УДК 75.041.5:388[477]"19"Ярм
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-12>

Наталя ТИМОШЕНКО,
orcid.org/0000-0001-6647-0169
аспірантка факультету теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури,
старший науковий співробітник
Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара»
(Київ, Україна) Nat_tim_20@ukr.net

ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС ПАНАСА ЯРМОЛЕНКА ЯК РЕФЛЕКСІЯ ФОЛЬКЛОРУ

У статті досліджено важливі аспекти творчості маловідомого народного митця П. Ярмоленка (І третина ХХ ст.). Рефлексії фольклору, що відображені в автопортретах і портретах односельців, стали для нього засобом осмислення навколишньої дійсності та самореалізації у сільській громаді. Художникові вдалося показати сучасність у контексті різноманіття фольклорних форм: міфопоетичної словесності, обрядів, звичаїв, ремесл, архітектури та інших видів народної творчості.

Під час дослідження основною проблемою стало визначення впливу традиційної української культури у творчості художника в таких важливих аспектах, як ідейне наповнення, специфіка репрезентації образу, колористичне рішення, символічний підтекст, орнаментика окремих деталей і увага до точності документального відтворення. Також були розв'язані проблеми встановлення вигадки і достовірності окремих деталей зображення. Так, здійснено атрибуцію обмундирування П. Ярмоленка на автопортреті та на світлинах, де художник сфотографований під час проходження військової служби. Окрім того, обґрунтовано значущість введення мистецтва наїву до наукового обігу. Дано оцінку діяльності щодо збереження та популяризації наїву в Національному історико-етнографічному заповіднику «Переяслав», Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара», Родовід-Галереї та ін.

Мета статті – простежити на прикладі творчості самодіяльного художника вплив культурного середовища села. Дослідження дало змогу авторці статті дійти таких висновків: фольклорні рефлексії у творчості П. Ярмоленка виражено у достовірному відображенні місцевих типажів, етнографічних аспектах життя і побуту, ремесл, архітектури, у застосуванні традиційної символіки, поетиці образів, які відсилають до зразків усної народної творчості. В образності портретів присутня художня вигадка, що доцільно використана з метою гармонізації композиції кольору. Унікальність портретного живопису П. Ярмоленка полягає в тому, що митцеві вдалося втілити власне духовне бачення світу через прискіпливе відтворення реальності, водночас узагальнюючи та опоетизовуючи зображення.

Ключові слова: портрет, фольклор, народне мистецтво, самодіяльне мистецтво, наїв.

Natalia TYMOSHENKO,
orcid.org/0000-0001-6647-0169
Postgraduate Student at the Faculty of Theory and History of Art
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Senior Scholar
National Center of Folk Culture “Ivan Honchar Museum”
(Kyiv, Ukraine) Nat_tim_20@ukr.net

PORTRAIT PAINTING BY PANAS YARMOLENKO AS A REFLECTION OF FOLKLORE

The article explores important aspects of the work of the obscure folk artist P. Yarmolenko (first third of the twentieth century). Reflections of folklore, pictured in self-portraits and portraits of fellow villagers, became for him a means of understanding the surrounding reality and self-realization in the rural community. The artist managed to show contemporaneity in the context of a variety of folklore forms: mythopoetic literature, rituals, customs, crafts, architecture and other types of folk art.

During the research, the main problem was to determine the influence of traditional Ukrainian culture on the artist's work in such important aspects as ideological content, specific character of image representation, coloristic solution, symbolic undertones, ornaments of separate details and attention to accuracy of documental depiction. Problems concerning establishing the fiction and authenticity of particular details of the image were solved. In particular the attribution of the outfit of P. Yarmolenko in his self-portrait and photos, where the artist was photographed during his

military services, was done. Besides, grounding of the significance of naive art introduction into scientific circulation was done. The estimation of activity in regards of preservation of the naive popularization in The National History and Ethnography Reserve "Pereyaslav", The National Centre of Folk Culture "Ivan Honchar Museum", Rodovid-gallery and others, was done.

The purpose of the article is to trace the influence of the cultural environment of the village on the work of an amateur artist. As a result of the research the author of the article came to the conclusions: folklore reflections in P. Yarmolenko's works are expressed in a reliable depiction of local types, ethnographic aspects of everyday life, crafts, architecture, usage of traditional symbolism, images' poetics which refer us to oral folk arts. Artistic fiction is present in the portrait visualization, which was reasonably used aiming at harmonization of the colour composition. Unique nature of the portrait painting of P. Yarmolenko is that the artist managed to embody his own spiritual outlook through scrupulous depiction of reality, generalizing and poetizing paintings at the same time.

Key words: Portrait, Folklore, Folk art, Amateur art, Naive art.

Постановка проблеми. Із кін. XIX ст. виникає інтерес до портретного живопису в селянському побуті у зв'язку із новою модою на фотопортрет. Одним із найвідоміших майстрів у жанрі побутового портрету є Панас Миколайович Ярмоленко (1886–1953), який жив і працював на Переяславщині. Його творчість вирізняється сталим авторським індивідуалізмом у масовому малярському русі переважно анонімних сільських майстрів першої третини XX ст. Стилістика індивідуальної манери художника має самодіяльний характер, але водночас ще тісно пов'язана з народною живописною традицією.

