

Тимошенко Н. І.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»

ГРИГОРІЙ КСЬОНЗ: ДОСЛІДЖЕННЯ БІОГРАФІЇ ТА ПОРТРЕТНОГО ЖИВОПИСУ ХУДОЖНИКА

УДК 70.071.1(477)“19”
ID ORCID 0000-0001-6647-0169
DOI 10.33625/2409-2347-2020-2-67-78

Тимошенко Н. І. Григорій Ксьонз: дослідження біографії та портретного живопису художника. У статті розглянуто життя і творчість Г. Ксьонза, маловідомого самодіяльного художника. Зібрано й систематизовано біографічні відомості. Піднято проблеми приватного колекціонування і визнання мистецького спадку маляра державними музеями.

Основну увагу приділено дослідженню особливостей творчого методу. Розкрито основні прийоми формотворення, колориту, рисунку, специфіку композиційної побудови, засоби художньої виразності. Виявлено, що витоки образності пов'язані з цінностями провінційного культурного середовища.

Спостереження, проведені з опорою на ці положення, дають підстави вважати, що основні формально-стилістичні та художньо-образні риси портретного живопису Г. Ксьонза спираються на традиції народного малярства, технологію фотографії та прийоми професійного живопису.

Ключові слова: портрет, наїв, кітч, самодіяльне мистецтво, народне малярство, фотографія.

Тимошенко Н. И. Григорий Ксёنز: исследование биографии и портретной живописи художника. В статье рассмотрены жизнь и творчество Г. Ксёнза, малоизвестного самодельного художника. Собраны и систематизированы биографические сведения. Подняты проблемы частного коллекционирования и признания художественного наследия художника государственными музеями.

Основное внимание уделено исследованию особенностей творческого метода. Раскрыты основные приемы формообразования, колорита, рисунка, композиционного построения, средства художественной выразительности. Выявлено, что истоки образности связаны с отображением ценностей культуры населения в провинции.

Основанные на этих положениях наблюдения дают основания считать, что основные формально-стилистические и художественно-образные черты портретной живописи Г. Ксёнза продиктованы традициями народной живописи, влиянием фотографии и профессиональной живописи.

Ключевые слова: портрет, наив, китч, самодеятельное искусство, народная живопись, фотография.

Tymoshenko N. Hryhorii Ksonz: Research on the biography and portraiture of the artist

Background. Over the last few years, interest in ethnic cultures that are losing their unique identity under the pressure of urbanization and globalization in the world is increasing. Considering the global trends the study of folk art in Ukraine is explained by the need to establish the national art, which was covered incorrectly as a result of the continued colonial Soviet politics. Naïve art remains a poorly researched field in the history of Ukrainian art despite numerous publications and exhibition projects on the subject.

Objectives. The purpose of the research is to raise the issue of recognition, study, systematization, typology,

attribution, art analysis of the legacy and exploration of the ideas of the artist's work. The main task is to introduce H. Ksonz's art into the field of science, to define the specifics of his artistic expressiveness, to prove the significance of his work as a portraitist and the most prominent representative of naïve art in Ukraine.

Methods. The methodology is based on the principle of combining historical, typological, systematic, descriptive and comparative methods. In addition to the mentioned methods, the principles of formal, iconographic and semantic analysis were used in the detailed review of the works.

Results. In the process of the research, the chronology of the artist's life was put in order. The research revealed that the vast majority of H. Ksonz's artworks is kept in private collections in Ukraine and abroad, and only a small share belongs to the state museum collections.

The artist painted portraits of peasants and townspeople in national outfits on canvas with oil paints.

H. Ksonz's paintings have a complex structure despite the lack of original creative constructing of the composition or turning it into a certain expressive technique. The image of a figure is separated from the background by the image of a hedge or a tree. The background is a "picture in a picture", consisting of separate miniature genre scenes. The illusion of space and depth in those background landscapes is conventional. The forefront scene dominates in the composition, sometimes enriched by a still-life on the table.

The complex composition appeared under the influence of photography of the late 19th – 1st quarter of the 20th century. At that time photography was available only to the upper class people, and the processing of images required serious professional knowledge. The shooting had to take place in the studio, where it was possible to use different household objects, landscape background painted with oil paints, curtains similar to the theater decorations to create the desired atmosphere.

In order to make the images of peasants and townspeople more expressive, H. Ksonz depicts them calm and unperturbed. The artist ignores the constant of perception of human proportions, using unnaturally rigid lines to create a sharp outline of a figure. He forms geometric hyperbolized shapes in a way, which can be perceived as the artist's specific way of form making.

The inaccuracy of anatomy, the depiction of faces with a look "past the viewer" causes dissonance with the poetic state of the nature. In each of these "deaf" images one can sense the perception of the world of the author, which is both a talented and tragic discovery of the artist.

Conclusions. H. Ksonz's creativity and personality are full of contradictions under the impact of social troubles. Different approaches to the depiction of some components of the composition of peasants and townspeople's portraits reflect the world outlook of the artist, expressed in certain artistic dimensions.

The objective-documentary dimension is represented by the depiction of the features of people being portraited, household objects, clothing, jewelry, composition

stereotypes and repeats. The images reveal the features of popular art and kitsch.

The idealistic-fantasy dimension reveals the features of naïve art – in the meditative state of nature, stylization, free interpretation of the shape, methods of depiction of space that defy the rules of perspective, in optical illusions, incorrect anatomy and inaccuracy in the relative measurements of the objects and figures.

The metaphysical dimension is a result of the opposition of dream and reality, the ideal world of nature as the symbol of heaven and the dramatic nature of human existence. This abstract contextual dimension encourages reflection on the supersensitive and timeless matters, the nature and place of a person in the world. The inner artistic meaning of the work is contained in this dimension.

H. Ksonz's paintings express the collective experience and traditions. The values they represent remain the constant and inherent ones in the ancient agricultural culture of Ukrainian ethnos.

The research and observations lead to the conclusion that the defining formal-stylistic and artistic-figurative features of H. Ksonz's work were dictated by the traditions of folk art and formed under the influence of photography and professional painting in the course of the transition historical period in Ukraine.

Keywords: portrait, naïve art, kitsch, popular art, folk art, photography.

Постановка проблеми. В Україні тривалий час мистецтвознавці не приділяли достатньої уваги мистецтву наїву, що тепер значно ускладнює дослідження окремих постатей художників і жанрів загалом. Специфіка цього напрямку, окрім суто мистецтвознавчого аналізу, вимагає врахування зовнішнього впливу, від якого самодіяльні художники залежні. З огляду на це постала необхідність у визначенні критеріїв оцінювання, в доборі методів аналізу, з'ясуванні впливу професійного живопису, фотографії на художньо-стилістичну та образну мову наївного мистецтва.

