

ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ПИМОНЕНКА  
ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВБРАННЯ  
XIX СТОЛІТТЯ

Полотно художника є вагомим джерелом дослідження мистецтвознавця. Для реконструкції національного українського строю XIX ст. послужили твори українських художників того часу. В мистецтвознавчій практиці український стрій розглядався лише в комплексі декоративно-ужиткового мистецтва на основі приватних колекцій та зі збірок музею. Описи чоловічого та жіночого українського строю етнографічних регіонів України XIX ст., зокрема Середньої Наддніпрянщини подають З. Васіна [1], О. Косміна [9], Т. Ніколаєва [11] та ін. Але цілісного дослідження українського вбрання XIX ст. на полотнах українських художників, які у своїй творчості відтворювали життя і побут середовища, яке їх оточувало, не має, що і доводить актуальність обраної теми.

В XIX ст. серед жанрів живопису основне місце відводилося зображенню побутових сцен. Черпаючи сюжети з навколишнього життя, детально опрацьовуючи їх, художники прагнули розкрити правду соціальної дійсності, вселити віру в просту людину, уславити красу своєї батьківщини. Народні звичаї, обряди, повір'я, вбрання персонажів, географічні, природно-кліматичні особливості відповідної місцевості стали вагомими компонентами художньо-образних характеристик. В XIX ст. зацікавлення художників поверховими етнографічними сюжетами поступово переростає в глибинне втілення національних особливостей на основі вікових традицій народного мистецтва, а зокрема і народного вбрання [6, 799].

Побутовий живопис має широкий сюжетно-тематичний діапазон. Найпомітніше місце посідають у ньому етнографічні, розважальні, соціальні мотиви, а також сцени праці. Основним джерелом для них стала сільська тематика, яка в українському мистецтві втілювалася ще в другій третині XIX ст. у творчості Шевченка та його послідовників. У другій половині століття вона поповнюється різноманітними сюжетами та мотивами з міського життя.

В другій половині XIX ст. на Україні діяла досить значна кількість художників — талановитих майстрів реалістичного живопису. Всі вони ґрупувалися навколо одного якогось художнього центра, визначаючи своєю творчістю характерне обличчя тієї живописної школи, до якої вони належали. Одним з такими художніх центрів був Київ. Особливою характерністю київської школи була велика увага їхніх митців до селянської тематики, яка була провідною в їхньому живописі. Народ зображений в творчості художників цього часу представлений у всіх найважливіших сферах і аспектах його буття — в праці, відпочинку, в буденних і святкових обставинах, у важкому горі і в radoщі. Митці вбачали в народові носія високих моральних якостей, глибокої життєвої мудрості й духовної краси, відчували приховані під прикриттям покірності, породжені віковим гнітом, могутні сили народу і намагалися показати це в своїх творах [3, 23]. Композиція живописних полотен будується здебільшого на розгорнутому сюжеті, що надає їм характеру деталізованої розповіді.

Представником київської художньої школи, який у своїй творчості змальовував звичаї, обряди та побут населення XIX ст. був Микола Пимоненко (1862—1912) [2, 5]. Формування творчої індивідуальності Пимоненка проходило під впливом реалістичного мистецтва Росії й України XIX ст. З самого початку художньої діяльності Пимоненка приваблює побутовий аспект зображення життя. Починаючи з 1880-х років, у творчості Пимоненка визначається провідна тема — зображення життя українського села. У виборі сюжетів М. Пимоненко приділяв активну увагу зображенню українських народних весільних обрядів, ярмарок, побачення дівчат і парубків, показував красу людини, що трудиться.

У творах М. Пимоненка, виконаних наприкінці 1880-х — початку 1890-х, переважають сюжети побутово-обрядового характеру. Такою є картина «Святоче Ворожіння» (1888), де зображено двох молодих дівчат, які сидять на лаві [13, 245]. Обидві дівчини одягнуті в білі вишивані сорочки, поверх яких були спідниці з запасками. Сорочки дівчат були з суцільним рукавом і мали широкі чохла. Вишивка була зроблена червоною запалочкою і заповнювала верхню частину рукавів сорочки. Завдяки майстерним мазкам і різноманітністю відтінків художник передає колористику синьої та червоної спідниць і запасок. Волосся дівчат заплетене в одну косу. Яскравим та художнім доповненням в композиції є різнокольорове намисто та сережки. Схожою за передачею художньо-стилістичних характеристик одягу Київщини є картина «Ворожіння» (1893).