Художника більше за все цікавив образ людини, тому свої мистецькі здібності він розкрив, зображаючи портрети родичів та односельців; у автопортретах; копіюючи твори професійних художників; пишучи народні картини; у пейзажному жанрі, де вводив постаті людей. Але починав митець як іконописець: перша підписана ним робота – Ікона Успіння Пресвятої Богородиці 1905 р. На схилі життя він знову повернувся до іконопису. Твори написані на полотні й фанері, олійними фарбами, формат робіт зазвичай більший, ніж стандартна народна картина, розрахована на сільське помешкання.

У дослідженні ми розглядаємо лише шість творів у хронологічному порядку, обираючи портрети переважно етнографічного характеру.

Приватні, а особливо державні колекції живопису П. Ярмоленка становлять значний науковий інтерес. Незважаючи на самодіяльний характер виконання портретів, це не применшує їх мистецького значення. Розкриття специфіки наїву, виявлення тісних зв'язків цього мистецтва з давніми традиціями української культури становлять його ідейно-змістову цінність.

Аналіз досліджень. Біографія художника представлена на матеріалах, наданих головним зберігачем історико-етнографічного заповідника «Переяслав» Л. Годліною, що були опубліковані Г. Щупак в альбомі «Панас Ярмоленко: Портрет мого краю», 2006 р. На сторінках альбому також

розміщено фотографії з архіву родини художника, свідчення односельців П. Ярмоленка та їх нащадків, історію формування колекції НЦНК «Музей Івана Гончара».

Про постать засновника Історико-етнографічного заповідника «Переяслав» М. Сікорського і шляхи формування колекції розповідається у статтях С. Тетері та Л. Гладун; С. Зубер та С. Захарченко; О. Горбового. Знайти зв'язок між зображеннями, фольклором та етнографією вдалося за історико-етнографічним альбомом І. Гончара «Україна й українці», довідковим виданням М. Жайворонка, В. Войтовича, збірниками прислів'їв, приказок, колицьких.

Мета статті – дослідити, якими засобами самодіяльний художник відображає в портретному живописі світогляд і цінності української культури, носієм якої він є.

Виклад основного матеріалу. Історія дослідження творчості художника проблематична. Через формально самодіяльний характер живопису, національно-патріотичне забарвлення ідейного змісту творчості П. Ярмоленка майстрові за життя не вдалося влитися в річище радянського самодіяльного мистецтва, тому його творчий спадок надовго залишався на узбіччі історії українського мистецтвознавства.

Найбільша колекція творів художника (майже 50 од. зб.¹) зберігається в НЦНК «Музей Івана Гончара», куди перші полотна надійшли на початку 2000-х рр. У музеї творчість П. Ярмоленка високо оцінили як певне відкриття свого часу, як унікальне мистецьке явище. Багато в чому допомагали науковці НІЕЗ «Переяслав»: біографію художника надала головний зберігач фондів Л. Годліна, завдяки їй були знайдені одні з найкращих портретів художника.

З іншого боку, після виставки «Панас Ярмоленко. Портрет мого краю» в Українському Домі, Київ, 2006 р., організованій Родовід-Галереєю та

¹ Частина з них не встановленого авторства, підписи відсутні, але за походженням вони належать до «кола» П. Ярмоленка.

Музеєм Гончара, в НІЕЗ «Переяслав» цікавість до творчості П. Ярмоленка активізувалася, були здійснені експедиції селами Переяславщини, і на 2007 р. в музейній колекції налічувалося 25 робіт художника (Тетеря, Гладун, 2007: 169).

Потрібно віддати належне заповіднику в справі збереження українських старожитностей, а особливо його засновнику – М. Сікорському, який поклав усе своє життя на створення скансена під відкритим небом, де було порятовано та зберігається понад 180 тис. експонатів (Вортман, 2021).

Автопортрет як жанр – рідкість у наївному мистецтві. В Україні автопортрет почав розвиватися в річищі романтизму з 30-х рр. XIX ст., найвідомішим представником якого став Т. Шевченко, який зображував себе неодноразово впродовж життя. Не менш відомим є автопортрет К. Павлова, що зберігається в Національному художньому музеї України. Він викладав у Ніжинському ліцеї, був особисто знайомий із Т. Шевченком.

Найперший відомий нам «Автопортрет П. Ярмоленка» (зі спірним датуванням) є поетичною, ідеалізованою інтерпретацією натури (рис. 1). Твір перебуває у приватній власності. Себе художник зобразив трохи більше ніж по пояс, у мундирі і кашкеті, при повному пораді із шаблею і білою пов'язкою з червоним хрестом на лівій руці. Уся постать художника на три чверті повернута ліворуч, руки опущені донизу. Авторка статті надзвичайно вдячна співробітникові Національного військово-історичного музею України, який конкретизував військовий одяг художника, але захотів залишитися невідомим.

Далі наводимо цитати з опису, наданого науковцем після огляду автопортрету і фотографій, про які йтиметься нижче: «Кашкет має світло-зелений верх, синій околиці зі світло-зеленими випушками (кантами) з кокардою нижніх чинів, підборідний ремінець на гудзиках та козинок. Мундир темно-зелений², двобортний, з 6-ма гудзиками на кожному борті, з відкладеним коміром зі світло-зеленою випушкою.

На комірі – світло-зелені петлиці з темно-зеленою випушкою (художник зобразив на петлицях гудзики, хоча на такому мундирі гудзики на петлицях не носилися). Погони світло-зеленого кольору. На погонах розташовані шифровка: «З. П.» (3-й прикордонний Заамурський піший полк) та три жовті нашивки, що у поєднанні з нарукавною білою пов'язкою з червоним хрестом означають звання «старший фельдшер».