Залишаються невідомими обставини життя і творчості митців цього напрямку (за винятком окремих постатей), не здійснене техніко-технологічне дослідження робіт, а без цього за браком документальних свідчень ускладнюється атрибуція творів. Картини в більшості перебувають у приватній власності, і тому доступ до деяких з них обмежений. Усі ці проблеми повною мірою стосуються і творчості Г. Ксьонза, тому в даній статті ми зможемо окреслити тільки деякі з них.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ґрунтовного наукового дослідження життя і творчості Г. Ксьонза наразі не існує. Дані про художника зібрано і систематизовано за публікаціями науковців-ентузіастів К. Скалацького [11], Н. Кир'ян [5], М. Доброгорської [3], В. Ханка [14], колекціонерів Л. Лихач, В. Костюка, В. Ксьонза, громадського діяча С. Козлова в науково-популярних періодичних виданнях та в інтернеті [13].

Виявлено спільні риси у творчості художника й наївів Франції, Росії, Грузії за публіка-

ціями М. Безсонової [1], Г. Островського [9], Е. Кузнецова [6].

На підтвердження окремих положень ми спиралися на дослідження О. Найдена [7; 8].

Мета статті. Ввести до наукового обігу творчість маловідомого самодіяльного художника, одного з найяскравіших представників наїву в Україні. Розкрити специфіку творчості Г. Ксьонза методами мистецтвознавчого аналізу, виявити художньо-мистецькі, новаторські здобутки народного маляра в портретному живописі, довести їх самобутність і унікальність.

Ми не ставили за мету повністю охопити весь наявний масив живопису Г. Ксьонза і здійснити аналіз усіх створених ним портретних зображень, а прагнули виділити лише основні мистецькі тенденції, властиві його живопису на еталонних творах. У наукову розвідку навмисно залучено живопис, що вже публікувався чи є у вільному доступі для огляду в мережі Інтернет, бо, попри публічність, обрані нами портрети, окрім декількох, не були піддані детальному науковому, мистецтвознавчому аналізу.

Для здійснення дослідження розглянуто портретні живописні твори Г. Ксьонза з фондів Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка, Миргородського краєзнавчого музею, Національного музею народної архітектури та побуту України та з приватних зібрань Лідії Лихач, Олександра Поліщука, із сімейної колекції Уманських, з етнографічної колекції «Кровець», окремі полотна, що належать Сергію Козлову та зберігаються в інших приватних збірках.

Також вдалося: записати інтерв'ю з К. Скалацьким, ексдиректором Полтавського художнього музею, причетним до поповнення музейної збірки живописними творами Г. Ксьонза, — мистецтвознавець люб'язно поділився власними спостереженнями з приводу творчого метода маляра; провести бесіду телефоном з С. Козловим.

Дякую також керівництву Національного науково-дослідного реставраційного центру України за надану можливість ознайомитися з виписками з реставраційної документації на полотна Г. Ксьонза.

Виклад основного матеріалу дослідження. Григорій Петрович Ксьонз народився в Миргороді 18 листопада 1874 року [11, с. 90]. Дитинство художника минуло на річці Хорол, де він купався та ловив рибу, де на берегах пас худобу. Це захоплення митець зберіг назавжди, судячи з численних мініатюрних сцен другого плану на його картинах.

У підлітковому віці внаслідок тяжкої хвороби він майже повністю втратив слух і став погано говорити.

Художник не був одружений, усе своє життя присвятив живопису. Учився в іконописця М. Химочки з Миргорода [11, с. 90], працював помічником у Д. Рудича, іконописця з с. Хомутець, та Я. Отришка з Ромен [11, с. 90–91]. Опанувавши ремесло, деякий час жив у Миргороді, квартируючи в художників, зокрема в Кучеренків, різьбярів, які виготовляли іконостаси, реставрували та писали ікони для церков міста й навколишніх сіл на початку ХХ століття [2, с. 68–69].

До 1920-х років здебільшого писав ікони, з 1930-х — портрети на тлі краєвиду, зрідка жанрові картини, натюрморти. В активний творчий період подорожував селами в околицях Миргорода, Лубен, Ромен, Гадяча в пошуках замовлень [5, с. 15]. Під час Другої світової війни жив у Миргороді в батьківській хаті [2, с. 75]. Директор полтавського Духовно-культурного центру ім. прп. Паїсія Величковського С. Козлов з'ясував, що свій життєвий шлях художник завершив у притулку для літніх людей у с. Токарі Лохвицького р-ну 10 березня 1947 року. Дослідник уже понад 20 років веде пошукову роботу і планує видати монографію з каталогом творів митця [4]. С. Козлов також установив, що справжнє прізвище художника не Ксьонз, а Ксьонзенко (з наголосом на першу «о») [5, с. 15].

Зі слів С. Козлова, інших полтавських та миргородських колекціонерів, спадок художника становить близько трьохсот робіт, із них сто — за кордоном [10]. У державних музеях України є не більше сорока одиниць збереження, що надійшли до колекцій у 1980–1990-х роках. Кількісна перевага за приватними колекціями є свідченням того, що музеї не спрямовували активно свої зусилля на придбання творів маляра, а відтак, не здійснювали дослідження його життя та творчості.

Із зазначеного вище ми робимо висновок: в очах офіційної мистецтвознавчої спільноти ХХ століття творчість Г. Ксьонза не відповідає критеріям музейних колекцій, залишаючись предметом особистих, «екзотичних» уподобань приватних колекціонерів.

Ось чому до державних збірок твори Г. Ксьонза потрапили зі значним запізненням, за декілька десятиліть по смерті художника. Першим, хто зацікавився ним, був К. Скалацький. Перебуваючи на посаді завідувача фондами Полтавського художнього музею, він подорожував у пошуках предметів музейного значення для поповнення фондів. Майже випадково парні портрети подружжя Бабенків потрапили до музею 1971 року. Поступово з легкої руки музейника виник ажітаж поміж місцевих колекціонерів.

Миргородський краєзнавчий музей розпочав збирати портрети в 1980-х роках. Його

колекція живопису Г. Ксьонза ретельно відібрана — переважають датовані, підписані твори, відомі імена багатьох портретованих: Г. Ксьонз писав серії портретів цілими родинами. За свідченням К. Скалацького, в період подорожей Полтавщиною художник міг перебувати в одній родині тривалий час і малювати всіх її членів по черзі. У родині Федора й Харитини Герасименків маляр жив зиму 1928 року і написав п'ять портретів [2, с. 64]. З тих творів, що їх власники відмовились передавати до музею, коли К. Скалацький збирав колекцію, — зараз у ПХМ¹ зберігається «Портрет Герасименка Порфира Григоровича», батька О. Герасименка (с. Білики Миргородського р-ну Полтавської обл.), подарований ним 1989 року.