Етапною в творчості Пимоненка стала картина «Весілля в Київській губернії» (1891), що відображає художню зрілість митця [7]. По вулиці села, встеленим осіннім листям, просувається весільна процесія на чолі з молодими. Наречена одягнена в довгу білу свиту з домотканого сукна, з під якої видніються червона в синю клітку запаска та сорочка. Свита підперезана широким червоним поясом, який гармонійно доповнюють червоні чоботи та червоний опічок на голові. Опічок традиційно одягали на молоду наприкінці весільного ритуалу, коли знімали вінки. Отже, це свідчить, що художник зобразив завершення весільної церемонії.

Молодий зображений одягненим в чорну свиту, підперезану зеленим поясом. На голові в нареченого чорна «кучма» циліндричної форми, з якого звисала червона стрічка. На ногах — чорні чоботи. Одяг інших персонажів не надто відрізняється від молодих. Художник м'яко передає фактури матеріалу тканин одягу. Колірна гама одягу картини стримана, в ній переважають спокійні вохристі, коричневаті, синьо-сірі кольори й лише подекуди виділяються, як акценти, червоні барви (хустки, пояси тощо). З усього видно, що це весілля справляють бідні прості люди [2, 10].

У ряді творів «Свати» (1892), «Сватання» Пимоненко з етнографічною точністю відображає всю красу і багатство традиційного українського вбрання Київщини. Особливо яскраво і детально змальовує митець одяг молодій дівчини, яка сидить на лаві біля пічки на полотні «Свати» (1892). Увагу привертає темно-синя спідниця з фабричної тканини прикрашена червоними квітами. Поверх спідниці зображено червоний фартух.

Наприкінці 1890-х Пимоненко, продовжуючи розробляти сільську тематику, пише багато картин, сюжетом яких були ярмарки, побачення дівчат і хлопців та інші побутові сцени з життя українського народу.

Усе розмаїття українського строю можна побачити на багатопігурних картинах з зображенням ярмарків. На картині «На ярмарку» (1898) Пимоненко приділяє основну увагу групі людей, що є композиційним центром твору — п'яного селянина, молодицю, яка веде його під руку, і літню жінку [2, 15]. Обидві жінки одягнені в керсетки, поверх вишиваної сорочки, і прикрашені рослинним орнаментом. Поясного одягом слугували темно-синя спідниця з червоним орнаментом, а також червоний фартух, підперезаний крайкою. Чоловік вбраний в просту білу сорочку та білі штани. На ногах у нього коричневі чоботи.

Велику кількість жіночого одягу можна побачити в картинах з зображенням селян за працею. До групи таких картин можна віднести «Жницю» (1889), «На річці», «Біля перевозу», «Дівчина з граблями» (1908), «Сінокіс», «З лісу», «Жнива» та багато інших [4, 98-100].

Яскравим є образ Жниці (1889) [4, 98]. Як і на багатьох попередніх картинах вона одягнена в білу сорочку, поверх якої спідниця написана ультрамариновим кольором та декорована червоними квіточками. На голові в жінки червона хустка, а на шії коралі та хрестик.

Не менш колористичним є зображення дівчини на полотні «З лісу». За допомогою широких мазків і насиченого червоно-пурпурового кольору художник зображає фартух з білою аплікацією, плисований в нижній частині. Схожий пласований фартух можна побачити на полотні «На річці».

У картині «Сінокіс» жінка одягнена не в темно-синю спідницю, як на попередніх полотнах, а в темно-червону. Фартух ж був навпаки синього кольору. Особливий інтерес представляє жінка, яка тягне волів, зображена в правій частині картини. Поверх вишитої сорочки йшла суцільношита фабрична керсетка, що досягала нижче колін. Розширення керсетки йшло на рівні грудей. Завищена лінія талії створювала враження невеликої верхньої частини й значно більшої, виразно розширеної нижньої. Верхні кути пілок та рукава прикрашені червоною стрічкою. Керсетка прикрашена також червоною аплікацією, яка гармонійно доповнює образ. На голові в жінки біла хустка з червоною обшивкою по краях. Хустка була зав'язана спереду, а не як більшість ззаду.

