцульський одяг представлений у погрудних портретах Теофіла Копистинського. Чоловічий стрій (дод. 21.Б) включає білу натільну сорочку, біля ворота обшиту хвилястим орнаментом червоною ниткою, що стягується і зав'язується, вовняний кожух із широким воротом з чорної та білої вовни, капелюх із пір'ям, що може говорити про відбиття польських впливів на види оздоблення головного убору. Звичною для цієї місцевості є і зачіска – довге волосся, що спадає на плечі. Жіночий (дод. 21.А) – сорочка, коралі, сережки, верхній одяг з вовни чорно-білого кольору, чорняве волосся довге і розпущене, покрите червоною тканиною, зав'язаною позаду. Цей образ вирізняється з-поміж інших, що ймовірно пояснюється впливом сусідніх культур.

Отже, зважаючи на інформацію, яку було отримано в результаті аналізу картин, можна зробити висновок, що традиційний одяг досить широко представлений у творчості художників XIX – початку XX ст. (жіночий більш широко представлений, ніж чоловічий, що пояснюється різноманіттям декорування та структурних елементів). У роботах М. Пимоненка, С. Васильківського, К. Трутовського, І. Репіна, І. Труша, О. Кульчицької, К. Устияновича та інших бачимо регіональні варіації вбрання. Традиційний одяг у

---

<sup>280</sup> Косміна, О. (2013). Чоловіче традиційне вбрання кінця XIX – початку XX ст. Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура. Київ: Дуліби. С. 131.

їх роботах представлений з великою точністю, адже включає елементи костюму, орнаментацию та декорування, притаманні місцевості, яку зображує автор. Найбільше представлено одяг Слобожанщини, північних та центральних регіонів України, подекуди Півдня, а також гуцульський і бойківський стрій.

Базові елементи традиційного українського костюму складають основу вбрання будь-якого регіону. Основні відмінності простежуються у оздобленні та формах зовнішніх нашарувань строю, варіаціях прикрас. Український костюм знайшов такий широкий вияв у творчості малярів, адже є одним із ключових традиційних елементів, що, як впізнавана зовнішня ознака, виділяють унікальність українського народу. Цей етнічний елемент у живописі слугує яскравим маркером української культурної спадщини, він є індикатором культурного коду, який має на меті зберегти національну ідентичність та популяризувати українську культуру.

#### **4.2. Структура поселення та народна архітектура у фокусі митців: творчість М. Пимоненка, С. Васильківського, К. Трутовського та ін.**

Українське село стало ключовим етнографічним елементом у творчості художників-реалістів. Звертаючись до сюжетів із повсякденного життя, візуальні образи, створені ними у картинах, набувають ознак правдивості за рахунок методу спостереження та фіксації, здійсненого малярами впродовж своєї роботи над творами.

Архітектурні споруди у творчості українських художників ХІХ – початку ХХ ст. представлені досить широко. Це проявляється у побудові композиції, акцентах на традиційності та автентичності середовища. Архітектурні комплекси споруд сформували свою специфіку відповідно до географічного чинника, що зумовлює природний ландшафт, та історичної культурної спадщини. Характер поселень та їх структура залежали від багатьох особливостей, які подекуди можна простежити у творах образотворчого мистецтва.

Мешкаючи у певному регіоні або спостерігаючи за його життям, художники передавали своє сприйняття місцевого простору через зображення, відтворюючи його в усіх можливих деталях. Таким чином, можемо прослідкувати плановий характер забудов, або ж, навпаки, хаотичний. За приклад можна взяти роботи Сергія Васильківського та Володимира Орловського. Початково невеликі поселення створювалися без плану. Їх безсистемність була обумовлена місцевим рельєфом та відсутністю концепту планової забудови. Таке розташування першочергово зумовлено наявністю необхідних ресурсів, особливо – джерела води<sup>281</sup>.

Важливим пунктом у виборі місця закладення та розвитку поселення була наявність транспортних шляхів, будинки могли розташовуватися вздовж вулиці із прямою дорогою (С. Васильківський «Сільська вулиця в Україні» (дод. 6.А)).

---

<sup>281</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 107–108.

Згодом такий підхід трансформувався у більш системний, коли від центральної вулиці розходилися наступні. Така структура сіл більше притаманна для Слобожанщини (С. Васильківський «Полтавщина» (дод. 6.Б)). За словами Х. Вовка, етнічний чинник має свій вплив на структуру поселень, проте вирішальним залишається саме рельєф місцини та доступ до води. Наприклад, відстані між гуцульськими хатами зумовлені гірською і горбистою місцевістю, тож кожен двір мав певну відокремленість (І. Труш «Українська хата» (дод. 20.Б))<sup>282</sup>.

Рівнинна місцевість створює більше можливостей для більш планомірної забудови. Велику роль у виборі місця відіграє течія річки, кам'янистість берегів, терасність, болотистість тощо, що визначають можливості затоплення чи інших перешкод для забудови та подальшого проживання, а також доступність матеріалів для будівництва. Зазвичай, села розташовувались вздовж водних артерій та будуються у відповідності до умов, які диктує місцевість (С. Васильківський «Весняний день в Україні» (дод. 6.В)).

Українські села мають широкий спектр розмаїття варіативностей розташування, що, більшою мірою, обумовлено саме природно-географічним чинником. Наприклад, гуцульські поселення мають особливості будівництва, зумовлені холмистістю місцевості, тож розташування поодиноких хат – вимушена обставина через вплив ландшафту, що демонструє О. Кульчицька на картині «Гуси» (дод. 19.Б), де господарство відокремлене за рахунок природного середовища.

У своїх роботах М. Пимоненко, наприклад, звертається до відтворення сіл Київщини, серед яких і село Малютянка на Київщини, де художник створив власну майстерню та регулярно працював. В його творчості бачимо відтворення поселень з характерним хаотичним, безсистемним типом забудов, відповідно до якого житлові будівлі розташовані на відстані одне від одного, вздовж транспортного шляху («В похід», «Весілля в Україні» та ін.). Такий тип

---

<sup>282</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 107.

поселень оформився у ланцюгову, або рядову форму, що пізніше вилились у тип класичних вуличних поселень з оформленим центром і відповідними громадськими спорудами<sup>283</sup>.

Для М. Пимоненка притаманне радше зображення поодиноких хат, ніж центральні частини поселення. Ймовірно, це можуть бути т.зв. «кути» (картини «Не жартуй», «Брід», «Українська ніч»), адже не мають в загальній композиції ознак наближеності до ключових архітектурних споруд. Поміж іншого, околиці зображували у своїх роботах також С. Васильківський («На околиці села» (дод. 6.Д), «Околиця» (дод. 6.Г)) та В. Орловський («На околиці села» (дод. 13.А)).

На відміну від М. Пимоненка, який ставить у центр композиції певний двір, акцентуючи на театральності сюжету, С. Васильківський зображує більш систематичне поєднання кількох дворів уздовж дороги, збудованих послідовно, розкриваючи контекст селянського життя. Картини «Околиця», «Весна в Україні», «Сільська вулиця», «Полтавщина» демонструють наявність центральної ключової для селища лінії (дороги чи річки), від якої розходяться решта вуличок і дворів. Тут вже йдеться про частини села, наближені до центру, адже на задньому плані видніються церква або площа.

Зображуючи місцини Харківщини, Петро Левченко звертається до зображення поодиноких хатин обабіч дороги («На Україні» (дод. 14.В), «Хутір» (дод. 14.Г), «Біла хата» (дод. 14.Г) та ін.). Його роботи не завжди тяжіють до прискіпливої детальності у зображанні села, адже належать вже до початку ХХ ст. і містять нашарування інших стилів, однак зберігають сільську тематику, що дає змогу побачити село з іншого погляду, як таке, що зазнало трансформацій, однак зберегло свої традиційні риси. Наприклад, зображення хутора також зустрічаємо у творчості Крижицького – «Хутір на Малоросії» (дод. 15.В), що створює уявлення про його вигляд в загальних рисах.

---

<sup>283</sup> Бунякіна, Т. О., Негай, Г. А. (2013). Засади формування традиційного середовища українського села. *Містобудування та територіальне планування*. №49. С. 91.

Як було зазначено вище, серед усіх художників, чия творчість згадана в даному дослідженні, найбільш виважено композиція селянської вулиці та двору представлена у творчості Сергія Васильківського. В його картинах екстер'єр українського традиційного житла представлений найбільш широко, у різноманітних зовнішніх умовах та з використанням варіативності забудов. Деякі хати в його роботах не мають власного двору, обмеженого тином чи забором. Наприклад, «Весна в Україні» (дод. 6.Г), «Весняний день в Україні», «На околиці Полтавщини», де хати розташовані в ряд паралельно вулиці чи річці.

В основі творчості С. Васильківського простежується змалювання гармонійного зв'язку українців із природою. Симбіоз олюдненого поселення із натуральністю природи створює гармонійно інтегрований людський світ у екологічний простір. Очевидним залишається активне природокористування людиною, разом з тим Васильківський підкреслює шанобливе ставлення українців до природи, зберігаючи візуальну тишу на своїх полотнах<sup>284</sup>.

Людина займає порівняно мало місця в загальній композиції, що підкреслює її підпорядкованість природним умовам та більш глобальному контексту. Це, в свою чергу, можна пояснити залежністю людини від кліматичних умов для ведення сільського господарства. В той же час, для Васильківського характерні роботи, де значна частина композиції зайнята традиційною хатою. Це ілюструє персональний простір людини, створений нею власноруч. Для Васильківського це закритий простір, в його творчій спадщині майже немає зображень інтер'єру традиційного житла, але різноманітні типології зовнішніх конструкцій доволі широко представлені в його роботах<sup>285</sup>.

Щодо структури самого двору, то вона формувалася аналогічно, відповідно до природно-кліматичних умов, природно-географічного розташування та

---

<sup>284</sup> Криштопа, М. (2023). Антропологія мистецтва як методологічний підхід до вивчення українського живопису. *Етнічна історія народів Європи*. №71. С. 74.

<sup>285</sup> Там само.

традиційних особливостей регіону. Наприклад, гуцульські гражди і замкнений тип двору були необхідністю у гористій та рельєфній місцевості.

На Слобожанщині, Наддніпрянщині та Півдні умовно домінували лінійний та хаотичний тип забудов. У С. Васильківського зустрічаємо зображення дворів з безсистемним типом двору, де господарські будівлі розташовані на певній відстані від хати зі сторони заднього двору («Козацький двір» (дод. 6.Ж), «Зимовий вечір» (дод. 6.З), «Околиця», «Хата в Опішні» (дод. 6.И)). Поодинокі роботи включають лінійний характер забудов, як, наприклад, на картині «У спекотний полудень» (дод. 6.І).

У Крижицького бачимо структуру двору, де господарські будівлі наближені до житлового приміщення, однак не є сполученими («Вечір на Україні» (дод. 15.А)). Закритий двір, обмежений тином по периметру на картині К. Крижицького «Перед дощем» (дод. 15.Б), має круглу форму, яка рідше зустрічається у творах живопису, ніж більш класична традиційна квадратна чи прямокутна структура двору. Структура двору південних регіонів представлена у творчості Архипа Куїнджі, який подає зображення дворів на пагорбах, що мають п-подібну структуру, що радше визначається особливостями ландшафту та послідовністю розташування будівель.

Для України характерним є трикамерне житло, що має зрубну або каркасно-стовпову структуру<sup>286</sup>. Ідеалізований вигляд хати як образу родинного сімейного осередку притаманний більшості творів романтичного і реалістичного живопису. На картині Т. Шевченка «Селянська родина» (дод. 4.В) канонічним є зображення типового житла. Білена зрубна хата зі стріхою – вкритим соломою дахом. Перед глядачем постає зображення бічного дворику, можна побачити вікно зі скляними вставками.

Регіональні особливості традиційно житла визначаються різними аспектами: формою будівлі, характером забудови, формою і структурою даху тощо. Наприклад, у творчості О. Кульчицької зображення не мають чітких

---

<sup>286</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 112.

контурів, радше окреслюють загальні обриси предметів, однак все ж яскраво демонструють особливості побутової архітектури. Так, малярка зображує гуцульську хату із солом'яним дахом, що має трирівневе покриття, трапецієвидної форми.

Білена хата з тином стала частою основою для сюжетних композицій митців XIX – початку XX ст. Вона зустрічається на полотнах І. Труша, І. Айвазовського, С. Васильківського, К. Крижицького, А. Куїнджі, П. Левченка, В. Орловського, М. Пимоненка, К. Трутовського та інших малярів.

Захоплення ідилічністю традиційного житла можна пояснити кількома факторами. По-перше, житло входить до канонічної етнографічної тріади: одяг, житло, їжа, що визначають базові етнографічні особливості населення. Місцевий колорит найяскравіше демонструє одяг, його форма, оздоблення, функціонал, однак житло є основою господарської діяльності. Все життя людини так чи інакше оберталося навколо нього. Тут відбувалися різноманітні обрядодії, святкування, різні елементи традиційної хати регулярно виконували певний функціонал не лише в утилітарному призначенні, а й у сакралізованому.

По-друге, естетичність візуального образу селянської хати. Охайність, працьовитість екстраполювалися у зображення житла, передаючи через нього спосіб життя народу. Вибілені хати, прибрані, подекуди оздоблені орнаментом, в яких вирує життя на картинах реалістів різко контрастують із картиною «Забуте село» Архипа Куїнджі, де відчуття порожності, занедбаності місцевості поглиблюється через образ закинутих хат. Нерідко художники змальовують хати відповідно до загального настрою картини, тож житла на картинах М. Пимоненка «Побачення» (дод. 5.М) і «Жертва фанатизму» (дод. 5.Щ) мають діаметрально протилежні візуалізації.

По-третє, архітектура (як громадська, так і побутова) має свою регіональну специфіку, тож зображення гуцульської хати О. Кульчицькою (дод. 19.Б) та південної – А. Куїнджі (дод. 10.Б), хоч і мають багато спільно, все ж виявляють свої специфічні особливості. Мова йде про структуру даху (покрівлю), характер, форму і матеріал для будівництва (залежно від ресурсного потенціалу

місцевості), розташування господарських споруд, прибудов, вікон, оздоблення тощо.

Відповідно до регіону походження та діяльності художники зображували те, що їх оточувало і здавалося цікавим. У творчості С. Васильківського – Полтавщина і Київщина, у М. Пимоненка – Київщина, І. Айвазовського, А. Куїнджі – південь, М. Івасюка – Буковина, І. Труша – Галичина тощо. Відповідно до біографічних відомостей, найменування картин та характеру зображених на них забудов здійснюється обґрунтування регіональної специфіки жител, зображених на полотнах.