У 1990-х роках «мода» на Г. Ксьонза докотилася до столиці, де ним зацікавились у Музеї Гончара та особливо збирачка народного мистецтва Л. Лихач, яка в той час тісно співпрацювала з музеєм, а за нею й інші столичні колекціонери.

2004 року у видавництві «Родовід», яким керує Л. Лихач, вийшов збірник статей К. Скалацького «Пошуки. Знахідки. Відкриття», присвячений малярству Полтавщини [11]. Наступного року було здійснено спільний виставковий та видавничий проєкт УЦНК «Музей Івана Гончара», видавництва «Родовід» та Центру дослідження усної історії та культури; в рамках цього проєкту вийшов невеличкий каталог, присвячений творчості Г. Ксьонза [2]. На сьогодні інтерес поміж колекціонерами до його творчості не вщухає, і у великих виставкових проєктах, присвячених найвсесвітньому малярству, завжди присутні твори цього майстра. Це такі міжмузейні виставкові проєкти, як «Збережене сонце» 2014 року та «Чисте мистецтво» 2017 року.

Портрети Г. Ксьонз писав на полотні олійними фарбами. Судячи з візуального огляду та за реставраційними паспортами ННДРЦУ², зазвичай художник застосовував лляне полотно, середньозернисте, іноді зшите з кількох частин. Зображення обличчя та рук художник виконував за кілька сесій, як із фотографії, так і з натури, за необхідності дописуючи пейзаж та другорядні деталі без участі натурника. На портрет витрачав від двох днів до тижня [2, с. 70, 75].

Колорит живопису яскравий, насичений, виразний, багатошаровий; мазок гладкий, дрібний, з багатьма витонченими деталями. В окремих місцях застосовано лесування або, навпаки, фарбу покладено щільно, товстим шаром, широкими мазками, особливо це стосується ділянок, де використано світлі фарби.

¹ Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка, Полтава.

² Національний науково-дослідний реставраційний центр України.

Більшість портретів не підписано і не датовано, тому атрибуція авторства переважно здійснюється інтуїтивно, шляхом порівняльного аналізу з еталонними творами художника. Найбільша складність у цьому разі полягає передусім у встановленні хронології написання портретів.

У розв'язанні питань атрибуції викликає зацікавлення спостереження М. Доброгорської, яка, зокрема, стверджує: «Григорій Ксьонз застосовував теплі персикові й теракотові ґрунти» [3, с. 126]. Цю думку підтвердив і К. Скалацький. Ґрунт тонували вохрою як іконописці на дереві, так і маляри на полотні, що дозволяло пришвидшувати роботу за рахунок проявлення кольору засобом лесирування верхнього фарбового шару [12, с. 1]. Особливо актуально це в таких ділянках, як обличчя, руки тощо.

Систематизуючи твори митця за хронологією, вдалося виявити, що в його ранніх роботах, відомих нам, переважають білі ґрунти. Вони добре видні на численних втратах портрета Т. Шевченка (1927, КК³), відомі з реставраційних паспортів ННДРЦУ портрета Т. Шевченка (1926, ПХМ) та підписаного й датованого «Портрета парубка в хаті» (1912, ПЗК⁴).

Тому такі недатовані твори, як «Портрет чоловіка» на тлі сільського краєвиду з річкою та «Портрет чоловіка» на тлі краєвиду з хатою та криницею можна було б віднести до 1920-х років. У потертостях живописного шару цих портретів проглядають білі ґрунти. Але художньо-стилістичне рішення живопису викликає сумніви щодо атрибуції авторства, заявленого колекціонером, як такого, що належить Г. Ксьонзу. Особливо це стосується «Портрета молодого чоловіка в уніформі» (усі I пол. XX ст., КК).

Ймовірно, вохристі ґрунти Г. Ксьонз почав застосовувати з 1930-х років. У «Портреті селянина в чорному костюмі» (1930, СКУ⁵) це позначилося на загальному колористичному враженні від твору: руки й обличчя мають оранжевий відтінок, також стілець, стріха хати і навіть рясна рослинність просякнуті теплотою вохри.

У загальному плані твори митця об'єднує багата відтінками соковита зелено-блакитна колірنا палітра, оживлена золотистими та м'яко-червоними барвами. Повторюються також формальні рішення окремих зображень: постатей, дерев, предметів побуту, неба, хмар. У ретельності відтворення значущих деталей існує певна ієрархія: найдосконаліше формотворне світлотіньове моделювання відчутне у виконанні обличчя, рук; більш умовно художник зображував одяг та взуття, але приділяв

пильну увагу декору та прикрасам; стилізував зображення листя дерев, трави, квітів (рис. 1, 2). Світло передавав найбільш умовно, іноді зовсім не зважаючи на кут і спрямування реального освітлення, створюючи ефект «внутрішнього сьйва» і контражуру.

Народності, ліричності, святкової урочистості творам надає застосування виразного контрасту світлого і темного, різнобарв'я в одязі, деталізації прикрас, вишивки, оздоб, майстер висвітлював контур постаті, водночас притемнюючи тло, а також чергував плями світла, темряви, цезур.

Загалом живопису Г. Ксьонза властиві характерні для народної творчості умовність, знаковість, символічність, застосування чистого предметного кольору. Ці риси є свідченням міфологічного мислення митця, внаслідок чого творчий процес виходить за межі розв'язання суто художньо-стилістичних завдань. Усі ж недоліки з точки зору правил академічної системи зображення Г. Ксьонз компенсує оригінальними засобами художньої виразності.

Її він досягає методом контрастів — не лише колористичних, тональних, композиційних, а й психологічних, шляхом протиставлення стану природи та людини. Вираз обличчя на більшості портретів самозаглиблений або й взагалі сповнений страждання, погляд спрямований повз глядача. У кожному з таких «глухих» зображень відображено фізичний стан автора, драму його життя.

Детально виписаний пейзаж із мініатюрними сценками на сільському подвір'ї чи біля річки дозволяє стверджувати, що пейзаж є ілюстративним, самодостатнім компонентом композиції. Естетика пейзажу медитативна, споглядальна, аналогічна ідеалістичній атмосфері народної картини.