Досить детально змальовує Пимоненко український чоловічий та жіночий стрій на картині «Суперниці. Біля колодязя» (1909) [2, 12]. Юнак зображений одягненим в вишивану сорочку поверх якої — безрукавка-жилетка пошита з чорного тонкого сукна. Чорна жилетка вдало поєднується з білими полотняними шароварами та чорними чоботами. Верхнім, осінньо-весняним вбранням парубка, традиційним для даного регіону, є свити чорного кольору. Свита (або як її ще називали на Київщині — «дорясів»), як можна побачити на картині, є багатоклинового, приталеного «під стан», зі стоячим низьким коміром [11, 144]. Довжина свити сягала трохи нижче колін. На голові — хутряна шапка — «кучма». Образ дівчат на картині — класичний зразок одягу на полотнах митця, описаних вище.

Зазвичай, у своїх творах Пимоненко зображав дівчат з босими ногами, інколи (переважно в сценах весілля,) в червоних чоботах, виготовлених з сап'яну. На картині «Молодиця» художник змалював жінку взуту в коричневі черевички.

Зразком зображення зимового вбрання українських селянок є етюд до картини «Молодиця» [2, 15]. Жінка написана в три четвертному положенні, що дає змогу розгледіти крій одягу, як спереду, так і ззаду. Основну увагу привертає великий білий тулуб'ястий кожух, який був поширеним, протягом XIX ст. в усій частині Центральної України. Кожух є довгим з розширеними клинами та виложистим коміром. Яскравими акцентами в доповненні усього образу виступають червоні чоботи, спідниця, пояс та хустка на голові.

Доволі бідним зображає художник одяг літньої жінки на полотні «Продавиця полотна» (1901). Вона одягнена в просту вишивану сорочку, поверх якої накинуто чорну тканину, перехрещену на грудях і зав'язану на талії. На голові у жінки чорний опічок.

Багатством традиційно-святкового українського строю відзначається картина «Пасха» (1891) [2, 19]. Жінки вбрані в білі або чорні свити підперезані червоними або зеленими широкими поясами. З під свит виступають краї спідниць з шаховим орнаментом. Голови молодих дівчат прикрашені пишними вінками. Старші жінки поверх опічка мали зав'язані дві білі хустки, однією з яких загиналися, а другу, складену в кілька разів, пропускаючи під підбо-

ріддя пов'язували на тім'ї. Серед прикрас можна побачити різноманітну кількість дорожнього намиста, хрестиків, ланцюжків. Чоловіки були одягнені в довгі чорні свити. На ногах як і в чоловіків так і в жінок — чоботи.

Вартий уваги і одяг дітей. Маленькі дівчатка одягнені в вишиті сорочки та спідниці з фартухами. Верхнім одягом слугували керсетки синього або червоного кольорів, прикрашених тасьмою або орнаментом. Волосся запліталася в дві або одну косу, а поверх пов'язувалася стрічка.

Нетрадиційним є одяг двох хлопців на картині «Рибалка». Один з хлопців має яскраво-жовту сорочку та чорні штани. На голові зображено вохристий капелюх з коричневою стрічкою. Інший юнак одягнений в оранжеву сорочку, яка активно контрастує з блакитним кольором води. Таке поєднання свідчить про проникнення міської моди в сільські місцевості Київщини.

З кінця XIX ст. в українському живописі все частіше з'являються твори, присвячені міському життю середніх верств населення. На міську тематику писав картини і Пимоненко, особливо останні п'ятнадцять років свого життя. В них, вдаючись здебільшого до мало фігурних композицій, він зображував сцени з навколишнього життя.

В картині «Вихід з церкви в страсний четвер» (1904) на передньому плані зображено дві жінки [12, 230]. Одна з них має довгу темну спідницю, поверх якої білий фартух. Нагрудним одягом служила червона юпка. Друга, старша жінка мала чорне плаття поверх якого була накидка. Оригінальним є верхній одяг жінки, яка йде позаду. Вона одягнена в піджак, що має довгий проріз аж до грудей. На голові у неї невеликий капелюшок.