Вовк пише, що «уявлення про українську хату як про білену з пригладженим та підстриженим дахом відповідає дійсності за невеликими винятками, беручи до уваги різноманіття місцевих умов, будівельних матеріалів, економічні обставити та зовнішні впливи»<sup>287</sup>. Чим ближче до сучасних кордонів, що межують із сусідніми країнами, тим більше відчувається вплив інших етносів на архітектуру місцевості, однак активно підкреслює єдність типу української хати.

Відмінність між хатами Київщини і Полтавщини простежується лише у структурі покрівлі. На Полтавщині дахи гладенькі, без гребеня, який би виступав нагорі, без остришків на ребрах («Козацький двір», «На околиці Полтави», «Околиця» С. Васильківського). Натомість на Київщині хати з гребнем, остришками – ступінчастими гребнями на ребрах даху (що є характерною особливістю хат на правому березі Дніпра і в Галичині) («Брід», «Не жартуй», «Побачення» М. Пимоненка)<sup>288</sup>.

Хати гуцульські побудовані виключно з дерева, з дерев'яним дахом, який поширюється на передній паркан – гражду, що робить хату закритою з усіх боків. Сам Ф. Вовк наголошує, що при дослідженнях українського житла велике значення відіграють малюнки, акцентуючи, що, не зважаючи на розмаїття

---

<sup>287</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 111.

<sup>288</sup> Там само. С. 112.

регіональних особливостей, в цілому українська хата залишається типово єдиною<sup>289</sup>.

Для південних степових районів і до середини Харківської, Полтавської та Київської губерній характерне будівництво з глини, за умов відсутності лісів. На північ від цієї смуги – хати з дрібного дерева з глиною, будівництво у «сохи» із глиняним обмазуванням із подальшим біленням стін. Далі від цієї смуги – рублені дерев'яні хати, що повсюдно зустрічаються на Волині, Галичині і Карпатах, хати обмазані глиною, білені крейдою чи гіпсом<sup>290</sup>. Серед хат на сохах, де робиться основа з дерева, найбільш поширеним типом є хата-мазанка. Застосовуючи лозу та хмиз заплітається простір між сохами, а зверху використовується глина та побілка (І. Рєпін «Українська хата» (дод. 8.Г)).

Дахи – чотирихилі з соломи чи дерева, більш новітні черепичні – двоххилі. Різниця дахів у їх висоті, наприклад, у бойків та лемків вони найвищі, на Галичині та Наддніпрянщині – низькі, особливо у тих регіонах, де сильні вітри, як зокрема, у степовій Україні. На верхній гребінь даху для міцності накладають жердини, у деяких місцинах ці жердини роблять трохи довшими і вони виглядають як роги.

Такий елемент будівлі як ганок зустрічається більше у Карпатському регіоні, подекуди в окремих хатах Київщини, Полтавщини, але не є обов'язковим елементом (Васильківський «Козацький двір»).

Піч – один із найголовніших елементів, розміщувалася завжди між задньою стороною хати і стінкою сіней біля входу. Зазвичай дим із печі виводився назовні через димар (С. Васильківський «Зимовий вечір», «Околиця»), однак зустрічаються і курні хати, що не мають димарів, де дим піднімається до стелі і виходить через спеціальний отвір. Вікна також були наявними у хатах, зазвичай це був отвір, який закривали дошкою чи іншими

---

<sup>289</sup> Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція* (упоряд. О. О. Савчук). Харків: Видавець Олександр Савчук. С. 113–114.

<sup>290</sup> Там само.

підручними матеріалами, або ж вікно могли робити такої форми, якої є скло у власника.

Двері були не дуже високими за розмірами, могли мати високий поріжок, особливо на Волині та Галичині, щоб у сіни не потрапляла вода чи тварини. А також двері могли робити так, щоб вони відчинялися усередину, аби під час сильних снігопадів мати можливість їх відкрити, що важко зробити назовні під тиском снігу. Невисокий одвірок змушував людину, що входила до хати одразу поклонитися, особливо перед іконами на покутті, які розташовані навпроти вхідних дверей<sup>291</sup>.

Класичний трикамерний тип хати передбачає сіни, збоку від яких розташоване житлове приміщення – власне хата, а з іншого – комора. До стандартного внутрішнього планування хати, додається одноманітність інтер'єру та традиційність розташування предметів: піч у кутку, з іншого боку – мисник (полиця для посуду), піл (дерев'яний настил, місце для спання) між піччю та причільною стіною (вузькою), на покутті під іконами – стіл, лави, ослінці (М. Пимоненко «Свати» (дод. 5.3), К. Трутовський «Жанрова сцена» (дод. 7.А), Я. Пстрак «Святий вечір» (дод. 18.В)).

Для добування води використовували журавель (С. Васильківський «Голопанівка» (дод. 6.К), «У спекотний полудень» (дод. 6.І)), довгу жердину біля колодязя. Якщо ж вода залягає неглибоко, то застосовували яму на верхівці якої встановлювали кадуб або звичайну діжку, витягують за допомогою відра на мотузці. Колодязь є частим елементом сюжетних композицій, зазвичай фігурує у сюжетах взаємодії парубка і дівчини (М. Пимоненко «Суперниці. Біля криниці» (дод. 5.Т), С. Васильківський «Дівчино, дай води напитися» (дод. 6.Р) тощо). Алегорично можна порівняти криницю із символом життя та чистоти (адже вода дає воду для життя, а сама вода має бути чистою, щоб бути придатною для вживання), тож умовно її можна порівняти із дівчиною, що так само мала бути «чистою» у контексті дошлюбного спілкування.

---

<sup>291</sup> Андрущенко, С., Громова, Н. (2020). Вікна і двері як межові символи хатнього простору. *Етнічна історія народів Європи*. №61. С. 17–26.

Серед інших споруд: комора, клуня, кошара, хлів, стайня, загон, курники та інші мають лише зовнішнє відтворення в роботах малярів, тому їх внутрішнє облаштування майже не зустрічається на полотнах. Наприклад, у С. Васильківського «Околиця», у М. Пимоненка «Вечоріє», у О. Кульчицької «Гуси» і т. д.

Серед громадських споруд зустрічаємо на картинах церкви, шинок або корчму. Це ті будівлі, які фігурують у творчості художників як місця комунікації та взаємодії населення. Церква регламентувала життєвий цикл людини, тож її відвідування було обов'язковим. Найбільшим релігійним святом є Великдень, тому саме його найчастіше зображували маляри: М. Пимоненко «Великодня утрєня» (дод. 5.О), І. Труш «Гагілки» (дод. 20.Г), «Дівчата біля церкви» (дод. 20.Д), однак церква є частиною композиції буденних сюжетів, наприклад, С. Васильківського «Полтавщина», «Стара церква на Бойківщині» (дод. 6.Л) (що одразу вирізняється архітектурою), «Українська церква» (дод. 6.М), «Церква в Ходорові на Київщині» (дод. 6.Н) та ін. Подекуди зустрічаємо зображення шинку або корчми. У І. Айвазовського, коли він зображує шлях чумаків («Малоросійський віз взимку»), у І. Соколова – «Біля шинку» (дод. 11.Г).

Типовим для сільських пейзажів є зображення вітряків: М. Пимоненка «Літній пейзаж з вітряком», В. Орловського «Вітряк» (дод. 13.В), П. Левченка «Вітряки на горі» (дод. 14.А), С. Васильківського «Вітряк» (дод. 6.О), І. Айвазовського «Пейзаж з вітряками на заході сонця» (дод. 9.Д) тощо. Вони стали уособленням сільськогосподарської культури України, втіленням родючості землі та працьовитості населення. Зокрема, варто наголосити, що такі зображення характерні більше для степових та рівнинних місцин, адже саме там використання вітряків є ефективним. Зустрічаються також зображення млинів: В. Штернберг «Млин у Качанівці» (дод. 2.Д), С. Васильківський «Водяний млин» (дод. 6.П), К. Крижицький «Водяний млин» (дод. 15.Г).

Отже, підсумовуючи зазначимо, що український живопис другої половини ХІХ – початку ХХ ст. створює уявлення про сільську архітектуру даного періоду. Однак, живопис не подає загальної картини структури селища,

розташування його ключових об'єктів, лише демонструє їх сюжетно та контекстно. Живопис не є планом місцевості, тому і не може надати нам подібних свідчень, однак подає вкрай деталізоване зображення житла, його структури, регіональних особливостей.

Тож, можна стверджувати, що для дослідження житлових приміщень живопис створює досить широке поле, за умови, що дослідник має відомості про локальну прив'язку або ж можливість припущення регіону походження твору відповідно до особливостей структурних елементів будівлі, таких, наприклад, як форма даху чи структура двору тощо. До того ж, зберігається значний потенціал для дослідження культових споруд, що так чи інакше представлені у живописі. Художники приділяли велику увагу змалюванню церков як ключовому релігійному об'єкту у відповідності до регламентування традиційного життя релігією. Це створює потенційно широкий масив інформації, що потребує подальших досліджень та аналізу.

### 4.3. Духовна культура, звичаї та обряди в українському малярстві

Духовна культура – невід’ємна складова традиційної культурної спадщини, тож її фіксація та вивчення – це важливий напрямок етнологічних досліджень. Поняття духовної культури включає в себе не лише народну творчість, а й обрядовість. Якщо усні свідчення та записи етнографів дають змогу познайомитися із народним фольклором, то картини, у свою чергу, ілюструють виконання певних елементів обрядовості. Найяскравіше та найрізноманітніше вони представлені у творчості Миколи Пимоненка, Костянтина Трутовського, Івана Соколова, Івана Айвазовського та інших.

Творчість Костянтина Трутовського просякнута народними мотивами. Він, як один із перших учасників Товариства пересувних художніх виставок, був прихильником реалізму і виконував свої роботи, спираючись на засади і принципи даного напрямку. Саме тому його увага була зосереджена на соціальній взаємодії, на спілкуванні та обміні досвідом між поколіннями. Трутовський ставить у центр композиції людину або групу людей, що відрізняє його творчість від творчості Сергія Васильківського. Частина сюжетів К. Трутовського побудована на відтворенні святкувань весілля (дод. 7.3), Різдва (дод. 7.Г), Івана Купала (дод. 7.Є), Великодня (дод. 7.К).

Деякі його роботи зберігали певні ознаки академічного живопису. Вони ніби використовували ренесансні композиційні рішення у відтворенні сюжетів. Такою, наприклад, є картина «Вибілювання полотна на березі річки» («Прання») (дод. 7.Д). Художні образи маляра завжди «живі», вони завжди у русі, навіть статика на полотнах демонструє, що якась дія відбулася вже або ось-ось відбудеться, зберігаючи динаміку сюжету<sup>292</sup>.

Традиційне українське суспільство завжди проявляло релігійність і набожність, оскільки християнство регламентувало соціальні норми, визначало моральність та духовність людини, диктувало громадські цінності. Дослідники

---

<sup>292</sup> Жаборюк, А. А. (1983). *Мистецтво живопису і графіки на Україні у першій половині і середині XIX століття*. Київ-Одеса: Вища школа. С. 195.

наголошують на існуванні у традиційній культурі т. зв. «народної релігії»<sup>293</sup>. Вона виражається у синтезі християнського віровчення з народними уявленнями та пережитками язичництва. Такий феномен пов'язують із впливом різних факторів, зокрема, неможливістю ознайомитися з релігійною літературою через низький рівень освіченості і, відповідно, викривлене тлумачення релігійних догм (наприклад, вшанування пам'яті братів Макавеїв у народному сприйнятті перетворилося на свято Маковія і пов'язувалося з використанням маку, як співзвучного символу свята)<sup>294</sup>.

Тож у «народній релігії» збереглися деякі язичницькі пережитки, зокрема, вшанування стихій: води, вогню, що проявляється під час свята Купала чи Масляної. Ці архаїзми досить сильно укорінилися у світоглядній системі, ставши частиною обрядовості християнського суспільства. Проявом «народної релігії» стали також різноманітні магічні практики<sup>295</sup>. Їх могли застосовувати у народній медицині чи під час виконання певних ритуалів. Наприклад, знахарі чи знахарки нерідко у процесі лікування могли використовувати молитви чи релігійні образи, однак церква не схвалювала звернення до народно-медичної практики<sup>296</sup> (ескізне зображення знахаря зустрічаємо у творчості Т. Шевченка, що демонструє ставлення суспільства до цього виду діяльності: поважне з осторогою).

---

<sup>293</sup> Ігнатенко, І. (2008). Народна релігія та теорія "двовір'я" у світлі сучасних етнографічних досліджень. *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. №27. С. 42.

<sup>294</sup> Борисенко, В. К., М. В. Гримич, О. П. Гончаров та ін. (2007). *Українська етнологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* За ред. В. К. Борисенка. Київ: Либідь. С. 295.

<sup>295</sup> Там само.

<sup>296</sup> Ігнатенко, І. (2010). Християнське вчення та народні уявлення про етіологію та лікування хвороб: Мирне співжиття у народній культурі українців. *Етнічна історія народів Європи*. №31. С. 79–88.

Ворожили на свята: Різдво, Івана Купала, Катерини, Андрія та ін.<sup>297</sup> Зображення процесу ворожіння зустрічаємо в роботах Миколи Пимоненка (дод. 5.Ц, 6.Ш), Костянтина Трутовського (дод. 7.Є), Івана Соколова (дод. 11.Б). На картині М. Пимоненка «Святочні ворожіння» дві дівчини ворожать за допомогою воску. Вони брали свічку (зазвичай страсну, освячену у церкві) і миску з водою. Розплавлений віск виливали у воду, коли той охолоджувався, то набував певних обрисів. Тоді, тримаючи його у руці, дівчата ставили його до свічки, щоб тінь падала на стіну. За силуетом могли визначати свою долю, ворожили на судженого, його професію тощо<sup>298</sup>.

І. Соколов на картині «Ворожіння дівчат на вінках про заміжжя» (1860 -ті рр.) продемонстрував звичай ворожіння на вінках на свято Купала. Дівчата власноруч плели вінки, потім пускали їх по річці: чий плив швидше – та і мала раніше вийти заміж. Далі дівчата спостерігали, до якого берега приб'ється вінок – з того боку повинен був і з'явитися наречений<sup>299</sup>. Інший обряд, стрибки через багаття, І. Соколов зобразив на картині «Ніч на Івана Купала» (1856). Це дійство відносилось до язичницьких уявлень про стихії, що мали на меті символічне очищення людини<sup>300</sup>.