Рис. 1. П.М. Ярмоленко, «Автопортрет». 1913. Полотно, олія. 69,5 x 52,5. Приватна збірка

Із-під коміра мундира видно комір гімнастерки, але мундир не носився поверх гімнастерки. На мундирі художник замість шкіряного поясного ремня зобразив кушак зеленого кольору, що був не передбачений встановленою формою. Як озброєння зображена шашка зразка 1881 року на плечовій портупейі³. Таким чином, з'ясувалося: якщо вірити автопортретові, то на ньому зображений «старший фельдшер 3-го прикордонного Заамурського пішого полку Окремого Корпусу Прикордонної Варти Російської Імперії».

Для написання автопортрета художник використав фотографії, що зберігаються в родині художника (Плагонюк, 2006: 17). На першій (груповій) світлині П. Ярмоленко крайній праворуч у ряду трьох військових, що сидять. [Плагонюк, 2006: 16]. Із консультативного опису НВІМУ: «На цьому фото зображені прикордонники, не можна встановити якого полку, у формі до 1909 року. Погонів не видно, але, судячи з відсутності галунів на обшлагах мундиру, то всі рядові, включно з Ярмоленком. Форму могли доношувати, особливо на Далекому Сході, тому це може бути і 1912 р.

² Ліворуч мундир темно-зелений, праворуч темно-коричневий, судячи з фотографії картини на сайті – авт.

³ Тут і далі консультацію з музею отримала в електронному вигляді приватно.

Словом, до війни Ярмоленко служив у прикордонному полку рядовим).

На іншому фото він на повен зріст розташований праворуч у гімнастичній сорочці, штанах і чоботах із білою пов'язкою з червоним хрестом на лівій руці. Поряд стоїть товариш, вдягнений аналогічно, на тлі декорацій фотосалону того часу (Плагонюк, 2006: 16). «На цьому фото П. Ярмоленко, виглядає старшим, помітно погладшав. Міг сфотографуватися, починаючи з 1910 р. і до кінця I світової війни, якщо служив. Пов'язка означає, що він міг бути або санітаром, або фельдшером – не видно погонів». Отож, фотографії не дають нам чіткого уявлення про хронологічні рамки строкової служби в армії і у дійсному війську, все, що відомо, так це те, що групове фото зроблено раніше, а у польовій формі – пізніше.

Усі ці спостереження свідчать про те, що на сайті, де представлена приватна колекція, автопортрет атрибутований 1918 р. помилково. По-перше, на портреті стоїть підпис і дата 1913 р. (Сімейна колекція). Якщо вірити датуванню на автопортреті, то він був, очевидно, написаний митцем після звільнення в запас зі строкової служби у 1913 р. По-друге, у 1918 р. мундир такого зразка вже не носили, а це може означати тільки одне: П. Ярмоленко у I світовій війні не брав участі. Натомість у біографії сказано, що він у 1917 році повернувся у відпустку з війська й одружився з Уляною Чередниченко, якій на ту пору був 21 рік, а йому – 31. (Плагонюк, 2006: 8). Цей мундир старого зразка П. Ярмоленко повторить ще й у автопортреті з колекції НІЕЗ «Переяслав», 1943(8) р. Ці питання зараз так і залишаються відкритими.

Існує й інша проблема. Датування та підпис проставлено у лівому нижньому куті, а зображення праворуч і ліворуч відрізняється. Під час збільшення фотографії видно, що мундир праворуч – прописаний окремими мазками, відображаючи фактуру матеріалу; ліворуч – пензлик ходив вертикально, довгими рухами по формі. Праворуч тло піднялось розтріскуванням (кракелюр), ліворуч – ні. Гудзики і погон праворуч мають глибокі пилові забруднення, ліворуч⁴ – ні, вони гладко написані, відсутні виразні відблиски на гудзиках. На жаль, власник не дав дозвіл на натурний огляд портрету, відсутня фотографія звороту, але навіть за цих обставин із фотографії видно, що портрет зазнав значних реставраційних утручань, що потребує ретельного візуального та техніко-технологічного дослідження.

За відсутності додаткових джерел важко також установити те, чи три нашивки на погонах – це документальне зображення, чи художня вигадка, адже на автопортреті 1943(48) р. НІЕЗ «Переяслав» їх тільки дві, що означає «молодший фельдшер».

Одне відомо точно, композиційно доцільним у кольорі є зображення не шкіряного ремня, а зеленого кушака, як і гудзиків на петличках – вони занадто близько були б розташовані, якби розміщувалися тільки на мундирі, що удрібило б ритм. Композиція кольорових плям і почуття ритму виявилися важливішими за документальні подробиці, що їх художник довільно інтерпретував на власний смак та розсуд.

Загалом, уся композиція автопортрета побудована на основі лінійних, кольорових ритмів та повторів дрібних деталей. Округлі форми овалу обличчя повторюються в овалі картуза, його кокарди. М'які заокруглення має відкладений комір, лінії рукавів мундира. Золотисті гудзики, що виділяються на темно-коричневому сукні одягу, в кольорових повторях утворюють ритм із погонами, руків'ям шаблі, дрібними деталями кашкета, створюючи зібраний, урочистий образ, як і зелені деталі в одязі.

Перед нами доладний, підкреслено узагальнений образ військового. Про таких казали: «Він ані в воді не втоне, ані в вогні не згорить» (Мищенко, Мищенко, 2011: 245). У портреті присутні рефлексії фольклору, пов'язані зі стародавніми військовими традиціями, виражені в нових формах, що відповідають своєму часу.

