

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ТЕМИ ПРОВІНЦІЙНОГО ХРОНОТОПУ В ПЕЙЗАЖНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ (КІНЕЦЬ ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)

УДК 75.047:75.071.1(477.57)*Левч:7.036/.037(477)
ID ORCID 0000-0002-2186-2932
DOI 10.33625/2409-2347-2020-2-62-66

Павлова Т. В. Особливості втілення теми провінційного хронотопу в пейзажному живописі України (кінець ХІХ — початок ХХ століття). На зламі ХІХ–ХХ століть пейзаж виходить на авансцену українського мистецтва, стає винятково плідним у творчості харківських мистців Сергія Васильківського, Михайла Беркоса, Петра Левченка, Михайла Ткаченка. З-поміж них Левченку належить особливе місце. У мистецькому осмисленні культури Харкова кінця ХІХ — початку ХХ століття урбаністика, споріднена з провінційним топосом, у його творчості відкриває низку тем кризового усвідомлення асиметрії буття, що впливає надалі на зародження авангардного дискурсу. У статті розглядається значення цього комплексу мотивів для становлення концептосфери модерного мистецтва Харкова, що репрезентує масштабна подія виставки 1918 року в Харкові, проведеної під егідою «Спілки мистецтв» укупі з великою персональною експозицією (посмертною) Петра Левченка, котра стала тим тлом, яке висвічувало сміливий виступ художників наступної генерації.

Ключові слова: живопис, український пейзаж, провінційний хронотоп, зародження модерністського дискурсу, Харків.

Павлова Т. В. Особенности воплощения темы провинциального хронотопа в пейзажной живописи Украины (конец ХІХ — начало ХХ века). На рубеже ХІХ–ХХ веков пейзаж выходит на авансцену украинского искусства, становится исключительно плодотворным в творчестве харьковских художников Сергея Васильковского, Михаила Беркоса, Петра Левченко, Михаила Ткаченко. В художественном осмыслении культуры Харькова конца ХІХ — начала ХХ века урбаністика в соединении с провинциальным топосом в творчестве Петра Левченко открывает ряд тем кризисного осознания асимметрии бытия, влияет в дальнейшем на зарождение авангардного дискурса. В статье рассматривается значение этого комплекса мотивов для становления концептосферы современного искусства Харькова, что отмечает масштабное событие выставки 1918 года в Харькове, которая была проведена под эгидой «Союза искусств» вместе с большой персональной экспозицией (посмертной) Петра Левченко, ставшей тем фоном, который высвечивал смелое выступление художников следующей генерации.

Ключевые слова: живопись, украинский пейзаж, провинциальный хронотоп, зарождение модернистского дискурса, Харьков.

Pavlova T. Aspects of the incarnation of the provincial chronotopos theme in Ukrainian landscape painting (late 19th – early 20th century). Ukrainian art at the end of the 19th century had a multilayered structure. Before it stood the task of developing a national culture and the problems made relevant by the historical time. From the range of artistic themes of this age, there emerges one that unites both these aspects. This is the “subject of the provincial,” a critical awareness of which stands out in the

works of the Ukrainian classics – Nikolai Gogol, Anton Chekhov, Lesia Ukrainka, Olha Kobylianska, Marko Vovchok – as well as foreigners Gustave Flaubert and Thomas Mann. For Ukraine, this subject was further complicated by historical circumstances.

Overcoming provincial insularity has long been challenging for all national cultures that spent time as colonies of the Russian Empire. But the time around the turn of the 20th century was fateful for Ukrainian history. It gave special expression to the efforts of thinkers and artists to break out of the swamp of “provincialism” to join the global cultural expanse and simultaneously confirm the national idea.

In various epochs, the interrelation between the cultural center and the outskirts has encompassed a series of unchanging problems. Mikhail Bakhtin defined the chronotope of the “provincial city” in European literature as the typical location for the events of cyclical ordinary time. In visual art, the definition of the provincial topos is extraordinarily important (in terms of the origin of the next avant-garde discourse), revealing a series of topics that embody the crisis awareness of the asymmetry of being. Taking it to be so dramatic becomes one of the fundamental aspects of the avant-garde mentality, particularly for those who prompted the search for an exit from the impasse in the aesthetic sphere, and ultimately, the search for a special artistic language.