К. Трутовський у своїй творчості звертається до зображення різних свят та звичаїв українців. Серед його робіт є ілюстрація «Масляна в Малоросії» (1870) (дод. 7.Ж), що демонструє святкування із танцями, музиками (скрипалями), а також картина «Колядки малоросійські» (1864), яка зображує звичай колядування молоді на Святий вечір. Такий сюжет часто зустрічається у творчості митців цього періоду: М. Пимоненка «Колядки» (1880-ті рр.), С. Васильківського «Різдвяні колядки на Полтавщині», оскільки цей звичай

<sup>297</sup> Борисенко, В. К., М. В. Гримич, О. П. Гончаров та ін. (2007). *Українська етнологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* За ред. В. К. Борисенка. Київ: Либідь. С. 256.

<sup>298</sup> Там само.

<sup>299</sup> Там само. С. 289–292.

<sup>300</sup> Там само.

перетворювався на яскраве дійство і виступав важливою традицією зимового обрядового циклу.

Серед доробку Миколи Пимоненка велика роль відводиться сюжетам, побудованим на обрядах весняного циклу, а саме Великоднім святкуванням. Його картини «Страсний четвер» (1887) (дод. 5.П) та «Великодня заутреня» (1891) (дод. 5.О) в різних варіаціях стали одними із найвпізнаваніших робіт маляра. До весняного циклу відноситься також обряд виконання гагілок, який відтворив у своїй роботі Іван Труш («Гагілки», 1905 р. (дод. 20.Г)). Вважалося, що для того, щоб прийшла весна, її потрібно «закликати», для чого власне і виконували спеціальні пісні – веснянки, а гагілки – це регіональний різновид веснянок на Галичині, Волині, Поділлі<sup>301</sup>. Виконання цих пісень супроводжувалося різноманітними іграми, танцями, виконання яких символізувало «оживання» природи та початок польових робіт.

Окрім календарної обрядовості, художники часто зверталися до зображення обрядів та звичаїв із життєвого циклу людини, найчастіше – весілля, як масового святкового дійства. К. Трутовський, М. Пимоненко, І. Айвазовський, І. Соколов зображують різні етапи весілля: сватання, весільний поїзд, викуп нареченої тощо. Всі ці картини розкривають особливості традиційного весілля, вони фіксують його в такому вигляді, в якому воно власне відбувалося.

Тут зберігається автентичний одяг, аксесуари, можна побачити персонажів із різними функціями та ролями, обряди із символічним змістом (як, наприклад, обряд колупання печі на картині «Свати» М. Пимоненка, коли дівчина згодна була прийняти пропозицію одружитися).

Родинна обрядовість у творчому доробку М. Пимоненка та К. Трутовського представлена картинами, пов'язаними з весільною обрядовістю. Це – сцени сватання, викупу нареченої, весільного застілля тощо. Ці сюжети, наприклад,

---

<sup>301</sup> Голубець, О. (2010). До питання жанрової класифікації українського весняного календарно-обрядового фольклору. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка*. №43. С. 76–84.

представлені у творчості Миколи Пимоненка на полотнах «Свати» та «Сватання», більш ґрунтовний аналіз яких подано у розділі 3.1. Вони зображують процедуру сватання, старости приходять саме до вдови (матері дівчини, яку сватають) обговорюючи умови укладення шлюбу за столом під час спільного споживання їжі та розпиття напоїв, 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.

Микола Пимоненко демонструє один із етапів весільної обрядовості на картині «Весілля в Малоросії» 1908 р., змальовуючи «весільний поїзд»<sup>302</sup>. Картина відтворює зупинку «поїзду» молодиками, які вимагали «плату за проїзд». Молода і молодий в цей час сидять на возі на скрині з приданим у супроводі старостів. «Весілля у Київській губернії» (1891 р.) має схожий сюжет. Характерною особливістю цієї роботи є риси зображених персонажів. Так, можемо помітити, 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.

Ще один з елементів весільної обрядовості – викуп нареченої, відтворено на картині К. Трутовського «Весільний викуп» (дод. 7.3), 1881 р. Тут знову можна побачити весільний поїзд, який зупинився 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

---

<sup>302</sup> Голубець, О. (2010). До питання жанрової класифікації українського весняного календарно-обрядового фольклору. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка*. №43. С. 350.

викуп<sup>303</sup>, а також зобразив колоритні образи селян, кожен з яких наділений особливими рисами.

Окремо зауважимо, що у творчості реалістів примітною особливістю є рідкість звернення художників до відтворення родильної та поховальної обрядовості. Ці теми часто залишаються поза увагою, що, ймовірно, можна пояснити їх інтимним характером, відповідно, обмеженістю доступу сторонніх до таких процесів. Це суттєво обмежує дослідження цих аспектів культури за творами живопису.

Порівняно мало уваги у живописі приділено народній міфології, що дивно, зважаючи на її різноманіття. За нашими спостереженнями, в олійному живописі найчастіше зображувалися традиції, ритуали, однак не легенди чи міфи. Ймовірно, це можна пояснити ідеями реалізму як контраверсійного напрямку до академізму із його тяжінням до зображення міфологічних сюжетів. Тож, на противагу йому, реалізм прагне сепаруватися від міфологічного і відтворювати лише прагматичним матеріалістичний світ.

Однак, з впевненістю можна стверджувати, що для традиційного суспільства та народної світоглядної системи міфологічні персонажі були такими ж реальними, як, наприклад, тварини в лісі. Показовим у цьому контексті є офорт Тараса Шевченка «Казка», який ілюструє антропоморфне зображення Смерті з косою. Тобто, в уявленні народу міфологія – невід'ємна частина світогляду, яка посідає важливе місце в духовній культурі. Відсутність великої кількості живописних робіт на міфічну тематику ймовірно пов'язана зі світоглядом самих митців, який розбігається із традиційним народним, що свідчить про те, що художники, хоч і спиралися на метод спостереження, проте не часто зверталися до методу включеного спостереження, намагаючись зрозуміти систему цінностей. Митці як спостерігачі ззовні демонструють сюжети із повсякдення, не звертаючись до глибинних уявлень народу про світ,

---

<sup>303</sup> Скрипник, Г., Рубан, Т. В. (Ред.). (2006). *Історія українського мистецтва: У 5-и т. Том 4: Мистецтво XIX століття*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. С. 413–414.

тож помічаємо невідповідність між прагненням відтворити народ «таким, як він є», і дійсним відображенням світогляду населення.

Отже, роботи, використані у цьому розділі, дають можливість візуалізувати наявний етнографічний матеріал та здійснити історичну реконструкцію звичаїв та традицій. Тому комплексний підхід у дослідженні візуальних джерел дозволить отримати більш повну картину уявлень про життя традиційного українського суспільства.

Полотна малярів відтворюють далеко не всі складові духовної культури. Художники найчастіше звертали увагу на масштабні дійства, або ж ті, що викликали у них певне захоплення, виділялися, тому у творчості митців другої половини XIX – початку XX ст. найяскравіше представлені обряди зимового та весняного циклів, а серед родинної обрядовості – весілля та пов'язані з ним обрядодії. Тож неможливо повністю відтворити всі аспекти духовної культури українського народу за творчістю художників цього періоду, але цілком реально побачити акцентні моменти, які хотіли відтворити майстри і які у порівнянні із наявними етнографічними даними мають високий рівень реалізму.

## ВИСНОВКИ

Період XIX – початку XX ст. став важливим етапом у розвитку українського живопису. Він позначився поступовими трансформаціями стилістичних, тематичних та ідейних напрямків. Суспільно-політичні процеси зумовили формування свідомої позиції митців, що перетворило живопис на рупор соціальних змін. В цей час маляри шукають нові форми, сюжети для вияву власних переконань, тож мистецтво стає широкодоступним та зрозумілим для звичайного глядача, який не міг мати глибинних знань з міфології та філософії аби зрозуміти сюжети академічних полотен.

Романтизм першої половини XIX ст. створив ідеалізований образ українського селянства, реалізм другої половини XIX – початку XX ст. – показав його справжнім. Реалістичний живопис зумів підкреслити унікальні особливості українського етносу, його культуру, традиції та звичаї у своїй неповторній манері, що вирізняється технічно та ідейно, зумівши зберегти все це в історичній пам'яті.

Тож, у процесі роботи над дисертаційним дослідженням було отримано наступні результати у відповідності до поставлених завдань:

1. В процесі дослідження було проаналізовано наявні публікації, що безпосередньо стосуються питань вивчення етнічної культури українців XIX – початку XX ст., етнографічні дослідження, праці про життя та побут традиційного суспільства, а також роботи, присвячені окремим питанням гендерних студій, вікових трансформацій, матеріальної та духовної культури тощо. Було сформовано джерельну базу та розроблено її структуру відповідно до представленої у ній інформації, а також здійснено обґрунтування хронологічних та географічних меж дослідження.

Вивчення української традиційної культури через твори живопису – перспективний напрямок досліджень, адже ця тематика наразі поверхнево та фрагментарно представлена у науковій літературі. Тож, основним висновком в даному напрямку стало формування концепту комплексного підходу до дослідження даного типу джерел, що полягає у кореляції візуальних джерел

(власне картин художників) із писемними джерелами, які фіксують інформацію про контекст створення цих робіт, життя і творчість митців та мають необхідні для дослідження відомості. Це дозволяє створити загальне уявлення про життя та побут українського селянства досліджуваного періоду із відповідним залученням критичного підходу.

В дисертаційному дослідженні основний акцент було здійснено саме на станковому живописі: пейзажному та портретному. В подальших дослідженнях можливе значне розширення джерельної бази і активне залучення графіки. Основна перевага зображальних джерел у візуалізації минулого та підтвердженні або спростуванні наявної інформації, доповненні та розширенні матеріалу. Для створення цілісного уявлення велику роль відіграє залучення надбань різних галузей наукового знання до дослідження.

Історіографію представлено у кількох ключових аспектах: етнологічні дослідження та праці з історії мистецтва, зокрема, живопису. Етнографічні дослідження закладають фундамент та є базою для формування відповідного аналізу візуальних джерел та належної інтерпретації образів, представлених на полотнах. Спираючись на етнологічні дослідження, було встановлено відповідності змальованої художниками реальності до наявних свідчень та матеріалів. Вони допомогли здійснити дескриптивний аналіз матеріалу, представленого у творчості митців, та визначити ключові аспекти, які найчастіше привертати увагу художників, аби окреслити різноманітні прояви етнічної самобутності.

Праці з історії мистецтва та мистецтвознаства становлять основу для дослідження процесів та явищ, що безпосередньо чи опосередковано вплинули на формування стилів та течій в українському малярстві. Ці праці допомогли сформувати уявлення про причини занепаду академізму та надання переваги критичному реалізму у живописі, надали контекстності творам мистецтва, сприяли ідентифікації їх у хронологічно-просторовому вимірі. Взаємодія між суспільно-політичним, економічним та культурним життям позначилася на трансформації уявлення про мистецтво як таке і його функції.

Тож, в процесі аналізу літератури було встановлено, що поступовий перехід до нових ідей зумовив трансформацію свідомості мистецького середовища, яке не було одностайним у прийнятті змін, проте звернулося до демократизації та пошуку нових форм втілення світогляду. Етнологічні дослідження, у свою чергу, дали змогу встановити (підтвердити або спростувати) достовірність відтвореного митцями на полотнах та окреслити основні особливості народної, регіональної, часової, соціально-економічної та інших складових традиційної культури.

Період кінця XIX – початку XX ст. став етапом активного розвитку етнографічних досліджень та становлення художньої критики, що заклало підвалини для формування подальших ґрунтовних досліджень. Українська історіографія радянської доби зазнала серйозної цензури та подекуди подавала викривлене уявлення про розвиток ідейності у живописі, намагалася викривити особливості етнічної культури та заперечити унікальність української нації в її історичних, культурних, соціально-політичних чи економічних проявах. В цей період було опубліковано велику кількість наукових досліджень, що, так чи інакше, допомогли узагальнити великий масив інформації і здійснити її структурований виклад. Проте такі дослідження потребують серйозної критики аби відділити пропагандистські радянські наративи від історичної дійсності.

З проголошенням незалежності України історіографія набуває активного розвитку. Спеціалізація досліджень зумовила активізацію наукового інтересу, а також дозволила багатосторонньо та ґрунтовно дослідити об'єкт. Дослідники звертають увагу на різноманітні аспекти матеріальної та духовної культури українського народу, намагаючись якомога детальніше вивчити їх в умовах утисків та заборон, а то й знищення елементів української культури за радянської доби. Тому питання збереження культурної спадщини та її вивчення є актуальним і вимагає уваги дослідників. Активізація таких наукових розвідок сприяє пошуку більшої кількості матеріалу, на який можна спиратися при окресленні особливостей української культури у живописі, що було

використано в межах методології цього дослідження на підтвердження реалістичності відображення традиційної культури в образотворчому мистецтві.

2. В процесі роботи було здійснено відповідну варіативну класифікацію візуальних джерел за відображеними у них елементами культури, систематизацію загального масиву джерел, виконано їх поділ за характером та узагальнено методологію роботи із ними.

Таким чином, було сформовано три основних групи джерел. До першої групи віднесено джерела зображального характеру – картини художників XIX – початку XX ст., що становлять основний об'єкт дослідження. У роботі використано зразки творчості В. Тропініна, В. Штернберга, І. Сошенка, Т. Шевченка, І. Рєпіна, К. Трутовського, М. Пимоненка, І. Айвазовського, А. Куїнджі, І. Соколова, К. Устияновича, М. Івасюка, Я. Пстрака, О. Кульчицької, І. Труша, Ф. Красицького, С. Васильківського, Т. Копистинського, В. Орловського, П. Левченка та К. Крижицького. Цей перелік було сформовано відповідно до наявності в їхніх картинах необхідної інформації про традиційне українське суспільство, його матеріальну та духовну культуру.

Самі зображальні джерела поділено відповідно до структури дослідження. Перша класифікація передбачає систематизацію за наявністю відтворених жіночих, чоловічих та дитячих образів у їх вікових трансформаціях. Друга – у відповідності до наявних елементів матеріальної (одяг, народна архітектура) та духовної культури.

Другу групу джерел склали опубліковані архівні біографічні джерела. Сюди було віднесено спогади та біографії художників, що створює загальний контекст, в якому творили митці, формуючи розуміння становлення їх поглядів та даючи уявлення про вибір тематики творів. Третю групу джерел склали періодичні видання, що включають критичний огляд творчості митців.

Комплексне використання цих груп джерел дозволило здійснити ґрунтовний аналіз творчості художників, виокремивши яскраві особливості етнічної української культури. Поєднання таких джерел зумовлює здійснення

інтерпретації візуальних образів, представлених на полотнах, для реконструкції минулого.

Методологія дослідження ґрунтується на загальнонаукових методах, таких як аналіз, синтез, аналогії, порівняння, моделювання, узагальнення, індукція, дедукція, описовий, пояснення, типологізація, періодизація, оцінка достовірності, та спеціальних історичних методах: історико-порівняльному, історико-типологічному, історико-системному, структурно-функціональному аналізу.