«Портрет дівчини у вінку» (рис. 2), атрибутований головним зберігачем фондів НЦНУ «Музей Івана Гончара» Г. Щупак, нині покійною, 20-ми рр. ХХ ст.

Він був подарований художником і колекціонером із м. Києва Іваном Кулею «у знак вдячності Івану Макаровичу [Гончару. – авт.] за настанову збирання української старовини». Пізніше Г. Щупак із великими труднощами відшукала онуку Панаса й Уляни Ярмоленко – Людмилу Догодько, яка в невідомій впізнала свою бабу Уляну (Плагонюк, 2006: 59).

Шорстке брунатне тло⁵, покладене в стик із постаттю, хоч і виглядає обтяжливо, але підкреслює яскравий колоритний образ дівчини-українки, зображеної по пояс, у святковому місцевому вбранні, що відповідало моді поч. ХХ ст. Тулуб майже у фас, голова повернута на три чверті

⁴ Крім гудзика на петлиці і верхнього на бортові мундира, на ньому залишки авторського живопису.

⁵ Коричнева фарба нанесена поверх срібної металізованої фарби, залишки якої фрагментами залишились на межі тла і вінка, тла і лівого рукава.

Рис. 2. П.М. Ярмоленко, «Портрет дівчини у вінку». 20 ті рр. XX ст. Полотно, олія. 70,5 x 55,2. НЦНК «Музей Івана Гончара»

праворуч. На ній біла «брокерівська» сорочка, вишита дрібним хрестиком у троянди; синя керсетка; на шиї багато разків різнокольорового намиста⁶ та хрестик; у вухах золоті сережки; на голові – вінок із барвистих квіток зі стрічками червоного, жовтого і синього кольорів. Дві коси перекинута наперед і зав'язано зеленими шовковими стрічками з квітковим орнаментом. Руки, в яких дівчина тримає букет, виглядають об'ємними і пухкими. Надалі художник відмовиться від ретельного прописування рук і буде виконувати їх площинно, максимально спрощуючи форму.

Існує гіпотеза, що цей портрет є парним до «Автопортрета П. Ярмоленка», 1913 р., з приватної колекції. Попри проблеми датування, ця версія може відповідати дійсності. Концепція подання образів має багато спільного. Обидві особистості в мрійливому стані невинного споглядання, спокою та рівноваги, у повному фізичному розквіті, вираженому в рум'янці на обличчях. Якщо розмістити портрети поряд, то постаті виявляються розвернутими одна до одної. Півколо вінка відповідає півколам будови кашкета, уставки сорочки

перегукуються з погонами, ряди вишитих квітів на рукавах сорочки, нареченої в горизонтальному ритмі, набувають динамічного звучання поряд із рядами гудзиків на мундирі нареченого, як і біло-червоно-чорні плями сорочки з біло-червоною пов'язкою на рукаві. Зелений колір стрічок відповідає зеленим деталям обмундирування. Образи гармоніюють композиційно і в кольорі доповнюють одне одного, але у кожного з портретованих є своє призначення, життєва гендерна програма, своя філософія.

Уляна не красуня, але зачаровує ніжністю юності, як кажуть у народі: «Дівоча краса – як майова роса». Для опису дівчини також підходить й інше народне прислів'я: «Гарна дівчина, як у лузі калина» (Плав'юк, 1996: 97). На портреті квіти – головний мотив зображення, а образ такою мірою узагальнений, що набуває символічного звучання. В сиву давнину в українців ушановувалося божество, відгомін про яке зберігся у весняних обрядах. Напередодні дня Юрія (22 квітня/5 травня) дівчата ходили хороводом навколо дівчини у вінку, прикрашеної зеленню, яка символізувала дочку Лади – Лелю – дівчину-весну, богиню квітів (Жайворонок, 2006: 346; Войтович, 2002: 274). У контексті усної народної творчості та традиційної символіки твір набуває виразного фольклорного звучання.

Що стосується композиційного рішення, то у дівчини дещо деформовані пропорції в побудові обличчя: очі виконано пласко, ніс повернутий праворуч більше, ніж голова, від чого рот «з'їхав» ліворуч. У художника відсутнє розуміння конструкції, об'єму, з якої починається рисунок у професійній школі. Він працює за принципом розмальовки обрису. Недоліки з професійної точки зору компенсуються чарами наївності, майстерністю опрацювання деталей. Тут варто враховувати те, що представники народного малярства не тільки не володіли досконалим відтворенням натури, але і не прагнули до неї.

У вступній статті до книги М. Некрасової «Народное искусство как часть культуры» академік Д. Лихачов дав цьому явищу пояснення: «Стійкість – одна з умов краси. Новизна не приваблює, бо вона відволікає. І навіть тоді, коли подобаються форми чужого мистецтва (дворянського, «модного», сучасного), вони швидко освоюються і перетворюються в традиційні форми «свого». (Некрасова, 1983: 2). Цим же пояснюється і більш досконале виконання дрібних деталей, акцент на них та умовний підхід до зображення в цілому.

Після одруження з Уляною П. Ярмоленко селиться у другій половині хати батьків. Разом із

⁶ На поч. XX ст. разом з коралами могли носити кольорове намисто з напівпрозорого скла. Зразок такого намиста зберігається в НЦНК «Музей Івана Гончара» під номером КН-18500.