Ukraine’s historical experience – its comprising the provinces for the Russian Empire – became an artistic backdrop distinctly incised into literature and art. In particular, the legacy of the Kharkiv artists of the late-19th–early 20th century is unique material for studying the model of the provincial chronotope that specifically arose in Ukrainian culture with its distinctive anti-imperial bent. Russian academics of the time identified Kharkiv as a place where the theme of the provincial was localized. Chekhov, in particular, paints Kharkiv as a “gray city” in “A Dreary Story.”

Real Kharkiv, of course, had its own particulars. Contemporaries contributed their own coloration. For example, Vladimir Milashevsky described the “cultural air of Kharkiv” as sort of European bourgeoisie: “everything was softer, warmer, nicer. But for art, this whole easier tone of life was productive. Here it was easier to introduce something new; internally people were more sensitive to things that made life prettier.” And even when he arrived in St. Petersburg after Kharkiv in summer 1913, the former seemed to him “in the painterly sense a ‘backwards’ city.” To be sure, in the late 19th century the well-known university city at the southern edge of the Russian Empire was beginning to play an important role in the entrepreneurial world. This, of course, affected the city’s cultural atmosphere as well, and was reflected in works by artists who lived and practiced there. Among them was one in whose work something “Chekhovian” was seen by the writer himself. Just like Chekhov, Petro Levchenko was born into a merchant family, and his interest in painting,

music, and literature gave him a sense of belonging to a “great life” and art. Yet an unsophisticated coloring was invariably present in the works of this painter. It is telling that he almost never painted the urban scenes of Kharkiv, and when he did, it was usually just the outskirts. The subject of the provinces resounds especially keenly in one of his early canvases, *In the Slush* (1889). Going forward, for him the motif of the independent traveler on the outskirts became a constant. The image of the outskirts as a symbol of provincial isolation from the larger world – its despair and hope – was an unchanging subject of the artist’s both dramatized and most lyrical landscapes. Gradually the chief motif takes on the inimitable “flesh” of Levchenko’s images, among which *Backcountry* (1890s) deserves special distinction. The fatality of this vicious circle is felt along every path, which in Levchenko’s canvases seem to lead beyond the boundaries of the provincial world, yet before its centrality has the opportunity to pick up steam, it again starts running in circles. This contains the riddle of the fatality of his “outskirts,” a minor in the most major of works. In artistic understanding of Kharkiv culture at the end of the 19th century urbanism related to provincial topos in P. Levchenko’s works reveals a number of topics of crisis recognition of the asymmetry of being, which affects the genesis of avant-garde discourse.

Keywords: painting, Ukrainian landscape, provincial chronotope, the emergence of modernist discourse, Kharkov.

Постановка проблеми. Передумови розквіту художнього авангарду в Харкові складаються наприкінці XIX — на початку XX століття. Українське мистецтво цього періоду являло собою багатозарову структуру. Перед ним стояли завдання розвитку національної культури, а також проблеми, актуалізовані історичним часом. З обшину художніх тем цієї доби виділяється одна, що об’єднує обидва ці аспекти. Ідеться про «тему провінції», критичне усвідомлення котрої так яскраво постає у творах як вітчизняних класиків — М. Гоголя, А. Чехова, Л. Українки, О. Кобилянської, М. Вовчка, так і зарубіжних — Г. Флобера, Т. Манна. Для України вона ускладнювалася ще й історичними обставинами.

Подолання провінційної замкнутості здавна лишалося актуальне для всіх національних культур, що перебували власне в колоніальному статусі у складі Російської імперії. Але в історії України період порубіжжя XIX–XX століть був доленосним. Він надав особливої експресії прагненням мислителів та художників вирватися із болота «провінційності», приєднатися до всесвітнього культурного обшину і водночас утвердити національну ідею. У тогочасній пресі відчувається посиленна концентрація уваги щодо цієї теми. На початку XX століття вже з’являється декілька повітових та губернських газет, у яких слово «провінційний» винесено в заголовок видання.