Роботу побудовано спираючись на підходи антропології мистецтва, семіотики, іконографії та іконології, які в сукупності створюють можливості для обґрунтування інформативної цінності візуальних джерел для етнологічних досліджень. Роботу виконано із дотриманням принципів історизму, логічного та послідовного викладу, багатофакторності, які зумовлюють подання матеріалу відповідно до розглянутого аспекту об'єкта та предмета дослідження, а також дають можливість здійснити структурований аналіз відповідно до загальних історичних умов з відзначенням впливових чинників.

3. Здійснено характеристику історичного періоду, окреслено основні особливості політичного, соціально-економічного та культурного життя на українських теренах у досліджуваний період, визначено ключові фактори, що вплинули на розвиток стилістичних напрямків і течій в українському малярстві XIX – початку XX ст. та їхню дотичність до етнографічних досліджень. Викладено огляд загальних тенденцій розвитку українського живопису в історичних умовах, а також виявлено ключові фактори, що позначилися на трансформації стилів.

Хронологічно дослідження поділено на два етапи: перший включає першу половину XIX ст., другий – другу половину XIX та початок XX ст. Перший період ознаменувався поступовим відходом від академізму та романтизму. Цей час відзначився активною відмовою від релігійного портрету на користь світського малярства, розвитком пейзажу, особливо побутового жанру, що безпосередньо акцентує на суспільних питаннях. Маркером культурної

ідентичності стає одяг у живописі, особливо на портретах. Художники наділяють свої роботи підкресленим етнографізмом, здійснюючи замальовки безпосередньо з натури.

Із утвердженням критичного реалізму у живописі пов'язують ім'я Тараса Шевченка, тож його творчість, як і роботи інших майстрів, все частіше намагаються привернути увагу до проблем життя селянства, суспільних викликів у селі, підкреслити моральні та сімейні цінності. Натомість другий етап – це період розвитку, становлення та утвердження реалізму. В цей час відбувається формування української малярської традиції, з'являються товариства, організації і школи, що продукують розвиток професійної української художньої освіти, децентралізуючи академічні імперські осередки. Соціальні, культурні, економічні, релігійні виклики стали основою мистецького світогляду, а звернення до етнографічності у творчості підкреслює активні націотворчі процеси.

Малярі, працюючи у полі, фіксували українське село. Художники-реалісти створили ряд канонічних впізнаваних образів, що лягли в основу ментальності та етнічного гумору в подальших художніх пошуках, зокрема у народному наївному мистецтві ХХ ст. Українське село набуло естетичного вияву у живописі, розкривши різні сторони буття, що стосуються праці, святкувань та, подекуди, складних життєвих обставин. Такі твори художників сформували образ українського села з його характерними рисами, передали дух народу та культурні традиції. Їх роботи, окрім художньої цінності, набувають етнографічного потенціалу, адже робота безпосередньо зі спостереження зумовлює фіксацію матеріалу, що наближає процес замальовок до етнографічної фіксації польового матеріалу, виконану з високою точністю та деталізацією.

В процесі дослідження було встановлено загальні впливи, яких зазнало українське малярство на період перебування земель під владою імперій. Відповідно, на українських теренах, що у другій половині ХІХ ст. входили до складу Російської імперії, певний час розвиток реалізму стримувався тиском

Петербурзької академії мистецтв, яка надавала на той час можливість отримання художньої освіти, однак не мала демократичності у виборі тематики творів. Трансформація світогляду митців тут відбулася через вияв супротиву та формування опозиційної мистецької течії, що дала початок новим освітнім підходам. Натомість в Австро-Угорщині тривалий час академічні прийоми залишалися основою для відтворення українських культурних особливостей. З одного боку – наближеність до європейського культурного життя створювала можливості для обміну ідеями, з іншого – відсутність контраверсійності у сприйнятті академізму, що призвело до формування особливого відтворення реалій у творчості художників західноукраїнських земель.

Проте, на всіх теренах України повсякчас зберігається прагнення до змалювання етнічної культури, що об'єднує усі території, зумовлюючи схожість мотивів та сюжетів. В свою чергу, окреслені відмінності створюють підґрунтя для класифікації творів за регіональними особливостями, даючи визначення локальним особливостям елементів матеріальної та духовної культури.

Основна увага даного дослідження спрямована на реалістичний живопис, адже саме він є втіленням української культури, глибинним віддзеркаленням соціальних процесів, з можливістю зробити мистецтво більш доступним для широкого кола населення. Відбувається оформлення місії художників-реалістів, що полягала у поступовому формуванні національної свідомості через розуміння особливостей культурної спадщини українського етносу, а також пробуджуючи інтерес до історії та традицій народу.

В результаті дослідження було встановлено яким чином малярство другої половини XIX ст. змінило уявлення про живопис як такий, наділивши його додатковими функціями, зумовивши підвищення його інформаційного потенціалу, розкриваючи сутнісні особливості життя українського суспільства. Художники цього періоду акцентують саме на українському селі, яке є консервантом культурного коду, що є невичерпним матеріалом для даного дослідження і подальших розвідок.

4. Було здійснено інтерпретацію візуальних образів, представлених у творах образотворчого мистецтва, за гендерним та віковим принципами у кореляції з етнологічними дослідженнями відповідно до розробленої методології.

Окремо було розглянуто репрезентацію у творчості художників жіночих образів (дівчини, жінки, баби), чоловічих (парубка, чоловіка, діда) та дітей. Жіноча субкультура особливо широко представлена у творчості українських малярів. Митці намагалися відтворити різні періоди життя жінки та зобразити ключові події її буття у загальному плині календарного циклу. У живописі було представлено особливості гендерних ролей та соціальних взаємин, ціннісні та моральні орієнтири, її становище у сім'ї та громаді, особливості образу жінки у суспільній взаємодії. Живопис демонструє зростання чисельності обов'язків та нашарування суспільних ролей в контексті нормативних очікувань середовища, що особливо яскраво простежується у творчості Пимоненка.

Митці подають картину елементів соціалізації дівчат через вечорниці, ворожіння, дівочі громади, намагаючись змінити фокус уваги на становище жінки в її звичному оточенні з усією сукупністю очікувань, які вона мала виправдати, намагаючись вписати у цю концепцію можливість реалізації її функцій через традиційно визначені сфери. Тут простежується поляризація суспільного досвіду, де життєві умови, з одного боку, диктують необхідність виконання важкої фізичної праці, а з іншого – включеність в соціум через дозволені активності.

Як було встановлено, особливу увагу малярі приділяли зображенню весільної обрядовості, зокрема масовим святковим дійствам, що залучали якомога більше людей. Весілля – один із ключових етапів життєвого циклу людини мав велике значення у житті тогочасного суспільства, що нерідко відображено у живописі, тому зустрічається у творчості Пимоненка, Трутовського, Соколова, Айвазовського та інших. В результаті аналізу жіночих образів було помічено суттєву трансформацію образу дівчини та одруженої жінки, що проявляється у побудові сюжетних композицій, постановці фігур,

зображенні характерів. Цей факт пояснюється переорієнтуванням жінки із «виконавиці обов'язків» на «організаторку побуту» та збільшенням відповідальності.

Навіть у найменших деталях простежуються трансформації образу жінки із отриманням нового статусу: одяг, поведінка, види дозвілля змінюються, що дає змогу стверджувати про вікові маркери елементів образів для ідентифікації приналежності жінки до певної соціальної категорії. Так, наприклад, демонструється шанування старших людей як носіїв знань та мудрості, як таких, що пройшли всі етапи життєвого циклу та володіють необхідною інформацією.

Окремим аспектом виділено питання народної моралі, «цензурування» або ж, навпаки, толерування певних деструктивних суспільних дій. Засудження дошлюбного спілкування старшими демонструє у своїй творчості Пимоненко, разом з тим, створює викривально-сатиричні полотна, порушуючи питання надмірного вживання алкоголю або домашнього насилля, не засуджуючи відкрито, а демонструючи суспільну унормованість даного явища на той час. Тож, через різні ситуативні побутові сюжети художники змогли продемонструвати систему моральних норм та цінностей традиційного суспільства.

У процесі роботи увагу було приділено також дослідженню образу чоловіка у творчості художників даного періоду. В контексті патріархального патрилокального суспільного укладу живопис другої половини XIX ст. не намагається створити єдиний узагальнений ідеалізований образ українського селянина. Якщо жіночі образи представлені варіативно та мають певні класифікаційні розгалуження, то чоловічі постаті на полотнах подають вкрай уривчасті свідчення, однак і вони дають змогу отримати інформацію про чоловіків у традиційному суспільстві.

Основне розмаїття представляють саме професійні діяльності та окреслення господарських функцій чоловіка. Варіативність занять зумовлює різноманітну специфіку сюжетів, що включає орачів, пастухів, чумаків,

військових тощо. Це, в свою чергу, призводить до висновку про кореляцію відповідальності за добробут родини із можливістю вибору та опанування діяльності. Відповідно, порівнюючи умови розвитку потенціалу, ширше коло можливостей відкривалося для чоловіків, навіть у контексті опції не бути остаточно прив'язаним до господарства, покладаючи на них при цьому велику відповідальність за родину.

Так само як і з жіночими образами простежуємо вікові трансформації чоловіків, зміну обов'язків із дорослішанням, формування сталої діяльності. Тут же бачимо і обмежене коло форм дозвілля для дорослих чоловіків, що пропонує живопис: шинок, корчма, ярмарок тощо, які подекуди призводять до формування шкідливих звичок, що впливає як на здоров'я, тривалість і якість життя, так і на особливості соціальної взаємодії, в родині і поза її межами.

Окрему увагу у дослідженні приділено зображенню образу дитини у творчості художників, адже вона нерідко посідала ключову роль у композиції автора. Як і у дорослих, життя дитини регламентувалося суспільними нормами, однак ускладнювалося відсутністю належної медицини та постійного догляду. Те, що митці демонструють як ідилічний образ української матері, яка у перервах між роботою на полі годує дитину, говорить про відсутність достеменно безпечних механізмів догляду за немовлям у перші роки життя, що призводило до таких ситуацій, коли дітей гляділи старі люди, якщо такі є в родині, або ж інші діти, які могли бути лише трохи старше від них, а відсутність відповідного до погоди одягу та взуття у дітей на картинах свідчить про ризики виникнення низки хвороб. Додатково підкреслюється необхідність допомоги дорослим по господарству, адже дітей змалечку долучали до робочих процесів, транслуючи загальноприйняті усталені норми.

Та, поміж іншого, живопис демонструє участь дітей у святковій обрядовості та наявність ігрової складової у повсякденні. Тут присутні іграшки, різні види ігор та проведення вільного часу дітьми. Наслідування дорослих моделей поведінки нерідко лягало в основу створення ігор, а, отже, таким чином дитина вчилася жити за традиційними уявленнями, переймаючи досвід

старших поколінь. Дитина у художників виступає спадкоємцем і подальшим носієм культурних традицій, тому у творчості малярів завжди є цікавим персонажем, що привертає увагу, навіть якщо не є частиною основного сюжету.

5. Сформовано іконографічний опис основних елементів матеріальної і духовної культури, що за загальною оцінкою найчастіше представлені у творчості митців.

Найяскравіше у творчості митців періоду XIX – початку XX ст. представлено традиційний одяг в його варіативності та різноманітті. Кожен із митців, які залучені до джерельної бази, так чи інакше зображав людей у традиційному вбранні. Одяг у творчості малярів даного періоду представлено з високою точністю, адже демонструє регіональні особливості строю, вишивки та елементів оздоблення. Серед регіонів, що представлені у добірці: Слобожанщина, північні, центральні та південні регіони України, а також гуцульський та бойківський одяг.

Спільною для усіх територій є базова складова натільного одягу, яка може відрізнятись способом крою відповідно до утилітарного призначення, різницю становлять варіації зовнішніх нашарувань у їх комбінуванні та способах декорування. Одяг – яскравий зовнішній етнічний маркер, тому часто виступає акцентним елементом у загальній композиції, адже підкреслює колорит та унікальність народного побуту.

Народна архітектура також досить широко представлена у творчості українських малярів. Традиційне житло, господарські та культові споруди відображають особливості архітектури місцевості. Спільність у загальній архітектурній будові трикамерного житла корелюється з локальною варіативністю окремих структурних елементів, як, наприклад, форма даху. Подекуди зустрічаємо зображення сільської місцевості із сукупністю дворів, що дає уявлення про структуру вулиці або ж про хутори чи околиці сіл.

Серед культових споруд живопис демонструє церкви різних регіонів, про що згадується в даному дослідженні побіжно, як один із аспектів висвітлення народної архітектури у малярстві, тож розглядається як перспективна тематика

для подальших досліджень. Існує велика кількість творів живопису, що містять зображення церков і, відповідно, транслиють масив інформації, що потребує детального опрацювання. У даній роботі згадано творчість митців, що зверталися до їх відображення та окремі приклади, адже церква відігравала ключову роль не лише у релігійному, а й соціальному житті українського селянства XIX – початку XX ст.

6. Виявлено загальну закономірність у відтворенні аспектів духовної культури, що зумовлено масштабністю дійства чи його символічним значенням у житті, здійснено аналіз наявних матеріалів та сформовано обґрунтування відповідності зображеної інформації про духовну культуру народу.

В результаті аналізу робіт Пимоненка, Трутовського, Соколова, Пстрака та інших малярів було здійснено опис звичаїв та традицій, змальованих на картинах. За допомогою комплексного підходу до дослідження було сформоване загальне уявлення про характер відтворення духовної культури у живописі. Художники зверталися до даної тематики, адже звичаї та традиції регламентують життя традиційного суспільства, що зумовлює їх активне вивчення та інтерпретацію.

Інформація, подана у творах живопису, є вкрай уривчастою, адже є лише фіксацією певного моменту і не містить усього контексту обрядодії, проте створює загальне уявлення про подію. Частота зображення окремих сюжетів говорить про їх важливість, залученість великої кількості людей – про масовість заходу і включеність різних суспільних груп, атрибути – про символізм та практичне значення дійств. Тож, аналіз кожної картини дає змогу отримати певну інформацію, де важливими є саме деталі, які можуть свідчити про відповідні культурні особливості. Найширше представлені картини з обрядами зимового та весняного циклу, а також елементи весільної обрядовості, що було обґрунтовано масовістю, колоритом та значимістю у житті.