батьками в цей час також живе його одружений, молодший на два роки брат – Архип. Через рік у Панаса з Уляною народжується дочка Якилина, а ще через п'ять – Галя. З 1918 до 1930-х рр. зберігся дуже мало живописних робіт художника, а от 1930-ми роками датовано досить багато. Можливо, це саме ті 10 років, коли П. Ярмоленко з родиною жив у Переяславі, працював вчителем у школі, художником у клубі до того, як повернувся у Малу Каратуль перед самою війною у новоствореному «своєму» хаті (Плагонюк, 2006: 8).

1931-им роком датовано «Портрет Федота Дем'яненка» (рис. 3).

На дзвінкому смарагдово-зеленому тлі, збагаченому багатьма відтінками синього кобальту, зображено молодого чоловіка в синьому піджаку, жовтій сорочці, орнаментованій виноградом із дубовим листям⁷, який грає на мандоліні. Зі свідчень односельців, Федот «був гарний співак і танцюрист добрий, грав на всіх інструментах» (Плагонюк, 2006: 91). Голова повернута на три чверті ліворуч, тулуб – в анфас, він сидить на лавці коричневого кольору. Верхні кути портрету прикрашені стилізованим зображенням грон білого винограду з гілочками увялих рожевих квіток.

Виноград в українській культурі – дуже давній, багатозначний символ, його можна зустріти як у церковному так і в побутовому вжитку. Це євхаристичний символ. Мотив винограду присутній на рушниках, на рукавах сорочок, в орнаментиці посуду в декоративних розписах. На «Портреті Ф. Дем'яненка» виноград у поєднанні з дубовим листям є символом молодості й чоловічої сили, здоров'я й могутності. (Жайворонок, 2006: 203–204). Дещо кітчева манера представлення образу компенсується святковим та урочистим настроєм, а також свідчить про ще не розірваний зв'язок із традиційною культурою в трактуванні орнаментики.

Починаючи з «Портрета Василини Литяк» (рис. 4) із с. Мазінки Переяслав-Хмельницького р-ну, датованого 1933-м роком, в НЦНК «Музей Івана Гончара» розгортається серія портретів, виконаних у холодних, сріблясто-зеленуватих приглушених відтінках. Напевно, від їх замовлення залежало виживання художника та його родини, але не всі вижили – в цей рік митець втратив матір (Плагонюк, 2006: 27). В усіх подальших портретах, що ми розглянемо, датованих 1933-м роком, меморіальна функція набуває загостреного значення.

Рис. 3. П.М. Ярмоленко, «Портрет Федота Дем'яненка». 1931 р. Полотно, олія. 78 x 60,5. НЦНК «Музей Івана Гончара»

Завдяки фотографії острах перед портретом зник, він став бажаним і доступним кожній родині. Водночас у перші десятиліття ХХ ст. життя пересічної людини в новій радянській реальності втратило цінність. Ховаючись за примарною комуністичною ідеєю, нова влада морила людей голодом, їх заарештовували і розстрілювали, вивозили на заслання в чужі краї. Метою нового устрою став грабунок, колонізація нового типу та встановлення тоталітарного режиму. Але ми вчинимо, як і художник, та в цьому дослідженні відсторонимося від цієї теми.

Василина зображена на повний зріст, у фас, на тлі сільського краєвиду, що розгортається не вдаль, а догори, через що хати, зображені на дальньому плані опиняються на рівні плечей жінки – зазначена побудова простору є ознакою наївного мистецтва. Через димок, що в'ється над хаткою, розташованою праворуч, художник наче встановлює зв'язок між помешканням та героїнею картини. На ній традиційне місцеве сільське вбрання: біла, додільна вишита рослинним орнаментом сорочка, спідниця темно-синього кольору і синя керсетка, на голові вив'язка із зеленої китайки, ноги взуті у грубі чорні черевики на шнурках. Комплекс прикрас складається із сережок, разків коралового та

⁷ Сорочка і орнамент на ній можуть бути вигаданими художником (Плагонюк, 2006: 99).

Рис. 4. П.М. Ярмоленко, «Портрет Василини Литяк». Полотно, олія. 1933. 110 x 51. НЦНК «Музей Івана Гончара»

напівпрозорого бурштинового намиста з хрестиком і ланцюжком; на правій руці – обручка. З одягу і за обручкою видно, що це одружена жінка.

Фронтальне подання постаті Василини, трапецієподібне зображення спідниці і корсетки, грушоподібна форма білих рукавів сорочки, симетричність розташування хат, майже правильне коло обличчя створюють враження відкритості, спокою, стійкості, сповнюючи образ шляхетністю. Усі складники композиції спрямовують погляд на обличчя молодиці, оживлене легким, прозорим рожевим рум'янцем, що виконане узагальнено і водночас надзвичайно делікатно з багатьма рефlekсами сірувато-зеленого кольору.

В альбомі «Україна й українці: Київщина Лівобережна» на аркушах, присвячених Пере-

Рис. 5. «Портрет Оксани Міщенко з дочкою Ганною». 1933. Полотно, олія. 98 x 71,5. НЦНК «Музей Івана Гончара»

яславщині, а саме місту Переяслав-Хмельницький і району цього міста Підварки, а також с. Стівп'яги, бачимо ідентичні типажі. На жаль, в цьому альбомі інші села, де були знайдені роботи П. Ярмоленка, І. Гончар оминув увагою, але й ті документальні свідчення, що ми маємо, дають нам можливість порівняти портрети художника і фотографії тих часів.

Світлина підтверджують правдивість «ярмоленських» образів: на фото ми бачимо круглолицих панянок із характерними «ріжками» на вив'язці⁸; в комплексі прикрас переяславських дівчат присутні ланцюжки, аналогічно розташовані хрестики – ці, на перший погляд, незначні деталі мали значення, бо в кожній окремій місцевості жіноцтво варіювало моду носіння прикрас, одягу, орнаментування сорочок (Україна й українці, 2007: 221, 223).