Коли постать розміщено біля стола з предметами на ньому, то цю частину композиції можна розглядати як натюрморт, що також має самостійне значення. Таким чином, Г. Ксьонз у жанрі портрету вдало поєднував пейзаж і натюрморт, утворюючи барвистий, самобутній, поетичний образ сільського життя, оспівуючи його та ідеалізуючи.

Сталий, архаїчний спосіб життя, нормований звичаєм, традицією, природною циклічністю, відбився у творчості художника. Відчуття життя як ритуалу простежується у формально-образних та художньо-стилістичних рішеннях портретів.

Думка щодо формування художньо-образної мови наївного малярства сільським культурним середовищем звучить не вперше, на цьому неодноразово у своїх дослідженнях наголошував О. Найден [7, с. 72; 8, с. 26]. Г. Ксьонз одночасно був і учасником традиційного способу життя, і його речником, від-

³ Колекція «Кровець», Київ.

⁴ Приватна збірка Сергія Валерійовича Козлова, Полтава.

⁵ Сімейна колекція Уманських, Київ.

чував зсередини і вдало відображав простір і час, наче сторонній спостерігач. Його творам властива реміснична одноманітність, і водночас у них безліч оригінальних новацій, досі не знаних в українському народному малярстві.

Фотографування за тих часів було доступне лише представникам заможних верств суспільства, а обробка світлин вимагала професійних знань, умов студії. Були розповсюджені фотоательє, що формували певну естетику портрета, вказуючи на суспільний стан, до якого належав замовник. Фотографи мали вищу художню освіту, а щоб відкрити ательє, необхідно було отримати спеціальний дозвіл «на зйомку в дозволених місцях», введений 1862 року міністром внутрішніх справ Росії П. Валуєвим [13, с. 12, 13, 87].

Як і у фотостудії, Г. Ксьонз формував специфічне театральне-постановочне оточення, відображаючи місцеві краєвиди, побут. Дівчат часто зображував із квіткою в руці, біля колодязя або сидячими на його цямринах: поряд дерев'яні чебра, квітучі кущі троянд або столик, на якому стоїть ваза з квітами. Молодиці і старші жінки представлені, сидячи на стільці, — оточення навколо стриманіше, з квітів переважають мальви.

На вплив фотографії також наголошувала М. Доброгорська [3, с. 125]. Тому композиція має специфічний характер: попри прагнення створити ілюзію природного середовища, насправді відображено інтер'єр фотостудії. Ця обставина пояснює такі нюанси композиції, як неузгодженість освітлення постаті та краєвиду, масштабу предметів і людини, зображення першого і другого плану під різним кутом зору, а також поєднання різних жанрів в одному творі.

Чоловіків і хлопців митець зображував із цигарками в руках, картузами, музичними інструментами, біля столу з книжками на ньому, а також із квітами у вазах. Із цими персонажами сусідять на портретах свійські тварини: собаки, коти, коні, а поруч із жінками та дівчатами — кури, корови. Оточення вочевидь характеризує людину, предмети доповнюють образ, розкриваючи уподобання, зв'язок зі світом рослин і тварин, що водночас на полотнах мають символічне значення.

Часто зображення постаті відокремлене від простору другого плану зображенням тину або дерева і загалом усю сцену винесено на перший план, на значну відстань від сільського обійстя. Це пов'язано з логікою розташування пейзажних декорацій в умовах фотостудії. Таким чином пейзажне тло, що «еволюціонувало від рудиментарної пейзажної загородки фотографії кін. XIX — I чв. XX ст.» [3, с. 125], стає розгорнутою догори проекцією краєвиду, зображеною з високої точки зору, до якої вибірково потрапляють портретовані та предмети

перед тлом: стіл, стілець, колодязь. На дальньому плані проекція поступово трансформується у фронтальний вид прямої перспективи, від чого виникає ефект пагорба.

Розгортання догори проекції зображення поверхні землі характерне для творчості багатьох наївних художників. Зокрема цей прийом застосовував Ніко Піросмані — наприклад, на картині «Ішачий міст» (поч. XX ст., ДММГ⁶), де поверхня землі простягається на небо, закриваючи його частково [6, с. 113]. У творчості грузинського художника також особливу роль відіграла побутова фотографія, вплинувши на композиційні схеми його портретів; окрім фотографії — етнографічна листівка та інші друковані матеріали [6, с. 110–111]. Відомо, що з фотографії копіював і Анрі Руссо, естетично обігрував фотопортрети на тлі трафаретів-декорацій, а також композиційно імітував груповий фотовідбиток, як на портреті «Артилеристи» (1893, МСГ⁷) [1, с. 139–140].

Винахід фотографії значно вплинув на хід розвитку мистецтва. Відомі факти з життя художників, котрі застосовували фотографію як робочий матеріал у розробці складних ракурсів зображення. Художники наїву з фотографією працювали щільніше, цей вид мистецтва став взірцем різного способу наслідування: від прямого копіювання, впровадження певних прийомів, враховуючи специфічні оптичні ефекти фотографії, до відтворення в композиції студійної умовності розташування персонажів і трактування оточення.

Вплив фотографії на творчість Г. Ксьонза відчутний у багатьох аспектах його мистецької спадщини. Синтетичне поєднання фотооброблення і просторової перспективи присутнє в «Портреті Семена Никифоровича Білоброва» (1938, ЗОП⁸), де Г. Ксьонз несподівано поєднав просторові й непросторові формально-образні прийоми рішення тла. Чоловік зображений з опущеними руками, над ним височіє крона дерева, зливаючись із непрозорим темно-зеленим тлом ліворуч. Художник обрізав півколом постать, заповнюючи світло-коричневим кольором нижню частину композиції, з розтяжкою по краю півкола. Таким чином, нижня частина портрета асоціюється з ретушшю на фотографії у разі, коли фотограф прагнув закомпонувати портрет, надавши йому овального формату.

Вибірковість тих чи інших прийомів, методів, запозичених зі світу фотографії, великою мірою залежить від мети, яку ставив перед собою художник. Іноді ми стикаємося з тим, що маляр ігнорував прийоми, зазвичай обов'язкові для професіонала, який прагне до натуралістичного відтворення дійсності. Неможливість

⁶ Державний музей мистецтв Грузії, Музей образотворчих мистецтв імені Шалви Аміранашвілі, Тбілісі.

⁷ Музей Соломона Гуг'єнгайма, Нью-Йорк.

⁸ Збірка Олександра Поліщука.

достовірно відтворити психологічний портрет митця становить складну проблему в дослідженні його творчості.