Підсумовуючи зазначимо, що у дослідженні було підтверджено високий інформативний потенціал творів живопису для дослідження української традиційної культури, життя та побуту селянства. Візуальні джерела

образотворчого характеру необхідно використовувати для комплексного дослідження матеріальної та духовної культури народу на підтвердження етнографічного та фольклорного матеріалу. Було встановлено їх достовірність, окреслено методи і підходи художників до роботи, основні принципи та засади діяльності. Особливу увагу було приділено творчості художників-реалістів, що на нашу думку найбільш широко репрезентує українську культуру. Підтверджено відповідність науковим розробкам, за допомогою комплексного підходу розглянуто відповідність наявним матеріалам з різних джерел. Прихильність принципам реалізму дозволила митцям з високою точністю відтворити дійсність.

Художники найчастіше працювали в тих регіонах, які їм найбільше подобалися, тому намагалися в усій повноті відтворити особливості регіону. Таким чином, зберігаючи місцевий колорит, вони допомагають побачити спільні та відмінні риси у загальних візуальних етнічних елементах. Помітно індивідуальний стиль кожного автора, їх фокус уваги, вибір сюжетів тощо, однак ключовим для даного дослідження є те, що митці переважно спиралися на спостереження та фіксацію реальних ситуацій, тож якомога менше привносили власного бачення. Не можна оминати увагою, що особисті преференції безпосередньо впливали на характер та зміст зображень, проте, створюючи картини у дусі реалізму, маляри безпосередньо спиралися на принцип об'єктивності, транслуючи певні суспільні наративи.

Отже, дослідження покликано розширити джерельну базу етнологічних досліджень за рахунок активного використання творів українського живопису XIX – початку XX ст., що містять елементи матеріальної та духовної культури, етнографічну інформацію, залучаючи критичний підхід до дослідження та надбання інших галузей наукового знання аби створити якомога повнішу картину уявлень та реконструювати життя традиційного українського суспільства даного періоду, що можливо за умови підтвердження достовірності зображальних джерел, що було здійснено у даній роботі на прикладі творчості українських художників обраного хронологічного періоду та вибраних

місцевостей. Ця праця має на меті започаткувати системні дослідження живопису як етнографічного джерела, розкриваючи перспективи подальших розвідок.

Український живопис XIX – початку XX ст. дає широку картину уявлень про життя селянства цього періоду. Його культура, традиції та звичаї яскраво відтворені малярами на полотнах. Відданість митців принципам реалізму дає змогу долучити їх роботи до джерельної бази етнологічних досліджень, сформувавши принципи та методи роботи з ними.

Ці картини – культурна спадщина українського народу, що потребує охорони та збереження і, на жаль, в умовах російсько-української війни перебуває під загрозою викрадення або знищення. Робота дослідників наразі спрямована на повернення культурної спадщини, а також визнання її українською на міжнародному рівні. Перспективи подальших розвідок у напрямку даного дослідження мають бути спрямовані на глибинне вивчення всіх аспектів традиційної культури (як матеріальної, так і духовної), відтворених на картинах. Подальші дослідження варто прямувати також на пошук аналогічних творів іноземних авторів, які зображують українські землі. Такі роботи зможуть допомогти у формуванні уявлення про життя українського селянства очима іноземних малярів, що дозволить виділити певні особливості, які вирізняються найяскравіше, а також здійснити порівняльний аналіз їх творчості із власне українськими художніми полотнами.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

### Джерела

#### Зображальні джерела

1. Айвазовський, Іван Костянтинович (1862). *Пейзаж з вітряками на заході сонця*. Москва: Державний музей.
2. Айвазовський, Іван Костянтинович (1883). *Під час жнив*. Феодосія: Феодосійська національна картинна галерея ім. І. Айвазовського.
3. Айвазовський, Іван Костянтинович (1885). *Чумаки*. Мінськ: Національний художній музей Республіки Білорусь.
4. Айвазовський, Іван Костянтинович (1891). *З весілля*. Феодосія: Феодосійська національна картинна галерея ім. І. Айвазовського.
5. Айвазовський, Іван Костянтинович (1892). *Весілля*. Феодосія: Феодосійська картинна галерея ім. І. К. Айвазовського.
6. Айвазовський, Іван Костянтинович (прибл. 60-ті рр. ХХ ст.) *Оранка*.
7. Васильківський, Сергій Іванович (1883). *Весна в Україні*. Київ: Національний художній музей України.
8. Васильківський, Сергій Іванович (1885). *Весняний день*. Ставропольський крайовий музей образотворчих мистецтв.
9. Васильківський, Сергій Іванович (1889). *У спекотний полудень*. Музей українського живопису.
10. Васильківський, Сергій Іванович (1890). *Сільська вулиця в Україні*. Рибінськ: Рибінський державний історико-архітектурний та художній музей-заповідник
11. Васильківський, Сергій Іванович (1890-ті). *Вітряк*. Харків: Харківський художній музей.
12. Васильківський, Сергій Іванович (1890-ті). *Зимовий вечір*. Лебедин: Лебединський художній музей ім. Б. К. Руднева.
13. Васильківський, Сергій Іванович (1898). *Полтавщина*. Москва: Державний літературний музей.
14. Васильківський, Сергій Іванович (1900-ті). *Оранка*. Харківщина.

15. Васильківський, Сергій Іванович (1900-ті). *Різдвяні колядки на Полтавщині*.
16. Васильківський, Сергій Іванович (1900-ті). *Хата в Опішні*.
17. Васильківський, Сергій Іванович (2 пол. XIX ст.). *Козацький двір*. Миколаїв: Миколаївський державний музей ім. В. Верещагіна.
18. Васильківський, Сергій Іванович (2 пол. XIX ст.). *На околиці*.
19. Васильківський, Сергій Іванович (прибл. 1890). *Околиця*. Ставропольський крайовий музей образотворчих мистецтв.
20. Васильківський, Сергій Іванович *Водяний млин*.
21. Васильківський, Сергій Іванович *Голопанівка*.
22. Васильківський, Сергій Іванович *Дівчино, дай води напиться*.
23. Васильківський, Сергій Іванович *Стара церква на Бойківщині*.
24. Васильківський, Сергій Іванович *Українська церква*.
25. Васильківський, Сергій Іванович *Церква в Ходорові*.
26. Івасюк, Микола Іванович (1908). *Мати*.
27. Івасюк, Микола Іванович (1910). *Поцілунок*. Київ: Музей сучасного мистецтва України.
28. Копистинський, Теофіл Дорофійович (1884). *Гуцул із Липовиці*.
29. Копистинський, Теофіл Дорофійович (1884). *Дружина в гуцульському вбранні*.
30. Красицький, Фотій Степанович (1898). *Дівчина біля тину*. Київ: Національний художній музей України.
31. Красицький, Фотій Степанович (1902). *На свято*. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.
32. Красицький, Фотій Степанович (1915). *Подруги*.
33. Крижицький, Костянтин Якович (1880). *Перед дощем*.
34. Крижицький, Костянтин Якович (1888). *Хутір у Малоросії*.
35. Крижицький, Костянтин Якович (1901). *Вечір в Україні*.
36. Крижицький, Костянтин Якович *Водяний млин*.

37. Куїджі, Архип Іванович (1875). *Степ. Нива*. Ярославль: Ярославльський художній музей.
38. Куїджі, Архип Іванович (1875). *Чумацький шлях у Маріуполі*. Москва: Третьяковська галерея.
39. Куїджі, Архип Іванович (1876). *Українська ніч*. Москва: Третьяковська галерея.
40. Куїджі, Архип Іванович (1878). *Вечір в Україні*. Санкт-Петербург: Державний музей.
41. Куїджі, Архип Іванович (1882). *Місячна ніч над Дніпром*. Москва: Третьяковська галерея.
42. Кульчицька, Олена Львівна (1908). *Діти на леваді*. Львів: Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької.
43. Кульчицька, Олена Львівна (1913). *У церкві*.
44. Кульчицька, Олена Львівна (поч. ХХ ст.). *Гуси*.
45. Кульчицька, Олена Львівна (поч. ХХ ст.). *Жіноча рада*.
46. Левченко, Петро Олексійович (1890–1910-ті). *Хутір*.
47. Левченко, Петро Олексійович (1907). *Хата*. Київ: Національний художній музей України.
48. Левченко, Петро Олексійович (1910-ті). *Млин*. Київ: Національний художній музей України.
49. Левченко, Петро Олексійович (2 пол. ХІХ ст.). *Вітряк на горі*.
50. Левченко, Петро Олексійович *В Україні*.
51. Орловський, Володимир Донатович (1882). *Вітряк*.
52. Орловський, Володимир Донатович (1882). *Жнива*. Київ: Національний художній музей України.
53. Орловський, Володимир Донатович (2 пол. ХІХ ст.). *Вид на околиці села*.
54. Пимоненко, Микола Корнилович (1880–1890-ті). *Молода жінка*.
55. Пимоненко, Микола Корнилович (1880-ті). *Колядники*. Донецьк: Донецький художній музей.

56. Пимоненко, Микола Корнилович (1882). *Свати*. Краснодар: Краснодарський крайовий художній музей імені Ф.А. Коваленко.
57. Пимоненко, Микола Корнилович (1888). *Святочні ворожіння*. Санкт-Петербург: Державний музей.
58. Пимоненко, Микола Корнилович (1889). *Жниця*. Київ: Національний художній музей України.
59. Пимоненко, Микола Корнилович (1890-ті). *Молодиця*. Київ: Національний художній музей України.
60. Пимоненко, Микола Корнилович (1891). *Великодня утренья*. Рибінськ: Рибінський державний історико-архітектурний і художній музей-заповідник.
61. Пимоненко, Микола Корнилович (1891). *Весілля у Київській губернії*. Київ: Національний художній музей України.
62. Пимоненко, Микола Корнилович (1893). *Ворожіння*.
63. Пимоненко, Микола Корнилович (1893). *По воду*. Київ: Національний художній музей України.
64. Пимоненко, Микола Корнилович (1895). *Не жартуй*. Київ: Національний художній музей України.
65. Пимоненко, Микола Корнилович (1896). *Додому*.
66. Пимоненко, Микола Корнилович (1896). *Жнива в Україні*. Волгоград: Волгоградський музей образотворчих мистецтв.
67. Пимоненко, Микола Корнилович (1896). *Сватання (Засватали)*.
68. Пимоненко, Микола Корнилович (1898). *З базару*. Харків: Харківський художній музей.
69. Пимоненко, Микола Корнилович (1899). *Жертва фанатизму*. Київ: Національний художній музей України.
70. Пимоненко, Микола Корнилович (1900). *Вечоріє*. Рибінськ: Рибінський історико-архітектурний музей-заповідник.
71. Пимоненко, Микола Корнилович (1900). *З лісу*. Москва: Третьяковська галерея.

72. Пимоненко, Микола Корнилович (1900). *Страсний четвер*. Київ: Національний художній музей України.
73. Пимоненко, Микола Корнилович (1901). *Брід*. Одеса: Одеський художній музей.
74. Пимоненко, Микола Корнилович (1901). *Продавчиня полотна*. Приватна колекція.
75. Пимоненко, Микола Корнилович (1902). *В похід*. Київ: Національний художній музей України.
76. Пимоненко, Микола Корнилович (1905). *Побачення*. Курськ: Курська державна картинна галерея.
77. Пимоненко, Микола Корнилович (1905). *Українська ніч*. Курськ: Курська державна картинна галерея.
78. Пимоненко, Микола Корнилович (1908). *Весілля в Малоросії* (Весілля в Україні). Приватна колекція.
79. Пимоненко, Микола Корнилович (1908). *Ідилія*. Київ: Національний художній музей України.
80. Пимоненко, Микола Корнилович (1909). *Суперниці. Біля криниці*. Київ: Національний художній музей України.
81. Пимоненко, Микола Корнилович (1911). *Гуси. Додому*. Приватна колекція.
82. Пимоненко, Микола Корнилович *Колядки*.
83. Пстрак, Ярослав Васильович (1890-ті). *Косар*. Львів: Національний музей Львова.
84. Пстрак, Ярослав Васильович (1909–1913). *Колядники*.
85. Пстрак, Ярослав Васильович (1909–1913). *Обливаний понеділок*.
86. Пстрак, Ярослав Васильович (1909–1913). *Фарбування писанок*.
87. Пстрак, Ярослав Васильович (до 1916). *Діти з ялинкою*.
88. Пстрак, Ярослав Васильович (поч. ХХ ст.). *Святий вечір*.
89. Пстрак, Ярослав Васильович *Весна*.
90. Пстрак, Ярослав Васильович *Лірник*. Львів: Національний музей у Львові ім. А. Шептицького.

91. Пстрак, Ярослав Васильович *Оранка*.
92. Рєпін, Ілля Юхимович (1875). *Українка*. Москва: Державний музей образотворчих мистецтв ім. О. Пушкіна.
93. Рєпін, Ілля Юхимович (1876). *Українка*. Мінськ: Білоруська національна картинна галерея.
94. Рєпін, Ілля Юхимович (1880). *Хата*. Київ: Національний музей «Київська картинна галерея».
95. Рєпін, Ілля Юхимович (1881). *Вечорниці*. Москва: Третьяковська галерея.
96. Соколов, Іван Іванович (1856). *Ніч на Івана Купала*. Нижньотагільський музей образотворчих мистецтв.
97. Соколов, Іван Іванович (1857). *Перезва*. Москва: Третьяковська галерея.
98. Соколов, Іван Іванович (1858). *Збір вишні*.
99. Соколов, Іван Іванович (1859). *Повернення з базару*. Київ: Національний художній музей України.
100. Соколов, Іван Іванович (1860-ті). *Ворожіння на вінках*.
101. Соколов, Іван Іванович (1864). *Біля шинку*. Ужгород: Закарпатський обласний художній музей ім. Й. Бокшая.
102. Соколов, Іван Іванович (1869). *Весілля*. Суми: Сумський художній музей.
103. Сошенко, Іван Максимович (1850). *Хлопчики-рибалки*. Київ: Національний художній музей України.
104. Сошенко, Іван Максимович (1857). *Продаж сіна на Дніпрі*. Київ: Національний художній музей України.
105. Тропінін, Василь Андрійович (1812). *Хлопчик з сокирою*.
106. Тропінін, Василь Андрійович (1812). *Хлопчик з сопілкою*.
107. Тропінін, Василь Андрійович (1818–1821). *Весілля в Кукавці*. Москва: Третьяковська галерея.
108. Тропінін, Василь Андрійович (1820). *Подольнка у намітці*. Санкт-Петербург: Державний музей.
109. Тропінін, Василь Андрійович (1820). *Українець*. Київ: Національний музей «Київська картинна галерея».