Для Панаса Миколайовича відображення місцевих краєвидів стає такою ж важливою темою творчості, як і зображення односельців. Прикладом такого твору є «Портрет Оксани Міщенко з донькою Ганною» (рис. 5) з рідного села Панаса Миколайовича Малої Каратулі. Перед нами при-

⁸ У Василини вони не так яскраво виражені.

клад того, як художник демонструє замилювання краєвидом. Праворуч звивиста річка Яненка з вітряком на одному зі своїх поворотів, в центрі – дві хати під високою тополею, ліворуч – широкий скошений луг із копичками. Пейзаж хоч і має другорядне значення як тло, але є важливою частиною картини, що надає відчуття простору, стає окрасою і документальним свідченням одночасно.

Оксана сидить, а донька Ганна стоїть ліворуч, поклала їй ліву руку на плече – у знак спорідненості. У правій руці Ганна тримає букет квітів, що можна побачити на багатьох побутових світлинах того часу. Обидві в місцевому національному вбранні. Одяг на дівчині яскравіший, червоний колір використаний активніше: сорочка вишита червоним геометризovanним рослинним орнаментом, на голові вінок із використанням червоних квітів, червоні і сині стрічки, квіти в руці, фартух червоного кольору на темно-зеленій спідниці, поряд з іншими темними барвами і білим одягу звучить активніше, одночасно вишукано. Художник органічно відчував народний костюм.

У 30-х рр. XX ст. на портретах П. Ярмоленка ми вже не спостерігаємо широких шароварів та смушевих шапок на чоловіках, вони вдягнені за модою нового часу – в піджаки, штани, що стають вужчими і заправляються у чоботи, а сорочки нового крою з відкладним коміром то смугасті, то ще орнаментовані геометричним візерунком. У жіночих строях також відбулися деякі зміни, але не так кардинально. Дівчата (за новою модою)

замість плахт почали носити спідниці. Серед прикрас з'явилося намисто зі штучних матеріалів, у орнаментиці геометрія почала поступатися натуралістичним рослинним мотивам. В усьому іншому продовжували дотримуватися старих традицій, зберігаючи високий смак, що вдалося побачити і вдало проілюструвати П. Ярмоленкові.

Відстороненим від реальності, ідеалізованим виглядає сімейний портрет «Родина Дмитра Микули», 1933 р. (рис. 6). Г. Щупак детально описала історію віднайдення портрету. Л. Настич, власниця портрету з м. Переяслава-Хмельницького, купила хату у синів Галини Дмитрівни Микули, яка зображена на руках у матері Горпини. Її брат Іван, що на коні, загинув під час II світової війни, церква святих Петра і Павла та хата не збереглися (Плагонюк, 2006: 45).

Батько – Дмитро Микула – зображений фронтально з коромислом у руці, так, наче він щойно налив коню води. Дмитро одягнений у білу вишиту сорочку, синьо-зелений піджак, сині шаровари і чорні чоботи. Його постать у композиції твору акцентовано розташуванням у центрі на тлі хати.

Сина П. Ярмоленко зобразив ліворуч, з нагайкою в руці, верхи на коні, показаному правим боком, який п'є воду; ноги Івана – у профіль, тулуб – у тричетвертному повороті ліворуч. Одягнений він так само, як і батько, що ріднить їх візуально, на голові – картуз. Крім того, до сімейного кола хлопця вводять лелека на даху господарської будівлі, що ліворуч, і кінь. Під копитами коня –

Рис. 6. П.М. Ярмоленко, «Сім'я Дмитра Микули». 1933. Полотно, олія. 102 х 149. НЦНК «Музей Івана Гончара»

радісний песик із висолопленим язиком. На дальньому плані поміж деревами – церква із дзвіницею, хати.

Зображення Івана на коні корелюється з дуже популярною на той час картиною «Ярина», що міститься у збірці Музею НМАПУ авторства П. Ярмоленка (рис. 7). Сюжет пов'язаний із поемою Тараса Шевченка «Невольник», відображено фрагмент проведів батьком і Яриною Степана до війська. На картині Степан зображений верхи на коні, в такій самій позі, як і Іван на портреті своєї родини. На варіантах, виконаних іншими художниками, трапляються підписи: «Веде коня за поводи та плаче Ярина; старий батько іде рядом, навчає сина...» (Шевченко, 1976: 223–224). «Ярина» був надзвичайно популярний сюжетом у народі. Іноді митцям вдається в живописі передбачити майбутнє своїх героїв, як і П. Ярмоленкові у випадку з Іваном.

Горпина сидить під хатою на ослінчику фронтально, тримаючи на руках дочку Галю у червоному платтячку. Вона в білій вишитій сорочці, синьо-зеленій спідниці, синій керсетці, на шії намисто і хрестик, на голові біла хустка. За її спиною хата і високі кущі квітів, ліворуч – жовтогарячі лілії, праворуч уявна рослина на довгих стеблах із червоними квітками, невідомий біологічний вид яких указує на символ родини – Дерево життя.

Біля ніг хазяйки зображено kota, якому байдуже до курчат, що ходять перед ним разом із

квочкою. Ця ідеалістична казкова сцена відсилає до фольклору, де кіт – не реальна тварина, а істота, що прийшла з колискових і прислів'їв: «Кіт мурличе – дітей кличе» (Пазяк, 1989: 185) або «Ходи котику, дай до хати, будеш дітки колихати» (Сухобрус, Федас, 1973: 161). Про квочку з курчатами також існує приказка: «Як квочка з курчатами, так і жінка з дітьми» (Плав'юк, 1996: 140), що символізує саму господиню.