Що стосується фахової підготовки, то за своєї Г. Ксьонзом (вочевидь, у Я. Отришка) методи професійного художника вибірково застосовані ним, зокрема, в побудові прямої перспективи. Вона відчувається у звуженні стежок, столів, криниць, проте лінії проєкцій жодним чином не пов'язані з лінією горизонту і не сходяться на ньому. Повітряну перспективу не зображено як поступове тональне розчинення предметів у повітрі, а позначено блакитним кольором дерев найглибшого плану.

Ймовірно, у Я. Отришка маляр також навчився переконливо формувати об'єм предметів і натури методом світлотіньового модулювання, але припускався помилок в анатомії, масштабі та пропорціях, не загострюючи на цьому власну увагу. Як і для Н. Піросмані, для Г. Ксьонза малярство стало засобом прожиття, ремеслом. Виробничий характер творчості художників підкорювався принципу економії, а повторення, невіддільна її якість, спричиняло роботу «прийомом» [6, с. 127–128]. Це дозволяло пришвидшувати працю, досягати максимуму виразності мінімумом засобів, через велику кількість повторів здобувати високу майстерність. Проте механічні повтори призводять до одноманітності, стереотипності.

Е. Кузнецов, дослідник творчості Н. Піросмані, вважав, що «стереотипність — позаіндивідуальність відповідає самій образній сутності народного живопису. За допомогою (*прийому*. — Н. Т.) не тільки досягається необхідна швидкість виконання, але й закріплюється (і задовольняється), з одного боку, позаособистісне суб'єкта творчості (майстра живописця), а з іншого — позаіндивідуальне об'єкта (предмета зображення) — переважання в ньому абстрактного і загального над конкретним і особистим» [6, с. 128]. Розгляд і виділення характерних прийомів у творчості Г. Ксьонза дозволяють полегшити атрибуцію його творів та виявити риси, сформовані колективним невідомим, ті, що властиві на той час у цілому провінційному оточенню.

Так, зокрема, виділяється декілька стереотипних композиційних прийомів. Перший спосіб полягає у розташуванні постаті на найближчому плані, перед тином з одним або двома просторовими ходами вдаль від постаті. Інший — розташування портретованих переважно сидячи ліворуч, на повен зріст або по пояс, на тлі дерев і з дальнім планом праворуч. Існує також певна закономірність у розташуванні персонажів у портретах горизонтального формату, де люди розташовані сидячи й стоячи, а збоку вміщене наративне зображення сільського подвір'я.

Відділення планів здійснюється контражурним висвітленням з метою уникнути тотального злиття предметів і постатей з різних планів унаслідок застосування предметного кольору, що свідчить про наївне мислення митця. На «Портреті Дмитра Олексійовича Колесника» (I пол. XX ст., КК), «Портреті чоловіка» з собакою, де чоловік тримає в лівій руці картуз (I пол. XX ст., ЗЛЛ⁹), «Портреті Федора Федоровича Березовця» (1942, НЦНК «МІГ»¹⁰) (рис. 3) художник висвітлює тло навколо силуету, огортаючи постать у верхній частині по контуру жовтим сьйвом.

На цих портретах також присутній прийом ритмічного зображення світлих чітких деталей на темному димчастому тлі й темних деталей на світлому або дуже світлих на світлому. Такі прийоми умоглядні, їх можна розглядати як окремі спостереження явищ природи, опрацьовані в уяві. Освітлення й тіні розташовані умовно, композиційно підкорені ритмові чергування плям світлого й темного.

Цими простими, але дієвими прийомами художнику вдається структурувати зображення об'єктів і врівноважувати композицію, а головне, передавати стан умиротворення, створювати ідеальний образ природи — «райок». Означені художні риси споріднюють творчість Г. Ксьонза з народною картиною на фанері, що отримала широке розповсюдження в довоєнний період.

М. Доброгорська манері зображення освітлення дає символічне трактування: «...так, особи середнього віку позиціонуються при ясному сонячному; літнього — при надвечірньому; юнаки — у нічному або вранішньому, нерідко за негоди, очевидно, покликаної передати боротьбу пристрастей у молодій душі, компенсувати індіферентну міміку» [3, с. 127].

На нашу думку, «освітлення задане умоглядно, алегорично» не тільки для людей, а й для рослин. На більшості вищезгаданих портретів, а найвиразніше у «Портреті Віри Корнієнко» (1943, ЗЛЛ) (рис. 6) Г. Ксьонз сьйвом огортає дерева, кущі, трави, увиразнюючи обриси крон, травинок та листя контражурним освітленням, огортаючи природні об'єкти і постать дівчини сьйвом.

Селянський світогляд має й інші специфічні риси, що позначилися на творчості художника. «У фольклорному світосприйнятті світ постає як об'єктивний, незалежний від сприймання, світ абсолютний, що досяг повної й найвищої міри всіх своїх можливостей, світ статичний, що не знає ні розвитку (крім природних циклів), ні будь-яких перехідних і непевних станів» [6, с. 121]. У картинах Піросмані і Г. Ксьонза є чимало спільного.

⁹ Збірка Ліді Лихач, Київ.

¹⁰ Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», Київ.



Рис. 1. Г. П. Ксьонз. Портрет молодої жінки. 1930-ті. Полотно, олія. 71 × 50. НЦНК «МІГ» (Київ), Ж-1959



Рис. 2. Г. П. Ксьонз. Портрет молодого чоловіка. 1930. Полотно, олія. 71 × 50. НЦНК «МІГ» (Київ), Ж-1960



Рис. 3. Г. П. Ксьонз. Портрет Федора Федоровича Березовця. 1942. Полотно, олія. 82 × 56. НЦНК «МІГ» (Київ), Ж-2746



Рис. 4. Г. П. Ксьонз. Портрет чоловіка. I пол. XX ст. Полотно, олія. 71 × 102. ЗЛЛ (Київ), Ks2 [2, с. 7]



Рис. 5. Г. П. Ксьонз. Портрет молодого чоловіка. I пол. XX ст. Полотно, олія. 62 × 48,5. ЗЛЛ (Київ). Ks4 [2, с. 21]



Рис. 6. Г. П. Ксьонз. Портрет Віри Корнієнко. 1943. Полотно, олія. 81 × 56. ЗЛЛ (Київ). Ks7 [2, с. 33]

У Піросмані статичність світосприйняття виражено в зображенні літа, ночі й дня, де відсутні атмосферні явища, будь-яка непевність, перехідний стан, як і відсутні погрудні та поясні зображення людей, окрім застільних, де фігури зображені в профіль з боків столів, засвідчуючи цілісність [6, с. 121–122]. На картинах Г. Ксьонза так само краєвид літньої пори і переважають статичні зображення постатей на повен зріст, але предмет не відіграє такої важливої ролі, як у творчості Піросмані, де «предмет панує», зокрема в численних застільних сценах, а особливо у «Великому натюрморті» (поч. XX ст., ДММГ) [6, с. 122]. У портретах Г. Ксьонза першорядне значення надано людині, її внутрішньому переживанню, а все інше є другорядним, навіть форми людського тіла.