110. Тропінін, Василь Андрійович (1820-ті). *Дівчина українка в пейзажі*. Москва: музей Тропініна.
111. Тропінін, Василь Андрійович (1820-ті). *Пряля*. Київ: Національний музей «Київська картинна галерея».
112. Тропінін, Василь Андрійович (1820-ті). *Пряля*. Москва: Третьяковська галерея.
113. Тропінін, Василь Андрійович (1820-ті). *Українець (Портрет Устима Кармалюка)*. Москва: Третьяковська галерея.
114. Тропінін, Василь Андрійович (1821). *Дівчина з Поділля*. Київ: Національний художній музей.
115. Тропінін, Василь Андрійович (1848). *Дівчина зі сливами*. Москва: музей Тропініна.
116. Трутовський, Костянтин Олександрович (друга половина XIX ст.). *Діти у садочку*.
117. Трутовський, Костянтин Олександрович (друга половина XIX ст.). *Українка*.
118. Трутовський, Костянтин Олександрович (друга половина XIX ст.). *Українська ніч*.
119. Трутовський, Костянтин Олександрович (1858). *Жінка з полотном*.
120. Трутовський, Костянтин Олександрович (1863). *Біля тину*. Миколаїв: Миколаївський художній музей ім. В. Верещагіна.
121. Трутовський, Костянтин Олександрович (1868). *Повернення з базару (Повернення з ярмарку в сільській Україні)*. Київ: Національний художній музей України.
122. Трутовський, Костянтин Олександрович (1874). *Прання (Білять полотно)*.
123. Трутовський, Костянтин Олександрович (1875). *На кладці*. Київ: Національний художній музей України.
124. Трутовський, Костянтин Олександрович (1876). *Жанрова сцена*. Київ: Національний художній музей України.

125. Трутовський, Костянтин Олександрович (1881). *Весільний викуп*. Київ: Національний художній музей України.
126. Трутовський, Костянтин Олександрович (1883). *Великдень в Малоросії*.
127. Трутовський, Костянтин Олександрович (к. XIX ст.). *Біля колодязя (Біля криниці)*. Улан-Уде: Бурятський республіканський художній музей.
128. Трутовський, Костянтин Олександрович (прибл. 1864). *Колядники малоросійські*. Санкт-Петербург: Державний музей.
129. Трутовський, Костянтин Олександрович (прибл. 1870). *Масниця*. Журнал «Всесвітня ілюстрація».
130. Труш, Іван Іванович (1905). *Трембітарі*. Львів: Національний музей ім. Андрея Шептицького.
131. Труш, Іван Іванович (1910–1920-ті). *Гуцульські дівчата*. Львів: Національний музей ім. Андрея Шептицького.
132. Труш, Іван Іванович (1920). *Дівчата біля церкви*. Львів: Національний музей ім. Андрея Шептицького.
133. Труш, Іван Іванович (1921). *Гагілки*. Львів: Художньо-меморіальний музей Івана Труша.
134. Труш, Іван Іванович (поч. XX ст.). *Гуцул*. Львів: Національний музей ім. Андрея Шептицького.
135. Труш, Іван Іванович (поч. XX ст.). *Українська хата*. Художньо-меморіальний музей Івана Труша.
136. Устиянович, Корнило Миколайович (1870–1880-ті). *Бойківська пара*. Львів: Національний музей ім. Андрея Шептицького.
137. Устиянович, Корнило Миколайович (1891). *Гуцул*. Львів: Національний музей ім. Андрея Шептицького.
138. Устиянович, Корнило Миколайович (1891). *Гуцулка біля джерела*. Львів: Національний музей ім. Андрея Шептицького.
139. Шевченко, Тарас Григорович (1841). *Знахар*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.

140. Шевченко, Тарас Григорович (1841). *Циганка-ворожка*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
141. Шевченко, Тарас Григорович (1842). *Катерина*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
142. Шевченко, Тарас Григорович (1843). *Вдовина хата*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
143. Шевченко, Тарас Григорович (1843). *На пасіці*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
144. Шевченко, Тарас Григорович (1843). *Селянська родина*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
145. Шевченко, Тарас Григорович (1844). *Казка*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
146. Шевченко, Тарас Григорович (1844). *Свати*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
147. Шевченко, Тарас Григорович (1845). *Повідь*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
148. Шевченко, Тарас Григорович (1845). *Сільське кладовище*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
149. Шевченко, Тарас Григорович (1846). *Чумаки серед могил*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
150. Штернберг, Василь Іванович (1836–1838). *Пастушок*. Київ: Національний художній музей України.
151. Штернберг, Василь Іванович (1837). *Малоросійський шинок*. Санкт-Петербург: Державний музей.
152. Штернберг, Василь Іванович (1837). *Садиба Тарновських у Качанівці*. Київ: Національний художній музей України.
153. Штернберг, Василь Іванович (1837). *Ярмарок в Ічні*. Москва: Державний літературний музей.
154. Штернберг, Василь Іванович (1838). *Вулиця в селі*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.

155. Штернберг, Василь Іванович (1840). *Гравюра до «Кобзаря»*. Київ: Національний музей Тараса Шевченка.
156. Штернберг, Василь Іванович (1843). *Млин у Качанівці*. Київ: Національний художній музей України.

### Архівні джерела

157. Ловенко, Л. (1963). *Красицький Ф. С.* Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 96. Оп. 1. Од. зб. 141.
158. Пимоненко, О. *Біографія академіка живопису Пимоненка Миколи Корниловича*. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Ф. 14-2. Од. зб. 48-а. 52 арк.

### Опубліковані джерела

159. Volkov, Th. (1891-1892). Rites et usages nuptiaux en Ukraine. *L'Anthropologie*. Т. 2. Р. 160-184, 408-437, 538-587; Т. 3. Р. 541–588.
160. Вовк, Ф. (ред.) (1899). *Матеріали до української етнології*. Т. 1. Львів: друк. НТШ. 228 с.
161. Волков, Ф. (1916). Антропологические особенности украинского народа. *Украинский народ в его прошлом и настоящем*, Т. 2. СПб. С. 427–454.
162. Волков, Ф. (1916). Этнографические особенности украинского народа. *Украинский народ в его прошлом и настоящем*. Т. 2. СПб. С. 455–647.
163. Грушевський, М. (ред.) (1895). *Етнографічний збірник*. Т. 1. Львів: друк. НТШ. 200 с.
164. Калиновський, Г. І. (1777). *Описание свадебных украинских простонародных обрядовъ въ Малой Россіи и въ Слободской Украинской Губерніи такожъ въ великороссійскихъ слободахъ, насленныхъ Малороссіянами употребляемыхъ*. СПб: типографія Х. Ф. Клена.
165. Максимович, М. (1856). «Дни и месяцы украинского селянина». *Русская беседа*. №1, №3. М. 23 с., 108 с.

166. Репин, И. (1960). *Далекое близкое*. М. 509 с.
167. Сумцов, М. (1902). *Очерки народного быта (из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии)*. Харьков: Печатное дело. 57 с.
168. Чубинський, П. (1872-1878). *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования*. Т. 1–7. СПб.

### **Періодичні видання, публікації, художня критика, епістолярні джерела та спогади**

169. (1944, 27 лютого). Т. Шевченко. *Український вісник*. №3(127). 12 с.
170. Н. (1917, 5 жовтня). С. І. Васильківський. *Рада*. № 154. С. 1.
171. Говдя, Л., Коваленко, О. (1978). Українська художня критика про передвижників. У *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. С. 57–75.
172. Голубець, М. (1933). *Олена Кульчицька*. Львів: Асоціація незалежних українських мистців. 20 с.
173. Грушевський, М. (ред.) (1895). *Етнографічний збірник*. Т. 1. Львів: друк. НТШ. 200 с.
174. Жемчужников, Л. М. (1861). Спогад про Тараса Григоровича Шевченка, його смерть і похорон. *Основа*. С. 1–5.
175. *Записки НТШ*. Т. 1. (1892). Львів: друк. НТШ. 212 с.
176. Іван Труш. Збірник матеріалів наукових конференцій, присвячених 100-річчю від дня народження. (1972). Львів: видавництво Львівського університету. 140 с.
177. Лобода, А., Петров, В. (Ред.). (1925). *Етнографічний вісник*. №1. Київ: друкарня УАН. 94 с.
178. Мурашко, М. (1964). *Спогади старого вчителя*. Київ: Мистецтво. 165 с.
179. Мусієнко, П. (1975). *Фотій Красицький*. Київ: Мистецтво. 72 с.

180. Ніколаєв, О. (1927). *Сергій Васильківський: життя й творчість: (з нагоди десяти років з дня смерті маляра): 1917-1927*. Харків: Пролетар. 25 с.
181. Павленко, М. (1927). *Петро Левченко*. Прага: Видавництво укр. молоді. 14 с.
182. Рутковський, М. (1927). *Сергій Васильківський (1854-1917): світлій пам'яті С. І. Васильківського в десяти роковини його смерті*. Прага: Видавництво укр. молоді. 14 с.
183. Ст. Б ль. (1928, 18 березня). К. О. Трутовський. Всесвіт. № 12. С. 6–7.
184. Франко, І. (1981). Малюнки Івана Труша. У *Том 32. Літературно-критичні праці (1899–1901)* (Д. А. Деркач, Ред.). Київ: Наукова думка. 515 с. (С. 27–32).
185. Шевченко Т. Лист Шевченка до Тарновського. У *Зібрання творів: У 6 т.* (Т. 6). (2003). Київ: Наукова думка. С. 179–200.
186. Шевченко, Т. (25 січня 1843). Лист до Г. Тарновського. *Основа*. (травень 1862). Санкт-Петербург. С. 5–6.
187. Широцький, Кость. (1911). Дещо з української творчості артиста-маляра Тропініна. *Записки товариства імені Шевченка*. Т. 103 (3). С. 98–112.
188. Якимовецький, М. (1913, 20 квітня). Про М. Пимоненка та Б. Лазаревського. *Рада*. №81. С. 3–4.

### **Каталоги музейних колекцій**

189. Безхутрий, М. М. (1987). *Сергій Васильківський. Альбом*. Київ: Мистецтво. 163 с.
190. Виставка творів П. О. Левченка із фондів Харківського художнього музею та приватних колекцій. (2006). Харків: ХХМ.
191. Галкер, Я. (1986). *Одеський художній музей. Альбом*. Київ: Мистецтво. 160 с.
192. Говдя, О. П. (1985). *Костянтин Трутовський*. Київ: Мистецтво.
193. Говдя, П. І. (упор.). (1978). *Петро Левченко*. Київ: Мистецтво. 22 с.

194. Жеплинська, О. (2013). Корнило Устиянович (1839—1903). Малярство, графіка, рукописи: альбом-каталог. Київ: Майстер Принт.
195. Іван Іванович Труш: каталог посмертної виставки. (1941). Львів : Видання Львівської обласної картинної галереї. 38 с.
196. Калмановська, Л., Гурова, Л. (упор.) (1997). Одеський художній музей. Живопис XVI – початку XX ст. Одеса. 177 с.
197. Колекція «Шевченко – художник». Київ: Національний музей Тараса Шевченка. Режим доступу: <https://collection.museumshevchenko.org.ua/documents/view/11> (дата звернення: 16.04.2025)
198. М. Пимоненко. Виставка творів. В. Орловський. Виставка творів. (2002—2003). Київ: Національний художній музей України.
199. Мельник, А., Жбанкова, О. (упор.) (2005). Український живопис XIX – початку XX ст. з колекції Національного художнього музею України. Київ: Артанія Нова. 270 с.
200. Мельник, А., Лагутенко, О. (упор.) (2003). Національний художній музей України. Київ: Артанія Нова. 415 с.
201. Мизгіна, В. (ред.) (2013). Сергій Васильківський: українська доля Дикого поля (твори зі збірки Харківського художнього музею). Київ: Майстер книг. 85 с.
202. Огієвська, І. В. (1983). Микола Пимоненко. Альбом. Київ: Мистецтво. 103 с.
203. Свенціцький, І. (ред.) (1930). Двадцятьпять-ліття Національного музею у Львові. Наукова фундація галицького митрополита А. Шептицького. Львів: Діло. 123 с.
204. Сенів, І., Фіголь, Д. (1953). О.Л. Кульчицька як художник-етнограф. Каталог виставки. Львів. 24 с.
205. Степовик, Д. В. (1984). Тарас Шевченко. Живопис, графіка. Альбом. Київ: Мистецтво.

206. Толстова, Л. (ред.) (2012). Національний художній музей України. Живопис XIX – початку XX століття. Київ : Майстер книг. 127 с.

207. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові. Путівник. (2012). Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

## Література

### Монографії

208. Hatcher, E. P. (1999). *Art as culture: An introduction to the anthropology of art*. Bergin & Garvey. 337 p.
209. Layton, R. (1981). *The anthropology of art*. Cambridge. 258 p.
210. Myers, F. (2002). *Painting culture: The making of an Aboriginal high art*. Durham: Duke University Press. 203 p.
211. Riegl, A. (1893). *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin. 346 p.
212. Бажан, М. П. (Ред.). (1969). *Історія українського мистецтва: у 6-х томах: Т. 4. Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття*. Київ: Наукова думка. 363 с.
213. Білецький, П. (1974). *Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі*. Київ: Мистецтво. 158 с.
214. Борисенко, В. (1988). *Весільні звичаї та обряди на Україні*. Історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка. 192 с.
215. Борисенко, В. (2013). Рольові функції чоловіків у родинній обрядовості. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 354–362.
216. Вовк, Ф. (2022). *Студії з української етнографії та антропології: нова редакція*. (Упорядн. О. О. Савчук.) Харків: Видавець Олександр Савчук. 464 с.
217. Говдя, Л., Лобановський, В. (1989). *Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття*. Київ: Мистецтво. 204 с.
218. Говдя, Л., Коваленко, О. (1978). *Передвижники і Україна*. Київ: Мистецтво. 118 с.
219. Гримич, М. (ред.) (2013). *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. 400 с.
220. Гримич, М. (2013) Patrefamilias (Про форми чоловічого домінування в українській селянській культурі). *Народна культура українців: життєвий цикл*

- людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура. Київ: Дуліби. С. 5–46.
221. Грінченко, М. (1922). *Історія української музики*. Київ: Спілка. 278 с.
222. Громова, Н. (2013). Рольові функції чоловіків у календарній обрядовості. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 373–398.
223. Грушевський, М. (1907). Дитина в звичаях і віруваннях українського народу: матеріали з полудневої Київщини (З. Кузеля, Оброб.). У *Матеріали до українсько-руської етнології* (Т. 9, ХХІІІ, 144 с.). Львів: друк. НТШ. 144 с.
224. Грушевський, М. (1993). *Історія української літератури* (Т. 1). Київ. 389 с.
225. Дмитренко, А. (2013). Традиційні українські промисли: бджільництво (на матеріалах українського Полісся). *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 135.
226. Жаборюк, А. А. (1983). *Мистецтво живопису і графіки на Україні у першій половині і середині ХІХ століття*. Київ-Одеса: Вища школа. 206 с.
227. Жаборюк, А. А. (1990). *Український живопис останньої третини 19 – початку ХХ століття*. Київ: Либідь. 312 с.
228. Заболотний, В. Г. (Ред.). (1966). *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ: Мистецтво. 670 с.
229. Заглада, Н. (1929). Побут селянської дитини. Матеріали до монографії с. Старосілля. *Матеріали до етнології*. Київ. 179 с.
230. Ігнатенко, І. (2013). *Жіноче тіло у традиційній культурі українців*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. 244 с.
231. Ігнатенко, І. В. (2016). *Чоловіче тіло у традиційній культурі українців*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля. 224 с.
232. Капелюшний, В., Казакевич, Г. та ін. (2013). *Українська етнологія у європейському контексті (друга половина ХІХ ст. - 20-ті рр. ХХ ст.)*. Вінниця: Нілан-ЛДТ. 209 с.