У своїй творчості Пимоненко часто звертається до образу квіткарки. На полотні «Київська квіткарка» (1897), де автор змальовує бадьюро молоду дівчину, передано всю красу барв міського одягу [13, 246]. Дівчина одягнена в фабричну сукню ультрамаринового кольору в рожевий горошок. Комір у сукні великий і відкладний. По середині на грудях зображено бант. Поверх сукні у квіткарки яскраво-рожевий фартух. «Квіткарка» (1908) написана в білій сорочці з великим коміром та довгій спідниці. Поверх спідниці — плісований знизу білий фартух. На шії активно виділяється червоне намисто. Голова пов'язана жовтою хустиною в червоний горошок.

Зразком чоловічого міського одягу є полотно «Бесіда», де художник зображує розмову трьох джентльменів [2, 16]. Вони одягнені в темно-коричневі костюми та капелюхи. В руках — парасолі.

Як підсумок можна зазначити, що в XIX ст. серед художників зростає зацікавлення етнографічними сюжетами. Народні звичаї, обряди, сцени праці та життя селян — провідна тематика у творчості митців XIX ст. Твори художників XIX ст. служать яскравим джерелом для отримання інформації про художні особливості традиційного українського вбрання XIX ст. Представником київської художньої школи був Микола Пимоненко, який приділяв активну увагу зображенню життя українського села. У своїх творах: «Святочне Ворожіння» (1888), «Весілля в Київській губернії», «На ярмарку» (1898), «Жниці» (1889), «Сінокіс», «Суперниці. Біля колодязя» (1909), «Пасха» та ін. художник з великою увагою і майстерністю змальовує особливості крою, колористики та орнаментального оздоблення традиційного українського жіночого, чоловічого та дитячого вбрання Середньої Наддніпрянщини XIX ст. Звертається художник і до міського вбрання, яке відрізнялося барвистістю та елегантною вишуканістю. Жінки носили сукні в горошок з великим коміром або пишні блузи зі спідницею, а чоловіки костюми з капелюхами. До числа таких робіт можна віднести: «Вихід з церкви в страсний четвер» (1904), «Київська квіткарка» (1897), «Квіткарка» (1908) та «Бесіда».

1. Васіна З. Український літопис вбрання // Книга-альбом: В 2 т. — К., 2006. — Т. 2.
2. Говдя П. Микола Пимоненко. — К., 1957.
3. Жаборюк А. Український живопис останньої третини XIX — початку XX ст. — К., 1990.
4. Жбанкова О. Володимир Орлопський. Микола Пимоненко. — Хмельницький, 2006.
5. Історія української культури: В 5 т. — К., 2008. — Т. 4, Кн. 1.
6. Історія української культури: В 5 т. — К., 2005. — Т. 4, Кн. 2.
7. Корнилович Н. Миколай Пимоненко. — М., 1962.
8. Косміна О. Українське традиційне жіноче вбрання Київщини: кінець XIX — поч. XX ст. — К., 1994.
9. Косміна О. Традиційне вбрання українців: В 2 т. — К., 2008. — Т. 1.
10. Николаева Т. Історія українського костюма. — К., 1996.
11. Николаева Т. Український костюм. Надія на ренесанс. — К., 2005.
12. Український живопис XIX–XX ст. з колекції НХМУ. — К., 2005.
13. Шедеври українського живопису. — К., 2008.

**Анотація:** У статті розглянуто типологію, регіональні та художньо-стилістичні особливості традиційного українського вбрання XIX ст. у творчості Миколи Пимоненка. Виокремлено особливості крою та декорування українського вбрання міського населення Середньої Наддніпрянщини. Особлива увагу приділено образно-пластичним особливостям та символічному трактуванню весільного вбрання жінок та чоловіків Середньої Наддніпрянщини.

**Ключові слова:** побутовий живопис, український стрій, декоративне оздоблення, Середня Наддніпрянщина.

**Анотація:** В статті розглянуті типологія, регіональні та художньо-стилістичні особливості традиційного українського наряду XIX в. в творчестві Николая Пимоненко. Виділено особливості крою та декорирования українського наряду городського населення Середнього Придніпров'я. Особливу увагу приділено образно-пластичним особливостям та символічній трактовці свадобного наряду мужчин і жінок Середнього Придніпров'я.