Одяг портретованих виконаний у темних синьо-зелених кольорах, від чого постаті виділяються на світлих зелено-вохристих предметах тла. Білі плями щедро орнаментованих червоним декором сорочок зосереджують увагу на обличчях. Червоним племенисто-відкритим кольором маляр створює контрастні акценти до додаткового зеленого, відтінки якого переважають. Унаслідок того, що художник не користується тоном, відсутні тіні від постатей, виникає позачасове враження. Таким чином, ідейний складник твору зосереджено на родинно-побутових, морально-етичних аспектах життя людей у контексті безпервності циклів буття.

Народна творчість унікала відображення тяжких моментів. «Сутність народного ідеалу завжди було протиставлення добра – злу, краси – розпаду, смерті, вічного – кінцевому, тимчасовому. Адже саме це живить мистецтво здоровою, моральною силою» (Некрасова, 1983: 47). Народна мудрість, сформована тяжкими випробуваннями мину-

Рис. 7. П.М. Ярмоленко, «Ярина». 1932. Фанера, олія. 34 х 54. НМАПУ

лого, через творчість П. Ярмоленка проголошує незмінні вічні національні ідеали та сімейні цінності, що забезпечували виживання етносу.

Висновки. Фольклорні рефлексії – несвідоме відображення духовних і матеріальних аспектів дійсності, і саморефлексії – зображення себе як учасника у житті громади у творчості П. Ярмоленка виражені у достовірному відображенні місцевих типажів, у протокольній увазі до деталей, етнографічних аспектів життя і побуту, у застосуванні традиційної символіки, у поетиці образів, які відсилають до міфопоетичних зраз-

ків усної народної творчості. У полотнах присутній елемент казковості та фантазії як виявлення творчого духу вільної особистості, тому П. Ярмоленко водночас виявив себе як документальний оповідач і як творець власного часопростору.

До подій Голодомору, жертвою якого став увесь український народ, П. Ярмоленко поставився по-філософськи помірковано, мужньо дбаючи про родину. Мистецтво стало для нього одним із засобів порятунку, допомогло залишитися живим самому та уберегти своїх рідних від загибелі.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

1. НВІМУ – Національний військово-історичний музей України.
2. НІЕЗ «Переяслав» – Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав».
3. НМАПУ – Національний музей архітектури і побуту України.
4. НЦНК «Музей Івана Гончара» – Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
2. Вортман Д. Я. Переяслав, Національний історико-етнографічний заповідник Переяслав. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Pereiaslav_zapovidnyk (останній перегляд: 04.02.2021).
3. Горбовий О. М. І. Сікорський як рятівник історико-культурної спадщини затопленого Придніпров'я (1950-ті – І-е десятиліття 2000-х років). Краєзнавство 4, 2013. С. 111–117. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/287842024.pdf> (дата звернення: 02.02.2021).
4. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
5. Зубер С., Захарченко С. Михайло Іванович Сікорський і скансен: внесок у створення. Наукові записки НІЕЗ «Переяслав». Випуск 9 (11), 2015. С. 162–167. URL : <http://ephseir.phdpu.edu.ua/bitstream/handle/8989898989/3918/%d0%97%d1%83%d0%b1%d0%b5%d1%80%20%d0%97%d0%b0%d1%85%d0%b0%d1%80%d1%87%d0%b5%d0%bd%d0%ba%d0%be%20%2811%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 02.02.2021).
6. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. Москва : Изобразительное искусство, 1983. 344 с.
7. Панас Ярмоленко. Портрет мого краю: альбом / за ред. А. Плагонюк, М. Волощак, авт. вст. ст. Г. Щупак, кер. проекту Л. Лихач. Київ : Родовід, 2006. 104 с.
8. Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини / упор. М. М. Пазяк: АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1989. 480 с.
9. Сімейна колекція Уманських. «Автопортрет», 1918 г. Ім'я автора: Афанасий Николаевич Ярмоленко (1886–1953) URL: https://art-ur.com.ua/catalog/naivnoe-malyarstvo/avtoportret_pr_1915_g_-detail
10. Слово батьків – з усіх віків: прислів'я та приказки: 2-ге, вид. переробл. та допов./ упоряд. Н. Міщенко, М. Міщенко. Київ : Богдана, 2011. 736 с.
11. Сухобрус Г. С., Федас Й. Є. Колискові пісні. Київ : Музична Україна, 1973. 208 с.
12. Тетеря С., Гладун Л. До питання про місця сакрального живопису в творчості художника з Переяславщини – Панаса Ярмоленка. Збірник наукових статей «Релігійне життя Переяславської землі (IX–XXI ст.)» 2007. С. 168–170. URL: <http://ephseir.phdpu.edu.ua/bitstream/handle/8989898989/3969/%d0%a2%d0%b5%d1%82%d0%b5%d1%80%d1%8f%20%d0%93%d0%bb%d0%b0%d0%b4%d1%83%d0%bd%201%283%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 02.02.2021).
13. Україна й українці: Київщина Лівобережна: історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара / упоряд. І. Пошивайло та ін.: УЦНК «Музей Івана Гончара. Київ : ПФ «Оранта», 2007. 272 с.
14. Українські приповідки. / Зібрав В. Плав'юк; упоряд. Б. Медвідський, О. Макар : Едмонтон, 1996. Т. II. 297 с.
15. Шевченко Т. Г. Кобзар. Київ : В-во «Дніпро», 1976. 576 с.