1905 року як ознака «діалогу» зі столицею в Санкт-Петербурзі починає видаватись літературний журнал «Провінція — що в ній думають і роблять». Глибока життєва наповне-

ність, що відчувається в понятті «провінція», певна позачасова постійність визначають його присутність у колі тем, що постійно обговорюються в культурному середовищі.

У різні епохи співвідношення культурного центру й окраїн включає низку незмінних проблем. Хронотоп «провінційного міста» в європейській літературі М. Бахтін визначив як типово місце подій циклічного побутового часу [2, с. 392]. В образотворчому мистецтві визначення провінційного топосу є надзвичайно важливим (з точки зору на зародження наступного авангардного дискурсу), відкриваючи низку тем, що втілюють кризове усвідомлення асиметрії буття. Таке драматичне його сприйняття стає одним із основоположних аспектів авангардної ментальності, зокрема тих, що спонукали до пошуків виходу з тупика в естетичній сфері, і врешті-решт — пошуку особливої мистецької мови.

Історичний досвід України, її провінційне становище у складі Російської імперії стали тим художнім тлом, що яскраво закарбувалось у літературі й мистецтві. Зокрема спадщина харківських художників кінця XIX — початку XX століття є унікальним матеріалом для вивчення моделі провінційного хронотопу, що специфічно відбився в українській культурі з її виразним антиімперським спрямуванням. На ті часи Харків російські дослідники зазначають як місце локалізації теми провінції [6, с. 334]. Зокрема Антон Чехов у «Нудній історії» змальовує Харків як «сіре місто» [15, с. 332]. Реальний Харків, звичайно, мав свою специфіку. Сучасники вносили свої барви. Наприклад, В. Мілашевський описував «культурне повітря Харкова» як таке собі по-європейському буржуазне (в порівнянні з Саратовом): «...усе було м’якше, тепліше, ласкавіше. Але для мистецтва весь цей легший тон життя був вигідніший. Тут легше було з’явитися новому, люди внутрішньо були більш чутливими до чогось, що прикрашало життя». І навіть коли приїхав після Харкова в Петербург улітку 1913 року, той видався художнику «в живописному сенсі “відсталим” містом» [9, с. 43–44, 50].

Історіографія проблеми. Дослідженню українського пейзажу кінця XIX — початку XX століття в українському мистецтві присвятили свої праці чимало дослідників. З-поміж них — Н. Асєєва [1], О. Лагутенко [7], О. Журавель [5]. Регіональний аспект пейзажу знайшов відображення в книгах і статтях В. Немцової [14], О. Денисенко [14], кандидатських дисертаціях А. Носенко [11], Б. Мисюги [10] та ін. Творчість П. Левченка розглядалася Ю. Дюженком [4], М. Безхутрим [3], С. Побожієм [13], Т. Павловою [12]. Торкаючись теми «пейзажу настрою», яку розвивав у своїй творчості П. Левченко, дослідники (Ю. Дюженко, В. Немцова) досить

близько підійшли до розуміння інноваційного ресурсу, що був актуалізований цим художником. Утім, саме цей аспект ще не був предметом розгляду в українському мистецтвознавстві.

Мета статті — визначити особливості втілення теми провінції в мистецтві України кінця XIX — початку XX століття, зокрема в пейзажному живописі Петра Левченка (в ранній і зрілий періоди його творчості), і показати, яку роль відіграє цей мотив у спрямуванні до мистецтва модернізму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наприкінці XIX століття Харків — відоме університетське місто південного краю Російської імперії — починає відігравати важливу роль у підприємницькому світі. Це, звичайно, вплинуло і на культурну атмосферу міста, знайшло відображення в мистецтві художників, що працювали на Слобожанщині. З-поміж них є один, що в його творчості цей контекст відбився надзвичайним чином.

Петро Левченко народився в купецькій сім'ї, проте захоплення живописом, музикою, літературою давали йому відчуття причетності до «великого життя» та мистецтва. Однак загумінковий колорит — незмінно присутній у творах українського мистця. Прикметно, що він майже не писав міських краєвидів Харкова, а якщо й траплялося, то зазвичай це були околиці. Особливо пронизливо тема провінції звучить уже в одній із ранніх його картин — «У сльоту» (1889, НХМУ¹). Мотив самотнього подорожнього на околиці став для художника надалі постійним. Образ околиці як символу провінційної відірваності від «великого світу», її відчаю та надії — незмінна тема не лише драматизованих, а й найліричніших пейзажів художника.