*Ключевые слова:* бытовая живопись, украинский строй, декоративное убранство, Среднее Приднепровье.

**Summary:** The typology, regional, artistic and stylistic features of traditional Ukrainian clothing of the XIX century in the creative work of Nikolai Pimonenko are reviewed in the article. Pointed out the peculiarity of the style and decoration of the Ukrainian town's striy clothing of the Middle Dnieper. Particular attention is given to figurative and plastic characteristics and symbolic interpretation of the wedding dress of men and women of the Middle Dnieper.

*Keywords:* household painting, striy clothing, decoration, Middle Dnieper.

Валентина МОЛИНЬ  
доцент Косівського інституту прикладного  
та декоративного мистецтва ЛНАМ,  
кандидат мистецтвознавства

## РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСІВ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Сучасне мистецтвознавство проходить складний шлях опанування нової проблематики, поступово поглиблюється зацікавленість художнім життям України різних періодів. Дослідників приваблює процес його становлення, місце в суспільстві, а також взаємозв'язок з історичними та загальнокультурними процесами. В коло цих інтересів органічно входить питання культурно-мистецьких процесів у Галичині другої половини XIX — початку XX ст. Саме у цей час Галичина підхоплює прапор боротьби за демократичні, політичні та соціальні права українців, створюючи плодотворний ґрунт для розвитку національної культури та мистецтва [1; 2]. Жвавий український рух перекидається до Галичини, «перший раз за стільки віків починається поворотний культурний рух зі східної України на захід, в Галичину» — зазначав М. Грушевський [1, с. 501]. Як перше значне літературно-наукове і суспільно-політичне періодичне видання, в історію української преси увійшов часопис «Основа» (1861—1862), який об'єднав навколо себе майже усі літературно-наукові сили тодішньої України, друкувався в Петербурзі за редакцією П. Куліша, Т. Шевченка, М. Костомарова і М. Вовчок. В журналі вміщувалися наукові розвідки з історії, етнографії, української мови і літератури, мистецтва, фольклору — М. Костомарова, М. Максимовича, Л. Жемчужникова, В. Антоновича, Т. Рильського [3]. Але «Основу» «хутко закрили і прийшлося переноситись за кордон, де й почали у Львові видавати журнал «Правда» з 1867 року» [4, с. 71], який продовжив популяризацію українських надбань. Незважаючи на важкі політичні умови, журнали акцентували на важливості розвитку українського мистецтва.

В межах запропонованої статті складно висвітлити усі аспекти теми. У центрі уваги нашого дослідження постають два визначні центри Галичини — Львів і Коломия. Це не означає, що не було інших важливих культурних осередків, як Тернопіль, Станіслав, Косів. Ми свідомо обмежуємось оглядом культурно-мистецьких процесів Львова і Коломиї, прагнучи на їх прикладі виявити характерні особливості та своєрідність культурно-мистецького життя всієї Галичини означеного періоду. Якщо Львів постає як центр професійного мистецтва європейського гатунку, то Коломия — осередок, де превалує народний напрям, наповнений самобутнім розмаїттям образів та форм.

Давній культурно-просвітницький центр Галичини — Львів, зберігає кращі надбання українського мистецтва минулого, плекає художні сили для новітнього розвитку та історичного утвердження національного мистецтва. Слід відзначити, що з появою в першій половині XIX ст. суто українських митців, вихідців з Галичини, поживаються художнє життя і Львова, і всього краю. Здобувши освіту в європейських академіях — Кракова, Мюнхена, Парижа, вони повертаються додому з прагненням творити саме національне мистецтво, продовжити його кращі традиції. Львів, набираючи творчого потенціалу, починає відігравати помітну роль у загальноукраїнському і європейському художньому процесі. Зазначимо, що професійні художники, формуючи основи української сецесії (модерну), звертаються до народного мистецтва Гуцульщини [5].

З другої половини XIX ст. у Коломиї розвивається могутня мистецька сила, котра черпає насагу саме з народних джерел, з тієї величної природи Карпат, що оточує митців, закладаються життєдайні традиції, які продовжуються майстрами сучасної України. Народні майстри Гуцульщини та Покуття спілкуються з віковими на-