Ось як Г. Островський характеризує помилки у відтворенні пропорцій на автопортреті наївного художника Я. Ананії: «Наявні помилки в пропорціях, огріхи рисунку не шкодять цілісності образу, але є єдино адекватними засобами виразності в ситуації, такій далекій від академічної правильності» [9, с. 84]. Значні анатомічні помилки можна виявити на таких портретах Г. Ксьонза, як «Портрет молодого чоловіка» у свитці, в нього непропорційно велика порівняно з тілом голова; «Портрет молодого чоловіка» з плямистим білим собакою (рис. 5) — у хлопця занадто тоненькі, маленькі й короткі ноги (обидва твори I пол. XX ст., ЗЛЛ).

На інших портретах також часто простежується тенденція до зменшення, скорочення нижньої частини тіла і до збільшення верхньої, особливо тулуба, що надає постатям статуарної незворушності. Художник нехтує константою сприйняття людських пропорцій, неприродно жорсткою лінією окреслюючи чіткий силует, формує геометризовані гіперболізовані форми. За рахунок цього образи виглядають внутрішньо напруженими, скутими, сповненими первісної архаїчної енергії. Такими формально-стилістичними прийомами маляр увиразнює, поетизує образи селян та міщан.

М. Доброгорська пов'язує анатомічні помилки митця з тенденцією до монументальності: «Враження недосяжності посилюється точкою зору знизу, збільшеним масштабом корпусу і малими нижніми кінцівками, положенням спостерігача на рівні грудної клітки персонажа» [3, с. 127]. К. Скалацький вважає, що перед нами постать, зображена так, наче ми на неї дивимося через фотооб'єктив [12, с. 2]. Якщо зблизька розташувати фотоапарат і подивитися на людину, то справді виникає оптичний ефект стрімких скорочень кінцівок, де голова стає непропорційно великою порівняно з тулубом. Це знову ж таки належить до специфіки фототехнології.

Як гіпотезу можна розглядати також особисте припущення автора даної статті, що збільшення голови пов'язане з метою наблизити постать до краю видимого поля портрета, чим наївно долаються просторові проблеми зменшення постаті. Маляр, зображуючи в невеликому форматі полотна людину, по-перше, часто садовив її, максимально висуваючи на перший план, по-друге збільшував голову, підкреслюючи цим меморіальну функцію портрета — основну функцію фотографії. Натомість за умови збереження пропорцій постать віддаляється, риси обличчя дрібнішають, губляться поміж багатьма деталями доквілля. Обраний Г. Ксьонзом прийом — ілюзія в низці інших аналогічних. Таким чином, «мода» на фотографію формувала образність портрета. Водночас можна сприймати специфічне формотворення художника як феномен, що неможливо пояснити.

У живописі Г. Ксьонза оптичні ілюзії, помилки відтворення масштабу та анатомічні помилки є проявом творчого індивідуалізму художника, іронічного погляду на дійсність. Проте маляр прискіпливо і документально правдиво відтворює соціально важливі для замовника деталі.

У російському міському примітиві другої половини XVIII — XIX століття примітивний портрет виконував соціальну функцію. За спостереженнями Г. Островського, важливе формоутворююче значення мають «станові знаки» [9, с. 82]. Як і купецько-міщанський, так і селянсько-міщанський портрет Г. Ксьонза можна розглядати «як систему з високим рівнем образотворчої інформативності, що діє за законами фольклорної семантики» [там само]. Г. Ксьонз документально фіксує жіночі прикраси, вишивку, стрічки, правдиво відображаючи колір і орнаментику вбрання.

На початок XX століття в Україні актуальним залишається сприйняття одягу як певної вікової та станової ознаки. Завдяки прискіпливій увазі до деталей творчість Г. Ксьонза набуває рис етнографізму. У зв'язку з цим під іншим кутом сприймається доквілля — в народному мистецтві немає місця випадковостям, усе, що ми бачимо, має подвійне значення: буквальне і символічне. Таким чином, образи Г. Ксьонза набувають імперсонального, позачасового характеру.

В арсеналі художника є знаковий прийом зображення простору. Цей прийом можна відстежити на переважній більшості портретів, де постать людини зміщено дещо ліворуч від центру і зображено на тлі дерев, а сільський двір — праворуч. Щоб композиція не «завалялась» у темряву зліва, іноді художник розміщує між травами й листям цезуру у відтінках різних кольорів: фіолетового — на «Портреті

молодого чоловіка» з білим у плямах собакою (I пол. XX ст., ЗЛЛ), бірюзового — на «Портреті жінки» і на «Портреті чоловіка» (обидва 1930-ті, колекція НЦНК «МП»), блакитного — на «Портреті молодого селянина в чорному костюмі» (1930, ЗЛЛ) та ін. У композиціях цих творів цезури лише позначають простір, але за логікою зображення фактично не можуть бути ним.

Оптичні ілюзії наївного характеру помітні на багатьох полотнах художника, де портретовані тримаються або спираються на тин позаду, значно віддалений від них, що насправді неможливо, наприклад, як на «Портреті чоловіка», тримаючого в руці картуз (1943, ЗЛЛ), на «Портреті Насті Бабенко» (I пол. XX ст., ЗЛЛ) та на багатьох інших.

На портретах горизонтального формату — «Домашній вид Сергієнка», «Портрет чоловіка» у своїй садибі (обидва I пол. XX ст., ЗЛЛ) (рис. 4) — зображення мають документальне, певною мірою демонстративно-оповідне значення. Водночас значно порушено масштаб: збільшено зображення постатей щодо предметів. Цей дуже давній прийом, відомий в іконописі, знайшов своє продовження в станковому портреті, як ознака наївності художнього мислення.

Диспропорційність, а також оптичні ілюзії, знаковий метод зображення простору, поєднання просторових і непросторових методів зображення становлять проблему у вивченні творчості художника, зокрема, тому, що він в одних творах їх застосовував, а в інших — ні.