З 1886 року Петро Левченко — експонент Товариства пересувних виставок. Художник вірив у життєздатність Товариства навіть тоді, коли воно вже втратило відчуття сучасності, гостроту соціального аналізу. Саме з ідеалами пересувників пов'язане тяжіння мистця до пейзажу, що дістав назву жанрового [8, с. 30]. І навіть збільшення розмірів пізніших картин харків'янина є ніби подоланням властивого художникові потягу до малого формату.

Величезне значення для П. Левченка мало і його знайомство з Європою, де він стає, хоч і ненадовго, «громадянином Всесвіту», розлучившись нарешті зі своїм провінційним міщанським паспортом, що так уражав його гідність і потяг до свободи. Тому європейські враження сприяли не лише самовизначенню митця на теренах живопису, а й душевному розкріпаченню. Повернувшись в Україну, Левченко вводить у свої ранні сюжети (варіації теми мандрівників) прийоми імпресіоністич-

ного письма, ускладнюючи його підвищеною колірністю. Колір ніби накладається на важку тональну основу. Але крок за кроком художник долає інертність композиції, прозаїчну утрудненість оповіді, й складові мотиви — заїжджий двір, віз, що від'їжджає, лісова далечинь під хмарним небом — зливаються в єдиний образ, створюваний енергійним накладанням мазка, що так відчутно «вистеляє» роботи художника. Цей ряд перетворень особливо впадає в око при порівнянні картини «Глибока осінь» (приватна збірка, Київ) і близької їй «Пізня осінь» (СОХМ²), написаних наприкінці XIX — на початку XX століття. Поступово основний мотив набуває неповторної «плоті» левченківських образів, серед яких особливе місце належить «Глухомані» (1890-ті, НХМУ). Тут відчувається не просто цілісність, а й навіть певна «округленість» образу. Художник досягає дивовижної текучості матеріальних форм, і пухкі снігові замети непомітно переходять у похилений паркан, а той — в імлу примарних дерев, що зливаються з далекою смугою лісу, який темним колом охоплює околицю, зав'язлу серед мокрого снігу та грязюки. І постає самотнього селяка на возі виникає наче з dna глибокої чаші. В'юнка дорога здається тупиком, і погляд рухається ланцюжком перехняблених хатин та сягає похилого паркана як висхідної точки. Фатальність замкненого кола вчувається на всіх шляхах, які в картинах Левченка начебто тягнуться за межі провінційного світу, проте їхня відцентровість, не встигнувши набрати потуги, повертається знову на круги своя. У цьому — розгадка фатальності його «околиць», мінору в наймажорніших роботах. Проте численність округлих форм у «Глухомані» не тільки розвиває тему замкненого кола, суттєву для розуміння акцентів у творчості художника, але й утілює національні риси пейзажу. І, нарешті, це та «округла об'єднувальна лінія» [6, с. 315], яка в класичній культурі виражає ідею гармонії та найвищого синтезу. У пейзажі Левченка ця «округла лінія» поєднує водночас кілька рівнів змісту картини, його, зокрема, розкриває і пластично довершений мотив трьох хат.

У «Глухомані» й розгрузлий путівець, і хата означають одне — дорогу життя, долю. І, користуючись визначенням М. Бахтіна³, можна сказати, що дорожнє тло тут концентрує безвихідь: жалюгідні халупи зі сліпими віконцями (образ пустки), вибоїстий шлях, віз із загрузлими в багні колесами, що викликає в пам'яті стародавню символіку колеса, котра тут дивним чином проявлена, тональне вирішення

² Сумський обласний художній музей імені Н. Онацького.

³ М. Бахтін про мотив дороги писав: «Тут своєрідно поєднуються просторові та часові ряди людських дол і життів, ускладнюючись та конкретизуючись соціальними дистанціями, які тут долаються» [2, с. 392].

¹ Національний художній музей України.