233. Кісь, О. (2012). *Жінка в традиційній українській культурі другої половини XIX – початку XX ст.* Львів: Інститут народознавства НАН України. 287 с.
234. Косміна, О. (2008, 2011). *Традиційне вбрання українців* (Т. 1–2). Київ: Балтія Друк. 160 с.
235. Косміна, О. (2013). Чоловіче традиційне вбрання кінця XIX – початку XX ст. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура.* Київ: Дуліби. С. 125–134.
236. Кравець, О. (1966). *Сімейний побут та звичаї українського народу.* Київ: Наукова думка. С. 196.
237. Лобановський, Л., Говдя, В. (1989). *Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX століття.* Київ: Мистецтво. 206 с.
238. Матейко, К. (1977). *Український народний одяг.* Київ: Наукова думка. С. 224.
239. Несен, І. (2013). Чоловіча семіосфера в українському весіллі. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура.* Київ: Дуліби. С. 363–372.
240. Овсійчук, В. (2001). *Класицизм і романтизм в українському мистецтві.* Київ: Дніпро. 439 с.
241. Попович, М. (1998). *Нарис історії культури України.* Київ: АртЕк. 727 с.
242. Скрипник, Г. (ред.) (2010). *Україна в типажах народних, краєвидах і архітектурі: художньо-етнографічна спадщина Юрія Павловича.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 400 с.
243. Скрипник, Г., Рубан, Т. В. (ред.). (2006). *Історія українського мистецтва: У 5-и т. Том 4: Мистецтво XIX століття.* Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. 1047 с.
244. Соколюк, Л. (2020) *Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.).* Харків: Видавець Олександр Савчук. 248 с.
245. Степовик, Д. В. (1982). *Українське мистецтво першої половини XIX століття.* Київ: Мистецтво. 191 с.

245. Степовик, Д. (1990). Скарби України: науково-художня книжка. Київ: Веселка. 192 с.
246. Сумцов, М. (1902). *Очерки народного быта (из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии)*. Харьков: Печатное дело. 57 с.
247. Сумцов, М. (1918). *Слобожане: історично-етнографічна розвідка*. Харків: Печатное дело. 238 с.
248. Фартінг, С. (2023). *Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення*. Харків: Vivat. 576 с.
249. Хоткевич, Г. (1930). *Музичні інструменти українського народу*. Харків.
250. Чубинський, П. П. (1869). *Очерк народных юридических обычаев и понятий в Малороссии*. СПб. 41 с.

### Статті

251. Morriss-Kay, G. (2010). The evolution of human artistic creativity. *Journal of Anatomy*. № 216 (2). P. 157–278.
252. Volkov, Th. (1891-1892). Rites et usages nuptiaux en Ukraine. *L'Anthropologie*. Т. 2. P. 160-184, 408-437, 538-587; Т. 3. P. 541–588.
253. Бунякіна, Т. О., Негай, Г. А. (2013). Засади формування традиційного середовища українського села. *Містобудування та територіальне планування*. №49. С. 90–93.
254. Волков, Ф. (1916). Антропологические особенности украинского народа. *Украинский народ в его прошлом и настоящем*, Т. 2. СПб. С. 427–454.
255. Волков, Ф. (1916). Этнографические особенности украинского народа. *Украинский народ в его прошлом и настоящем*. Т. 2. СПб. С. 455–647.
256. Голубець, О. (2010). До питання жанрової класифікації українського весняного календарно-обрядового фольклору. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка*. № 43. С. 76–84.

257. Гримич, М. (2000). До питання про статус жінки в традиційному українському суспільстві. *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. № 7. С. 16–21.
258. Гримич, М. (2006). Метод, методика та методологія в сучасній етнологічній науці. *Етнічна історія народів Європи*. № 21. С. 5–9.
259. Громова, Н. (2013). Рольові функції чоловіків у календарній обрядовості. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. У 5-ти т. Т. 4: Зрілість. Чоловіки. Чоловіча субкультура*. Київ: Дуліби. С. 373–398.
260. Громова, Н. (2017). Трансформації обряду зустрічі «полазника» у структурі зимової обрядовості бойків (кінець XIX – початок XXI століття). *Народна творчість та етнологія*. №1. С. 56–67.
261. Громова, Н., Андрущенко, С. (2020). Вікна і двері як межові символи хатнього простору. *Етнічна історія народів Європи*. № 61. С. 17–26.
262. Дунавецька, О. (2009). «Задунайський запорожець» та «Дунавецька Запорозька січ» у виданні «З української старовини» Д. Яворницького, С. Васильківського та М. Самокиша. *Чорноморська минувшина: зб. наук. пр.* №4. С. 78–82.
263. Захарчук, О. І. (2014). Рабство та кріпацтво як історичні форми інституалізації неволі. *Гілея: науковий вісник*. №87. С. 252–255.
264. Ігнатенко, І. (2008). Народна релігія та теорія «двовір'я» у світлі сучасних етнографічних досліджень. *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*. №27. С. 39–44.
265. Ігнатенко, І. (2010). Християнське вчення та народні уявлення про етіологію та лікування хвороб: Мирне співжиття у народній культурі українців. *Етнічна історія народів Європи*. №31. С. 79–88.
266. Казакевич, Г. (2017). Візуалізуючи Україну: аматорська фотографія в Києві на рубежі XIX–XX ст. *Актуальні проблеми суспільних наук та історії медицини*. №4 (17). С. 68–72.
267. Кісь, О. (2000). Особливості ставлення до вдови в українців у XIX – на початку XX ст. *Незалежний культурологічний часопис*. №17. С. 109–119.

268. Ковпаненко, Н. Г. (2013). Тропінін Василь Андрійович. У *Енциклопедія історії України* (Т. 10). Київ: Наукова думка. С. 158–159.
269. Конта, Р. (2011). Етнологічна діяльність Федора Вовка. *Етнічна історія народів Європи*. №36. С. 29–35.
270. Косміна, О. (2007). Регіональна символіка традиційного вбрання українців (до проблем класифікації). *Етнічна історія народів Європи*. №23. С. 18–23.
271. Криштопа, М. (2022). Жіночі образи у творчій спадщині Миколи Пимоненка. *Етнічна історія народів Європи*. №68. С. 56–61.
272. Криштопа, М. (2023). Антропологія мистецтва як методологічний підхід до вивчення українського живопису. *Етнічна історія народів Європи*. №71. С. 71–77.
273. Криштопа, М. (2023). Етнічна тематика творів українського малярства у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Часопис української історії*. №48. С. 58–67.
274. Купчинська, Л. (2016). Віденська академія образотворчих мистецтв і художники Закарпаття ХІХ століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. № 12. С. 122–134.
275. Лабай, М. (2012). Творчість Миколи Пимоненка як джерело вивчення українського вбрання ХІХ століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. №4. С. 270–273.
276. Маєрчик, М. (2003). Одяг як символічне тіло (на матеріалах української традиційної культури). *Тіло в текстах культур*. С. 69–82.
277. Майєрчик, М. (2011). Жінка в замісі патріархальних традицій. *Критика*. №15(7-8). С. 20–23.
278. Олійник, М. (2015). Традиційний дитячий одяг українців в умовах міської культури в другій половині ХІХ – на початку ХХ століття (на прикладі Києва). *Матеріали до української етнології*. №14. С. 129–141.
279. Сумцов, М. (1885). Малоросія на пересувних художніх виставках. *Київська старовина*. С. 597–607.

280. Тарчевська, К. В. (2003). Традиційний костюм як явище духовної культури народу. *Магістеріум, Культурологія*. №12. С. 73–78.
281. Терес, Н., Кравчук, М. (2014). Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна. *Етнічна історія народів Європи*. № 42. С. 100–105.
282. Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899: письма, документы. Книга 2. (1987). М.: Искусство. С. 57–58.
283. Щербак, І. (2003). Діти в традиційних обрядах українців. Народна творчість та етнографія. № 3. С. 71–77.
284. Юр, М. (2022). Українське малярство першої третини ХХ століття в науковому дискурсі: Національний аспект. *Науковий дискурс*. №18. С. 98–105.

### Матеріали конференцій

285. Казьмирчук, М. (2017). Київська фотографія на рубежі ХІХ–ХХ ст.: конкурент живопису чи прогресивне явище? *Другі киевознавчі читання: історія та етнокультура. Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ: Фоліант. С. 348–354.
286. Криштопа, М. (2022). Дитина у творчості Миколи Пимоненка. У *Шевченківське літо — 2022: матеріали міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих вчених*. Київ: Історичний факультет КНУ імені Тараса Шевченка. С. 272–276.
287. Криштопа, М. (2023). Духовна культура українців очима українських малярів другої половини ХІХ – початку ХХ століття. У *Секція ХХІІІ. Історія, археологія та культурологія*. Вінниця: Європейська наукова платформа. С. 185–187.
288. Криштопа, М. Ю. (2024). Музейницька діяльність в умовах російсько-української війни: доля творів живопису ХІХ - початку ХХ століття. У *Українське краєзнавство у викликах російсько-української війни: науково-дослідний та суспільний потенціал*. С. 181–183.
289. Шеретюк, Р. (2021). Образ павича в українському мистецтві і дизайні кінця ХІХ – початку ХХ ст.: символіка та художня інтерпретація. У *Актуальні*

*проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ: КНУТД. С. 88–91.

### **Навчальні посібники та покажчики**

290. Борисенко, В. К., М. В. Гримич, О. П. Гончаров та ін. (2007). *Українська етнологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.* За ред. В. К. Борисенка. Київ: Либідь. 398 с.
291. Глушко, М. (2008). *Методика польового етнографічного дослідження: навч. посіб.* Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка. 288 с.
292. Глущенко, В. А. (2000). Ять. У Енциклопедії «Українська мова». Київ: Наукова думка.
293. Калакура, Я. С., І. Н. Войцехівська, С. Ф. Павленко та ін. (2002). *Історичне джерелознавство: Підручник*. Київ: Либідь. 488 с.
294. Палієнко М. (2005) «Киевская старина» (1882–1906): Систематичний покажчик змісту журналу. Київ: Темпора. 680 с.

### **Електронні ресурси**

295. The Metropolitan Museum of Art. (2025, April 5).  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437440>.
296. The Metropolitan Museum of Art. (2025, April 5).  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436833>
297. The Metropolitan Museum of Art. (2025, April 5).  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286403>.
298. Горобчук, Б.-О. (2022). *10 доказів: РПИН - український художник* [Відео]. Культуртригер. (дата звернення: 19 січня 2025).  
[https://youtu.be/TY\\_SwJvPt7I?si=fwyUQQLsiZMcIA0V](https://youtu.be/TY_SwJvPt7I?si=fwyUQQLsiZMcIA0V)
299. Ігнатенко, І. В. (2018). *Батьки, матері та їхні діти у традиційному українському суспільстві*. Гендер в деталях. Доступно за посиланням:  
<https://genderindetail.org.ua/season-topic/mater-batkiv/batki-materi-ta-ihni-diti-u-traditsynomu-ukrainskomu-suspilstvi-134505.html> (дата звернення: 06.06.2022).

300. Ковпаненко, Н. Г. Товариство південно-російських художників (XIX-XX ст.) [Електронний ресурс]. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Tovarystvo\\_pivdenorosijskykh](http://www.history.org.ua/?termin=Tovarystvo_pivdenorosijskykh) (дата звернення: 19.01.2025).
301. Косміна, О. (2022). *Вишиті сорочки до середини XIX століття: образотворчі джерела* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i8L3I2R04K0>
302. Стріха, Я. (2023). Українська культура на зламі XIX - XX століть. *UCulture*. Доступно за посиланням: <https://uculture.com.ua/publications/45?tab=text> (дата звернення: 13 серпня 2023).