REFERENCES

1. Voitovych V. Ukrainska mifolohiia. [Ukrainian mythology]. Kyiv : Lybid, 2002. 664 p. [in Ukrainian].
2. Vortman D. Ya. Pereiaslav, Natsionalnyi istoryko-etnohrafichnyi zapovidnyk Pereiaslav [The National History and Ethnography Reserve "Pereiaslav"]. URL : http://www.history.org.ua/?termin=Pereiaslav_zapovidnyk (date of application 04.02.2021).
3. Horbovyi O. M. I. Siskorskyi yak riativnyk istoryko-kulturnoi spadshchyny zatoplenoho Prydniprov'ia (1950-ti – I-e desiatylittia 2000-kh rokiv). [M. I. Sikorsky as a saviour of the historical and cultural heritage of the flooded territory near Dnieper (1950 s – first decade of the 2000 s).] Kraieznavstvo 4, 2013. S. 111–117. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/287842024.pdf> (date of application: 02.02.2021).

4. Zhajvoronok V. V. Znaky ukrains'koi etnokul'tury : Slovnyk-dovidnyk. [Signs of Ukrainian ethnoculture: Dictionary and reference book.] Kyiv : Dovira, 2006. 703 p. [in Ukrainian].
5. Zuber S., Zakharchenko S. Mykhailo Ivanovych Sikorskyi i skansen: vnesok u stvorennia. Naukovi zapysky NIEZ «Pereiaslav» [Mykhailo Ivanovych Sikorskyi and open-air museum: contribution to creation]. Issue 9(11), 2015. P. 162–167. URL: <http://ephsheir.phdpu.edu.ua/bitstream/handle/8989898989/3918/%d0%97%d1%83%d0%b1%d0%b5%d1%80%20%d0%97%d0%b0%d1%85%d0%b0%d1%80%d1%87%d0%b5%d0%b0%d0%ba%d0%be%209%2811%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (date of application: 02.02.2021).
6. Nekrasova M. A. Narodnoe iskusstvo kak chast' kul'tury. [Folk art as a part of culture.] Moskva : Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983. 344 p. [in Russian].
7. Panas Yarmolenko. Portret moho kraiu: al'bom / za red. A. Plahoniuk, M. Voloschak, avt. vst. st. H. Schupak, ker. proektu L. Lykhach. [Panas Yarmolenko. Portrait of my land: an album]. Kyiv : Rodovid, 2006. 104 p. [in Ukrainian].
8. Prysiv'ia ta prykazky: Pryroda. Hospodars'ka diial'nist' liudyny / upor. M. M. Paziak : Institute of Art History, Folklore and Ethnography named after M. T. Rylsky. [Proverbs and sayings: Nature. Human economic activity]. Kyiv : Naukova dumka, 1989. 480 p. [in Ukrainian].
9. Simeina kolektsiia Umanskykh. «Avtoportret», 1918 h. Ymia avtora: Afanasyi Nykolaevych Yarmolenko (1886–1953). [Umanskyi family collection. “Self-portrait”, 1918. Author's name: Afanasyi Nykolaevych Yarmolenko (1886–1953)]. URL : https://art-ur.com.ua/catalog/naivnoe-malyarstvo/avtoportret_pr_1915_g_-detail (date of application: 02.02.2021).
10. Slovo bat'kiv – z usikh vikiv: prysliv'ia ta prykazky : 2-he, vyd. pererobl. ta dopov. / uporiad. N. Mischenko, M. Mischenko. [The word of parents – from all times: proverbs and sayings]. Kyiv : Bohdana, 2011. 736 p. [in Ukrainian].
11. Sukhobrus H. S., Fedas Y. Ye. Kolyskovi pisni. [Lullabies]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1973. 208 p. [in Ukrainian].
12. Teteria S., Hladun L. Pro pytannia do mistisia sakralnoho zhyvopysu v tvorchosti khudozhnyka z Pereiaslavshchyny – Panasa Yarmolenka. [On questions to the sacred painting place in the works of an artist from Pereiaslavskyi district – Panas Yarmolenko]. Zbirnyk naukovykh statei «Relihiine zhyttia Pereiaslavskoi zemli (IX – XXI st.)». P. 168–170. URL : <http://ephsheir.phdpu.edu.ua/bitstream/handle/8989898989/3969/%d0%a2%d0%b5%d1%82%d0%b5%d1%80%d1%8f%20%d0%93%d0%bb%d0%b0%d0%b4%d1%83%d0%bd%201%283%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (date of application: 02.02.2021).
13. Ukraina j ukrainsi: Kyivschyna Livoberezhna: istoryko-etnografichnyj mystets'kyj al'bom Ivana Honchara. / uporiad. I. Poshyvajlo ta in. : UTsNK «Muzej Ivana Honchara. [Ukraine and Ukrainians: Left-bank Kyiv region: historical and ethnographic art album of Ivan Honchar.] Kyiv : PF «Oranta», 2007. 272 p. [in Ukrainian].
14. Ukrainier proverbs. Collected by V. Plawiuk: Comp. B. Medwidsky end A. Makar. Edmonton, 1996. Vol. 2. 296 p. [in Ukrainian].
15. Shevchenko T. H. Kobzar. [Kobzar]. Kyiv : Vy-vo «Dnipro», 1976. 576 p. [in Ukrainian].