пейзажу в «низькому ключі»: вологе повітря, що розмиває обриси далеких предметів і цим наближує, укрупнює образи переднього плану, доповнюють цей пейзаж лихих віщувань. Але, незважаючи на похмурі тіні, в картині є щось, що зберігає надію. У пейзаж обережно введене акценти чистого кольору: жовтого (сіно на возі), червоного (одяг візника й дуга кінської упряжі) — ніби примарний образ можливої повнокровності буття. І навіть хатини з підсліпуватими віконцями немов утверджують всупереч всьому — силу життя. Ця неоковирна природна матерія — сіно і глина — по-своєму виражають енергію весняного пробудження: у теплих від весняного світла барвах глиняних стін, у плямах вогкості, що проступили на них, у мажорних нотах жовтих димків. Ці халупки, хоча й вросли в землю, але, здається, набули здатності, подібно до рослин, відгукуватися на циклічні зміни природи.

Така мінорно-мажорна співзвучність — характерна риса зрілих пейзажів художника. Тут його давня тема — завулки з повсякчасною негодою десь на задвірках життя — осяяна відблиском відкритих художником у цьому бруді чистих барв, украплених у розмаїття перламутрово-сірих тонів. Поряд із «Глухоманню» в цій низці робіт — «Задвірки Софії Київської» (1900-ті, НХМУ). Тут також просторовий відлік ведеться не стільки в глибину, скільки у висоту. Розвиток образу чаші в композиційній побудові робіт цього кола виявляє свою очевидність у зіставленні найбільш ранніх утілень теми мандрівника (картинах «У сльоту», 1889, «Вулиця взимку», 1895) із пізнішим — «Глухомань» (1900-ті).

Осягнення смислу картини «Задвірки Софії Київської» також будується на ідеї «сходження», що простежується в кожному ретельному мазкові. Грунт, подвір'я з возом (знову акцентований мотив колеса), господарські будівлі з драбиною, над ними — крилате дерево, а над усім цим — бані Софійського собору як символ духовних устремлень і національної історії — неабияк збагачують емоційний ряд таких собі буденних «задвірків». Це те, без чого пейзаж безумовно став би окремишньою спробою, втративши свій зв'язок із міською темою як частиною всезагального становлення людської культури. Тут відчутні й перегуки з пейзажною традицією російського живопису. Згадаймо «Московський дворик» В. Д. Поленова, де саме так вирішується тема старовинного міста, її витoki десь сягають корінням саврасовської картини «Граки прилетіли». Традиція ця, відбиваючи специфіку російського міста, і насамперед Москви з її патріархальністю, свідчила про те, що сприймання міського середовища крізь призму неминучої урбанізації — як особливого пейзажу

зі своїми закономірностями — в російському мистецтві тоді ще тільки складалося. Процес становлення цього жанру був досить актуальним і для початку ХХ століття, коли Левченко написав свій пейзаж. Художник близько трьох десятиліть свого творчого життя віддав місту, маючи можливість спостерігати його бурхливе зростання наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття. У ранніх картинах (1880-х років) — з їх статичною композицією, простором, що стелеться по горизонталі, з припишклими будинками — міська тема наповнюється соціально-критичними мотивами. Харків, звичайно ж, не був ні «сірим містом», ні «Римом» провінції, як не був реальний Миргород таким, як його зобразив Микола Гоголь або «з сатирою» в душі пересувників — Сергій Світославський, — проте він був містом, де з'явився проникливий образ «Глухомані».