## ДОДАТКИ

### 1. Василь Тропінін



1.А. Весілля в Кукавці



1.Б. Дівчина з Поділля



1.В. Подолянка у намітці



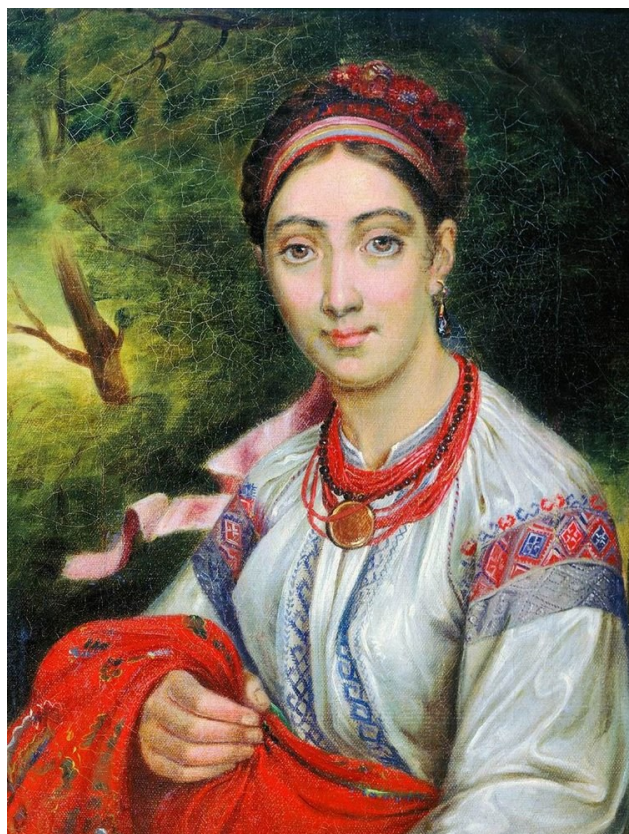
1.Г. Пряля



1.Г. Пряля



1.Д. Дівчина зі сливами



1.Е. Дівчина українка в пейзажі



1.Є. Українець



1.Ж. Українець



1.З. Хлопчик з сокирою



1.И. Хлопчик з сопілкою

## 2. Василь Штернберг



2.А. Пастушок



2.Б. Гравюра до Кобзаря



2.В. Садиба Тарновських у Качанівці



2.Г. Ярмарок в Ічні



2.Г. Малоросійський шинок



2.Д. Млин у Качанівці



2.Е. Вулиця в селі

## 3. Іван Сошенко



3.А. Продаж сіна на Дніпрі



3.Б. Хлопчики-рибалки

## 4. Тарас Шевченко



4.А. Катерина



4.Б. Циганка-ворожка



4.В. Селянська родина



4.Г. На пасіці



4.Г. Знахар



4.Д. Повідь



4.Е. Вдовина хата



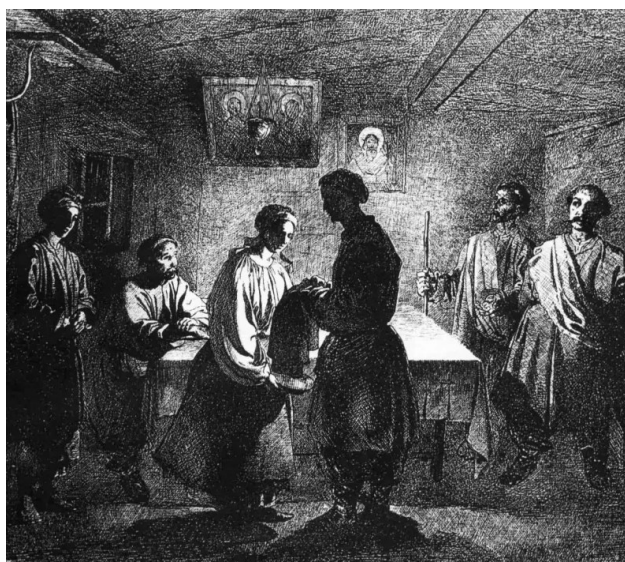
4.Є Чумаки серед могил



4.Ж. Сільське кладовище



4.З. Казка



4.И. Свати

## 5. Микола Пимоненко



5.А. Жниця



5.Б. Молода жінка



5.В. Молодиця



5.Г. З лісу



5.Г. Брід



5.Е. Жнива в Україні



5.С. Вечоріе



5.Ж. В похід



5.3. Свати



5.И. Сватання



5.І. Не жартуй



5.І. 3 базару



5.К. Додому



5.Л. По воду



5.М. Побачення



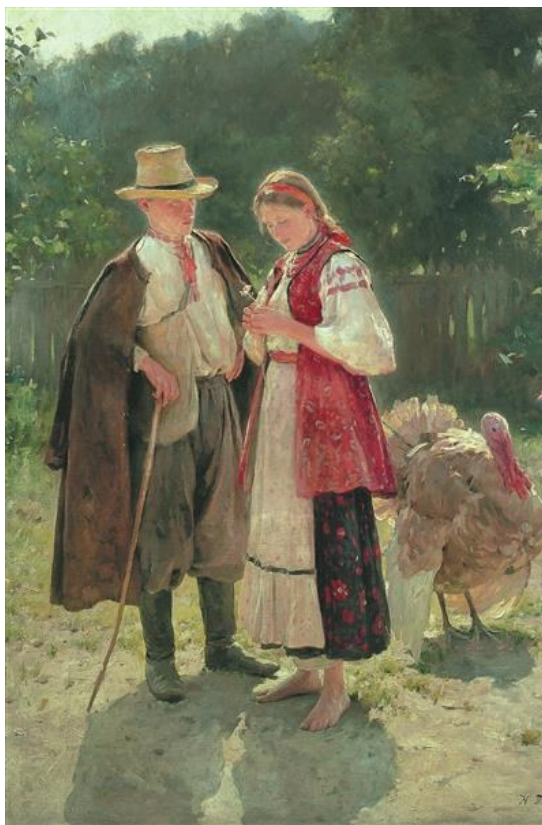
5.Н. Українська ніч



5.О. Великодняя утренняя



5.П. Страсний четвер



5.Р. Ідилія



5.С. Гуси. Додому



5.Т. Суперниці. Біля криниці



5.У. Весілля в Київській губернії



5.Ф. Весілля в Малоросії



5.Х. Колядники



5.Ц. Святочні ворожіння



5.Ч. Колядки



5.Ш. Ворожіння



5.Щ. Жертва фанатизму



5.Ю. Продавчиня полотна

## 6. Сергій Васильківський



6.A. Сільська вулиця в Україні



6.B. Полтавщина



6.B. Весняний день в Україні



6.Г. Весна в Україні



6.Г. Околиця



6.Д. На околиці



6.Ж. Козацький двір



6.З. Зимовий вечір



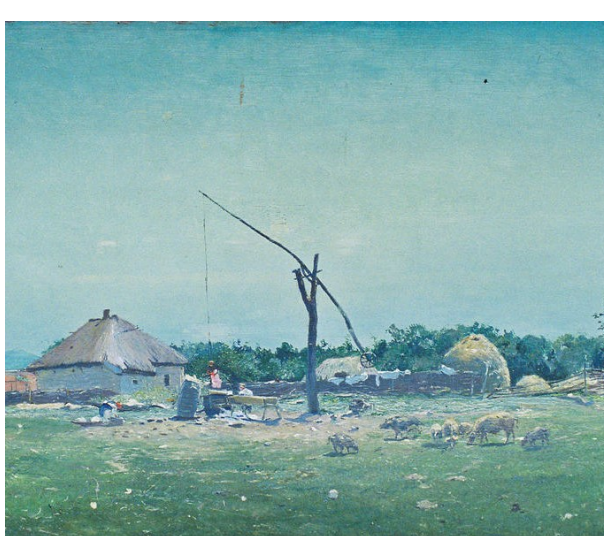
6.И. Хата в Опішні



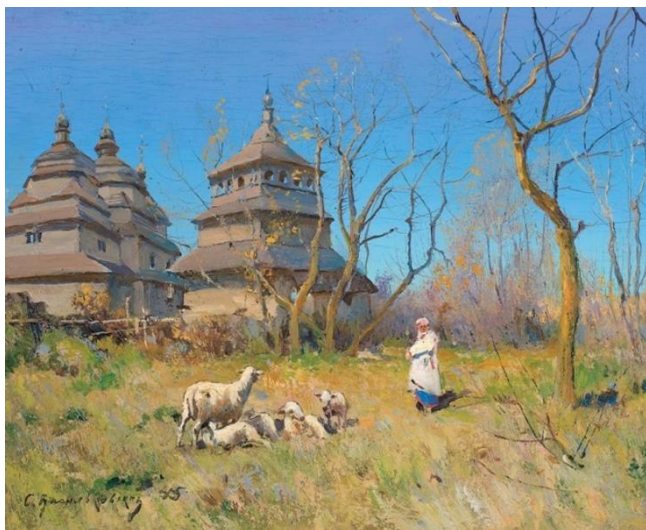
6.І. У спекотний полудень



6.Ї. Оранка. Харківщина



6.К. Голопанівка



6.Л. Стара церква на Бойківщині



6.М. Українська церква



6.Н. Церква в Ходорові



6.О. Вітряк



6.П. Водяний млин



6.Р. Дівчина, дай води напитись



Б.С. Різдвяні святки на Полтавщині

## 7. Костянтин Трутовський



7.А. Жанрова сцена



7.Б. Жінка з полотном



7.В. Українка



7.Г. На кладці



7.Г. Колядки малороські



7.Д. Прання



7.Е. Діти у садочку



7.Є. Українська ніч



7.Ж. Масниця



7.З. Весільний викуп



7.И. Біля тину



7.І. Біля колодязя



7.Ї. Повернення з ярмарку



7.К. Великдень

## 8. Ілля Рєпін (Ріпін)



8.А. Українка



8.Б. Українка



8.В. Вечорниці



8.Г. Хата

## 9. Іван Айвазовський



9.А. Весілля



9.Б. З весілля



9.В. Чумаки



9.Г. Під час жнив



9.І. Оранка

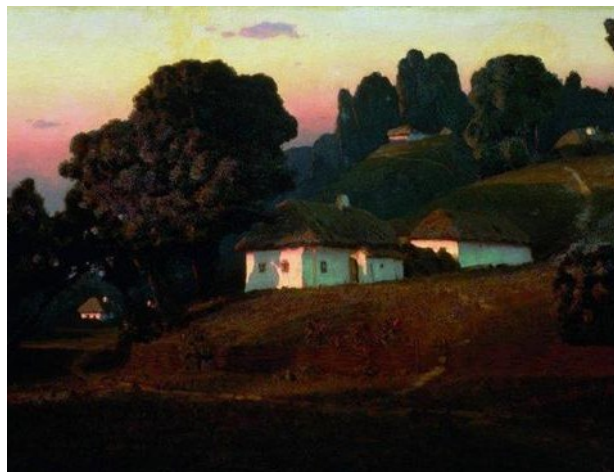


9.Д. пейзаж з вітряками на заході сонця

## 10. Архип Куїнджі



10.A. Чумацький шлях у Маріуполі



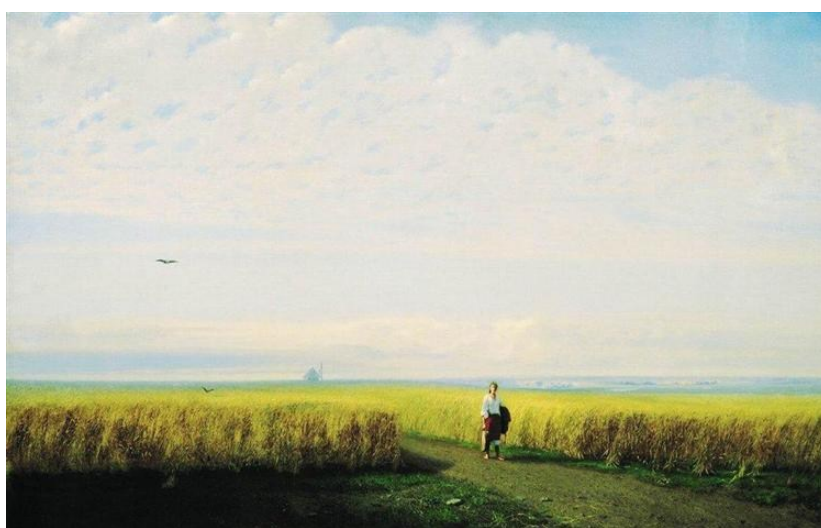
10.B. Вечір в Україні



10.B. Українська ніч



10.G. Місячна ніч над Дніпром



10.G. Степ. Нива

## 11. Іван Соколов



11.А. Ніч на Івана Купала



11.Б. Ніч на Івана Купала



11.В. Весілля



11.Г. Перезва



11.Г. Біля шинку



11.Д. Збір вишні



11.Е. Повернення з базару

## 12. Фотій Красицький



12.A. Подруги



12.B. Дівчина біля тину



12.B. У свято

## 13. Володимир Орловський



13.А. Вид на околиці села



13.Б. Жнива



13.В. Вітряк

## 14. Петро Левченко



14.A. Вітряк на горі



14.B. Млин



14.B. На Україні



14.Г. Хара



14.І. Хуҗир

## 15. Костянтин Крижицький



15.А. Вечір на Україні



15.Б. Перед дощем



15.В. Хутір на Малоросії

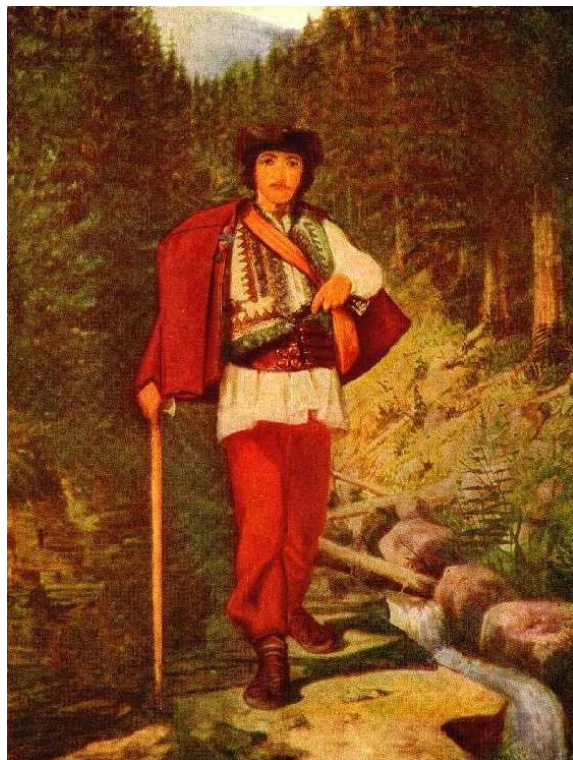


15.Г. Водяний млин

## 16. Корнило Устиянович



16.А. Гуцулка біля джерела



16.Б. Гуцул



16.В. Бойківська пара

## 17. Микола Івасюк



17.А. Поцілунок



17.Б. Мати

## 18. Ярослав Пстрак



18.А. Обливаний понеділок



18.Б. Фарбування писанок



18.В. Святий вечір



18.Г. Колядники



18.Г. Лірник



18.Д. Косар



18.Е. Весна



18.Є. Оранка



18.Ж. Діти з ялинкою

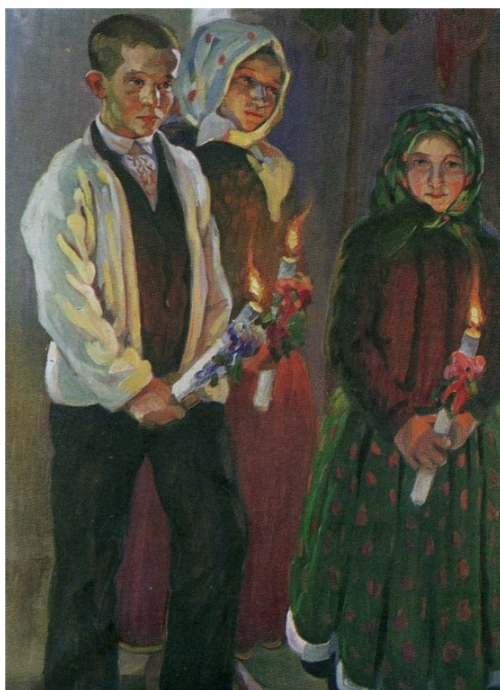
## 19. Олена Кульчицька



19.А. Діти на леваді



19.Б. Гуси



19.В. Діти зі свічками



19.Г. Жіноча рада

## 20. Іван Труш



20.А. Трембітарі



20.Б. Українська хата



20.В. Гуцул



20.Г. Гагілки



20.І. Гуцульські дівчата



20.Д. Дівчата біля церкви

## 21. Теофіл Копистинський



21.А. Дружина в гуцульському  
вбранні



21.Б. Гуцул із Липовиці