У творчому доробку майстра є портрети, за стилістичним та формально-образним рішенням найдосконаліші щодо реалістичності відтворення натури. Зокрема це «Портрет брата Володимира» і «Портрет сестри Одарки» (обидва 1910-ті¹¹, ПХМ) [11, с. 140]. У композиціях цих творів простір ущільнюється, а постаті домінують активніше, ніж на інших «неправильних» портретах, пропорції та масштаб дотримано, образи розкуті, поетичні, тло-краєвид втрачає самостійне звучання. Незначні, на перший погляд, нюанси в зображенні змінюють враження від стилю живопису. Через деяку втрату наївності ці твори за художньо-стилістичними рисами належать до «самодіяльних». Твори не відповідають живопису високопрофесійного рівня, але водночас втрачають чарівність наївності. В інших полотнах нечасто відстежується прагнення до такої манери виконання.

¹¹ Атрибуція В. Ханка є суперечливою. На творах відсутнє датування, не атрибутовані портрети в музейних інвентарних картках. Авторський підпис, що фрагментарно зберігся, стоїть з лица в правому нижньому куті на портреті Одарки. На портреті брата Володимира підписи потребують ретельного дослідження.

Висновки. Від давньої традиції парчевого пафосу та похмурих портретів шляхти і старшини майже нічого не залишилося, окрім бажання репрезентувати персонажа як особистість і наголосити на його суспільному статусі, національній приналежності, зв'язках з оточенням. Ця концептуальна складова стала визначальною у творчості художника, який працював на замовлення.

Складна структура композиції виникла під впливом фотографії кінця XIX — першої чверті XX століття, нового виду мистецтва. Фотографування в ті часи було доступне лише представникам заможних верств суспільства, обробка знімків вимагала професійних знань, а сам процес зйомки — студійних умов, де для створення потрібної атмосфери використовували предмети побуту, завіси, що нагадували певною мірою театральні декорації, тощо.

«Мода» на фотографію формувала різницю портрета, на формотворення вплинула функціональність фотографії, а також народна традиція, побут, власна драма життя художника.

У жанрі портрету Г. Ксьонз поєднував пейзаж і натюрморт. Застосовував ремісничі прийоми виконання живопису, що дозволяло максимально швидко виконувати роботу.

Виділено такі ремісничі прийоми, як повторення типових композиційних схем; розгортання проєкції краєвиду догори, стереотипний спосіб зображення трави, листя, хмар, одягу; висвітлення контурів предметів і постатей для розділення планів; орнаментальність у зображенні рослин.

Спосіб зображення світла у творчості Г. Ксьонза став одним з головних засобів художньої виразності, митець висвітлював контур постаті чи, навпаки, притемнював тло, а також чергував плями світла, темряви, цеzur. Загалом живописові Г. Ксьонза властиві характерні для народної творчості умовність, знаковість, символічність, застосування чистого предметного кольору.

Рисунок найбільше видає безсистемність художньої освіти маляра, невірно відтворено пропорції людського тіла, недосконало зображено руки, окремі деталі.

Для творчості художника характерні диспропорційність, а також оптичні ілюзії, знаковий метод зображення простору, поєднання просторових і непросторових методів зображення, монументальність, статуарна незворушність, геометризовані та гіперболізовані форми у вирішенні постатей.

Не могли залишити байдужим художника й історичні перипетії епохи. Різні підходи до зображення окремих складових композиції

портретів селян та міщан відображають світоглядні погляди митця, виражені в певних вимірах:

- предметно-документальний вимір утілено в натурному відтворенні рис обличчя портретованих, побутових дрібниць, одягу, прикрас. У ремісничій стереотипності, розрахованій на схвалення замовників, виражено риси кітчю;
- ідеалістично-фантазійний вимір несе в собі риси наїву — в споглядальному стані природи, у стилізації, вільному трактуванні форми заради виразності, методах відтворення простору, що суперечать законам перспективи, оптичних ілюзіях, помилках зображення масштабу предметів відносно постатей;
- метафізичний вимір виникає як наслідок протиставлення ірреального й реального, ідеального світу природи як утілення раю і драматизму екзистенції людини. Цей абстрактний, контекстуальний вимір спонукає до роздумів про надчуттєве, позачасове, про природу й місце людини у світі. У цьому вимірі міститься внутрішній художній зміст творів.

Творчий доробок маляра відносимо до самодіяльного мистецтва з рисами наїву та кітчю; ментально живопис близький народному мистецтву. Образність сформовано шляхом наслідування професійного живопису та фотографії на ґрунті народної малярської традиції.

Характер творчості Г. Ксьонза передбачає недосконалу наївність зображення, без якої живопис втрачає правдивість, життєвість і дух часу.

Г. Ксьонз продемонстрував здатність до синтетичного опрацювання всіх можливих засобів і зразків, доступних на той час самодіяльному художнику, виробивши унікальну живописну манеру. Творчість майстра — це складне, самобутнє, багатопланове явище.

Перспективи подальшого дослідження в даному напрямку. У подальшому творчість Г. Ксьонза потребує систематизації, каталогізації та аргументованого доведення музейного значення. Історія життя художника повною мірою не досліджена — необхідні біографічні уточнення, виявлення інших імовірних художньо-стилістичних впливів, зв'язків з професійними художниками.

Література:

1. Бессонова М. А. Анри Руссо и французские наивы. *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени* / редкол. : Г. Г. Пospelov, В. Н. Прокофьев, Л. И. Тананаева. Москва : Наука, 1983. С. 133–159.
2. Григорій Ксьонз : [Виставковий та видавничий проєкт] / фото М. Шток, К. Скалацький ; ред. О. Негода, А. Палагнюк ; пер. Д. Дмитриків ; Укр. центр нар. культури «Музей Івана Гончара» ; Центр досліджень усної історії та культури ; Полтавський художній музей. Київ : Родовід, 2005. 84 с. : іл., фото.
3. Доброгорська М. Естетичний продукт високої якості: Григорій Ксьонз. *Образотворче мистецтво*. 2014. № 2. С. 125–127.
4. Козлов С. В., Тимошенко Н. І. Інтерв'ю телефоном із С. В. Козловим, директором полтавського Духовно-культурного центру ім. прп. Паїсія Величковського, від 22.03.2018, м. Полтава // Особистий архів Н. І. Тимошенко.
5. Кир'ян Н. На Полтавщині таланти були, є і завжди будуть : [про художника Г. Ксьонза та виставку його робіт у Полтаві]. *Слово просвіти*. 2015. № 6 (12–18 лют.) С. 15.
6. Кузнецов Э. Д. Искусство Нико Пирасманишвили как явление «третьей культуры». *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени* / редкол. : Г. Г. Пospelov, В. Н. Прокофьев, Л. И. Тананаева. Москва : Наука, 1983. С. 105–132.
7. Найден О. С. Міф. Фольклор. Форма. Образ. Київ : Олег Філюк, 2016. 318 с. : іл.
8. Найден О. С. Народна ікона Середньої Наддніпрянщини в контексті селянського культурного простору : [монографія] / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України та ін. Київ : Книга, 2009. 506 с. : іл.
9. Островский Г. С. Из истории русского городского примитива второй половины XVIII–XIX в. *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени* / редкол. : Г. Г. Пospelov, В. Н. Прокофьев, Л. И. Тананаева. Москва : Наука, 1983. С. 78–104.
10. Пам'ять Григорія Ксьонза — художника-іконописця вшанують полтавчани // RISU : Релігійно-інформаційна служба України : [вебсайт]. 28.03.2017 о 10:12. URL : https://risu.org.ua/UA/INDEX/ALL_NEWS/CULTURE/RELIGION_AND_CULTURE/66500/ (дата звернення : 15.01.2019).
11. Скалацький К. Пошуки. Знахідки. Відкриття: малярство та іконопис Полтавщини XVIII–XX ст. Київ : Родовід, 2004. 180 с. (Українське народне малярство).
12. Скалацький К. Г., Тимошенко Н. І. Інтерв'ю з К. Г. Скалацьким, ексдиректором Полтавського художнього музею імені Миколи Ярошенка від 24.10.2019, м. Полтава // Особистий архів Н. І. Тимошенко.
13. Трачун О. Й. Фотографія в Україні 1839–2010 / кер. проєкту Олексій Голота ; худож. оформлення, підбір іл. О. Потапенко. Харків : САГА, 2010. 216 с. : 252 фотоіл.
14. Ханко В. Миргородський мистецький словник (кінець XVII — початок XXI сторіччя) : персоналії. Полтава, 2005. 370 с. : фотоіл.