Важливість цього періоду з його першими кроками модернізації, зробленими художниками, сформованими на ідеалах мімесису, притаманних ХІХ століттю, — не можна переоцінити. Важливим фактом дещо запізненого визнання цього обережного і багато в чому компромісного модерного поступу стала вже 1918 року велика персональна експозиція (по-смертна) П. Левченка в рамках масштабної події, що була проведена під егідою «Спілки мистецтв». Слід додати, що виставка проводилась у знаковій для українофільства будівлі художнього училища, створеній у стилі українського модерну. Організацією події опікувалися студенти, зокрема дипломники, свідомі футуристи зі «Спілки семи» — Борис Косарев, Микола Міщенко та ін. Їх активне втручання відчутно вплинуло на провокативний характер експозиції, розстановку акцентів. У такий спосіб цю важливу подію художнього життя їм вдалося вивести на рівень культурної дискусії. Створення двох акцентів — корпусу творів Левченка та потужної збірки «Спілки семи», що також була «виставкою у виставці», — стало програмним висловлюванням про цінності. На тлі боротьби генерацій у мистецтві це був полемічний жест і виклик водночас. Подібне зближення спостерігалось і раніше. Так, у критичному огляді ХVІІ виставки «Товариства харківських художників» у газеті «Южный край» (3 березня 1914) було виокремлено твори двох авторів — етюди в техніці пастелі шістнадцятирічного Косарева і пейзажі Михайла Беркоса, в яких на той час відчувався виразний потяг до імпресіонізму.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Група харківських художників — М. Беркос, С. Васильківський, П. Левченко, М. Ткаченко — на зламі ХІХ–ХХ століть створили досить яскраве явище в історії національного мистецтва: харківську пейзажну школу.

Вона стала закономірним етапом у його розвитку, водночас перебуваючи в тісному зв'язку зі слов'янським і європейським художнім життям. Кожен із когорти харківських мистців цього часу фокусується на кількох улюблених мотивах, трансформуючи їх у різноманітних композиційних варіаціях. Раннє усвідомлення деформації природного оточення, які сталися внаслідок урбаністичних диспропорцій у розвитку Харкова, вплинуло на характер відтворення регіональної природи. У руслі процесів європеїзації це виливається у відчутний потяг до зростання суб'єктивної забарвленості образів. У пейзажах Петра Левченка знаходимо «провінційний» хронотоп, що як суб'єктивно-особистісний аспект драматичного сприйняття буття репрезентує вже концептосферу художньої культури наступної модерністичної доби. Подальше дослідження передумов розвитку мистецтва на зламі XIX–XX століть допоможе виявити джерела й чинники формування художнього руху в Україні, спрямованого на мистецтво модернізму.

Література:

1. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX — начало XX века). Киев : Наукова думка, 1989. 197 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Безхутрий М. Нарис життя і творчості П. Левченка. Київ : Мистецтво, 1984. 47 с.
4. Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. 1856–1916. Київ : Держ. вид. образотв. мистецтва і муз. літератури, 1958. 48 с.
5. Журавель О. Без глухомані (до питання про школу українського пейзажного малярства). *Образотворче мистецтво*. 1997. № 1. С. 51–52.
6. Зингерман Б. Пространство в пьесах Чехова. *Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века: идейные принципы, структурные особенности* / Акад. наук СССР, Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствоведения М-ва культуры СССР ; [отв. ред. Г. Ю. Стернин]. Москва : Наука, 1982. С. 334.
7. Лагутенко О. А. Михаил Степанович Ткаченко : альбом. Киев : Корнерс, 2010. 326 с.
8. Мальцева Ф. С. Федор Александрович Васильев. Жизнь и творчество, 1850–1879. Москва : Искусство, 1984. 272 с., ил.
9. Милашевский В. Вчера, позавчера: воспоминания художника. Ленинград : Художник РСФСР, 1972. 240 с.
10. Мисюга Б. В. Краєвид у малярстві Галичини першої третини XX ст. (традиції та інновації образної мови) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2009. 18 с.
11. Носенко А. І. Пленер в живописі Одеси другої половини XX — початку XXI ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Харківська академія дизайну і мистецтв. Харків, 2006. 21 с.
12. Павлова Т. Художник чеховської провінції. *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX — початку XX ст.* Київ : Наукова думка, 2000. С. 45–54.
13. Побожій С. І. Мистецтвознавчі нариси : монографія. Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2013. 416 с.
14. Харківська пейзажна школа: Остання чверть XIX — початок XX століття = The Kharkiv School of Landscape Painting: Last 19th — Early 20th century / авт.-упоряд. : В. Немцова, О. Денисенко. Київ : Родовід, 2009. 272 с.
15. Чехов А. П. Скучная история: Из записок старого человека. Чехов А. П. *Собрание сочинений* : в 12 т. Т. 6 : Повести и рассказы, 1888–1891 / под общ. ред. В. В. Ермилова, К. Д. Муратовой, З. С. Паперного, А. И. Ревякина. Москва : Гослитиздат, 1962. С. 271–333.

References:

1. Aseeva, N. Yu. (1989). *Ukrainskoe iskusstvo i evropeiskie khudozhestvennye tsentry (konets XIX — nachalo XX veka)* [Ukrainian art and European art centers (late 19th — early 20th century)]. Kiev: Naukova dumka. (In Russian).
2. Bakhtin, M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
3. Bezkhutryi, M. (1984). *Narys zhyttia i tvorchosti P. Levchenka* [Essay on the life and creativity of P. Levchenko]. Kyiv: Mystetstvo. (In Ukrainian).
4. Diuzhenko, Yu. (1959). *Petro Oleksiiovych Levchenko. 1856–1916* [Petro Oleksiyovych Levchenko. 1856–1916]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury. (In Ukrainian).
5. Zhuravel, O. (1997). Bez hlukhomani (do pytannia pro shkolu ukrainskoho peizazhnoho maliarstva) [Without the boonies (to the question of the school of Ukrainian painting)]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 1, 51–52. (In Ukrainian).
6. Zingerman, B. (1982). Prostranstvo v pesakh Chekhova [Space in Chekhov's plays]. In G. Yu. Sternin (Ed.), *Vzaimosvyaz iskusstv v khudozhestvennom razvitii Rossii vtoroi poloviny XIX veka: ideinye printsipy, strukturnye osobennosti* [The relationship of arts in the artistic development of Russia in the second half of the XIX century: ideological principles, structural features] (pp. 334). Moscow: Nauka. (In Russian).
7. Lagutenko, O. A. (2010). *Mikhail Stepanovich Tkachenko* [Mikhail Stepanovich Tkachenko]. Kiev: Korners. (In Russian).
8. Maltseva, F. S. (1984). *Fedor Aleksandrovich Vasilev. Zhizn i tvorchestvo, 1850–1879* [Fedor Aleksandrovich Vasilev. Life and Creativity, 1850–1879]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
9. Milashevskii, V. (1972). *Vchera, pozavchera: vospominaniya khudozhnika* [Yesterday, the day before: the artist's memories]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russian).
10. Mysiuha, B. V. (2009). *Kraievyd u maliarstvi Halychyny pershoi tretyny XX st. (tradytsii ta innovatsii obraznoi movy)* [Landscape in the painting of Galicia in the first third of the twentieth century (traditions and innovations of figurative language)]. (Extended abstract of PHD thesis). Lvivska natsionalna akademiia mystetstv, Lviv, Ukraine. (In Ukrainian).
11. Nosenko, A. I. (2006). *Plener v zhyvopysi Odesy druhoi polovyny XX — pochatku XXI st.* [Plener in painting Odessa, the other half of the 20th — early 21th century]. (Extended abstract of PHD thesis). Kharkiv state academy of design and art, Kharkiv, Ukraine. (In Ukrainian).
12. Pavlova, T. (2000). *Khudozhnyk chekhovskoi provintsii* [Artist of Chekhov provinces]. In *Ukrainske mystetstvo ta arkhitektura kintsia XIX — pochatku XX st.* [Ukrainian art and architecture of the late nineteenth — early twentieth centuries] (pp. 45–54). Kyiv: Naukova dumka. (In Ukrainian).
13. Pobozhii, S. I. (2013). *Mystetstvoznachni narysy* [Artistic essays]. Sumy: DVNZ “UABS NBU”. (In Ukrainian).
14. Nemtsova, V., & Denysenko, O. (Eds.). (2009). *Kharkivska peizazhna shkola: Ostannia chvert XIX — pochatok XX stolittia* [The Kharkiv School of Landscape Painting: Last 19th — Early 20th century]. Kyiv: Rodovid. (In Ukrainian & English).
15. Chekhov, A. P. (1962). *Skuchnaya istoriya: Iz zapisok starogo cheloveka* [A Dreary Story: From notes of an old man]. In A. P. Chekhov. *Sobranie sochinenii* [Collected works] (in 12 vols, vol. 6) (pp. 271–333). Moscow: Goslitizdat. (In Russian).

Стаття надійшла до редакції 30.11.2019