References:

1. Bessonova, M. A. (1983). Anri Russo i frantsuzskie naivy [Henri Rousseau and the French naive. Primitive and its place in the artistic culture of Modern and Contemporary]. In G. G. Pospelov, V. N. Prokofev, L. I. Tananaeva (Eds.). *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kulture Novogo i Noveishego vremeni* [Primitive and his place in the artistic culture of modern and newest times] (pp. 133–159). (In Russian).
2. Nehoda, O. & Palahniuk, A. (Eds.). (2005). *Hryhorii Ksonz* [Grigory Ksonz]. Kyiv : Rodovid. (In Ukrainian).

3. Dobrohorska, M. (2014). Estetychnyi produkt vysokoi yakosti: Hryhorii Ksonz [Aesthetic product of high quality: Grigory Ksonz]. *Obrazotvorche mystetstvo — Fine Arts*, 2, 125–127. (In Ukrainian).
 4. Kozlov, S. V. & Tymoshenko, N. I. (2018, March 22). Interviu telefonom iz S. V. Kozlovym, dyrektorom poltavskoho Dukhovno-kulturnoho tsentru im. prp. Paisiia Velychkovskoho [Interview by phone with S. V. Kozlov, director of the Poltava Spiritual and Cultural Center named after V. Kozlov. pr. Paisiia Velichkovsky]. *Osobystyi arkhiv N. I. Tymoshenko* [Personal archive of N. I. Tymoshenko]. Poltava. (In Ukrainian).
 5. Kyrian, N. (2015, February, 12–18). Na Poltavshchyni talanty byly, ye i zavzhdy budut [In Poltava the talents were, are and always will be]. *Slovo prosvity — The word of enlightenment*, 6, p. 15. (In Ukrainian).
 6. Kuznetsov, E. D. (1983). Iskusstvo Niko Pirasmanishvili kak yavlenie “tretei kulturny” [Nico Pirmanishvili’s Art as a “Third Culture” phenomenon]. In G. G. Pospelov, V. N. Prokofev, L. I. Tananaeva (Ed.). *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kulture Novogo i Noveishego vremeni* [Primitive and his place in the artistic culture of modern and newest times] (pp. 105–132). (In Russian).
 7. Naiden, O. S. (2016). *Mif. Folklor. Forma. Obraz* [Myth. Folklore. Form. Image]. Kyiv : Oleh Filiuk. (In Ukrainian).
 8. Naiden, O. S. (2009). *Narodna ikona Serednoi Naddniprianshchyny v konteksti selianskoho kulturnoho prostoru* [Folk icon of the Middle Dnieper in the context of peasant cultural space]. Kyiv: Knyha. (In Ukrainian).
 9. Ostrovskii, G. S. (1983). Iz istorii russkogo gorodskogo primitiva vtoroi poloviny XVIII–XIX v. [From the history of the Russian urban primitive of the second half of the XVIII–XIX centuries]. In G. G. Pospelov, V. N. Prokofev, L. I. Tananaeva (Ed.). *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kulture Novogo i Noveishego vremeni* [Primitive and his place in the artistic culture of modern and newest times] (pp. 78–104). (In Russian).
 10. Pamiat Hryhoriia Ksonza — khudozhnyka-ikonopystsia vshanuiut poltavchany [The memory of Gregory Xionz — icon-painter is honored by Poltava citizens]. (2017, March 28). *RISU: Relihiino-informatsiina sluzhba Ukrainy* [RISU: Religious Information Service of Ukraine]. Retrieved from https://risu.org.ua/UA/INDEX/ALL_NEWS/CULTURE/RELIGION_AND_CULTURE/66500/. (In Ukrainian).
 11. Skalatskyi, K. (2004). *Poshuky. Znakhidky. Vidkryttia: maliarstvo ta ikonopys Poltavshchyny XVIII–XX st.* [Search. Findings. Discovery: Painting and icon painting of Poltava region of XVIII–XX centuries]. Kyiv: Rodovid. (In Ukrainian).
 12. Skalatskyi, K. H. & Tymoshenko, N. I. (2019, October 24). Interviu z K. H. Skalatskym, eks-dyrektorom Poltavskoho khudozhnoho muzeiu imeni Mykoly Yaroshenka [Interview with K. G. Skalatskyi, ex-director of the Mykola Yaroshenko Art Museum of Poltava]. *Osobystyi arkhiv N. I. Tymoshenko* [Personal archive of N. I. Tymoshenko]. Poltava. (In Ukrainian).
 13. Trachun, O. Y. (2010). *Fotografii v Ukraini 1839–2010* [Photo in Ukraine 1839–2010]. Kharkiv : SAHA. (In Ukrainian).
 14. Khanko, V. (2005). *Myrhorodskiyi mystetskyi slovnyk (kinets XVII — pochatok XXI storichchia): personalii* [Mirgorod Art Dictionary (end of XVII — beginning of XXI century): personalities]. Poltava. (In Ukrainian).
- Рецензент: Міляєва Л. С., доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
- Стаття надійшла до редакції 08.12.2019