МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СОКОЛЮК ОКСАНА ВАСИЛІВНА

УДК 75.035.1(477.53):711-027.541"17/202"(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ СУМЩИНИ XVIII – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТ : ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНІ ТА РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ О. В. Соколюк

Науковий керівник: Алфьорова Зоя Іванівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Соколюк Оксана Василівна. Художнє життя Сумщини XVIII – першої чверті XXI ст. : загальнонаціональні та регіональні особливості. — Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2026

Дисертація є комплексним мистецтвознавчим дослідженням загальнонаціональних і регіональних особливостей формування і розвитку різних форм художнього життя в одній з найдавніших частин Слобожанщини, яким є Сумський регіон, починаючи від часів козаччини і до сьогодні – під час воєнного стану, коли український народ піднявся на боротьбу за свою незалежність після нападу війська РФ на суверенну Українську державу 24 лютого 2022 р. Протягом даного періоду з його карколомними суспільно-політичними потрясіннями, що знаходило своє відбиття в українському художньому середовищі, де, на різних етапах протистояння російській імперській ідеології, мистецтво знову і знову ставало на шлях свого національного відродження, орієнтуючись на свої національні традиції, національні корені. Тим не менш, недостатньо дослідженими залишалися специфіка розвитку сакрального мистецтва на Сумщині протягом доби українського козацького бароко, українського модерну, а також його сучасний стан та необхідність проведення відповідних заходів по збереженню мистецько-культурної спадщини даного регіону; вплив народного мистецтва Сумського краю на формування творчості його видатних представників доби модерну, котрі вимушені були ставати емігрантами за радянських часів та їхня творча діяльність періоду перебування поза межами України; стильові зміни та еволюція техніко-технологічних засобів у художній творчості майстрів Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. на різних етапах національно-визвольного руху в Україні; музейно-виставкова діяльність музейних закладів Сумщини та застосовувані ними форми роботи, особливо в

періоді воєнного стану в Україні у зв’язку з російською агресією з 24 лютого 2022 року, особливості проходження інституалізаційних процесів (розвиток мистецької освіти та формування митецьких об’єднань) як важливої частини художнього життя Сумщини ХХ ст. та сучасні тенденції подальшого розвитку.

Метою дослідження стало виявлення загальнонаціональних та регіональних особливостей в художньому житті Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. крізь призму культурно-мистецького розвитку в зазначений період в Україні та світі.

Об'єктом дослідження стало художнє життя України XVIII – першої чверті XXI **ст. Предмет дослідження** — загальнонаціональні та регіональні особливості художнього життя Сумщини XVIII – першої чверті XXI **ст.**

Для виявлення необхідних джерел в заданому ракурсі було проведенао науково-дослідницьку роботу в Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського в Києві, Харківській державній науковій бібліотеці ім. В.Г. Короленка. Науковій бібліотеці Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Окрім добірки літературних джерел з наукових бібліотек, джерельну базу дисертації склали мистецькі твори представників різних генерацій майстрів Сумщини досліджуваного періоду, які виступали на різних етапах розвитку художнього життя в Сумському регіоні, включаючи нинішній період російської воєнної агресії в Україні і були виявлені серед державних і приватних архівних матеріалів, в музейних колекціях, зокрема в Національному художньому музеї України в Києві, Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького, Лебединському міському художньому музеї ім. Б.К. Руднєва, а також знайдені в монографіях, альбомах і каталогах мистецьких виставок або у відкритому доступі в мережі інтернет-ресурсів.

У здійснене дослідження наукової джерельної бази також увійшли праці українських і зарубіжних мистецтвознавців – аналітичні статті, монографії, дисертації, тези наукових і науково-практичних конференцій, в яких так чи інакше автори фрагментарно торкалися теми розвитку художнього життя на Сумщині протягом XVIII – першої чверті XXI ст. Аналіз всього цього масиву

залучених джерел показав, що вивчення художнього життя Сумщини в контексті загальнонаціональних і регіональних особливостей розвитку ще не проводився і зазначена проблематика порушується авторкою ***вперше.***

Методологічною основою дослідження стали принципи системного та комплексного підходів, а використані в дисертації методи дослідження обумовлені її темою та завданнями. У процесі вивчення окремих питань були використані як загальнонаукові, так і спеціальні методи дослідження. Серед універсальних загальнонаукових методів, до яких довелося звертатись у процесі роботи, слід назвати методи аналізу і синтезу, індукції і дедукції, класифікації, систематизації, узагальнення, абстрагування, типологічний, порівняльний. До спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження, які використовувались в даній дисертації, належать художньо-стилістичний, формальний, семіотичний, іконографічно-іконологічний, компаративний методи дослідження та метод реконструкції художнього твору. Комплексне застосування загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів уможливило розв’язання завдань, поставлених у дисертаційному дослідженні.

В результаті проведеної наукової розвідки ***вперше*** було систематизовано та проаналізовано фахові літературні та візуальні джерела за заявленою проблематикою та з’ясовано методологічний інструментарій дослідження; розкрито специфіку розвитку сакрального мистецтва на Сумщині протягом доби українського козацького бароко, українського модерну, а також показано його сучасний стан та доведена необхідність проведення відповідних заходів по збереженню мистецько-культурної спадщини даного регіону; виявлено вплив народного мистецтва Сумського регіону на формування творчості його видатних представників доби модерну, котрі вимушені були ставати емігрантами за радянських часів та проаналізовано їхню творчу діяльність періоду перебування поза межами України; проведено аналіз стильових змін та еволюції техніко-технологічних засобів у художній творчості майстрів Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. на різних етапах національно-визвольного руху в Україні й введемо до наукового обігу їхні

маловідомі та невідомі твори; проаналізовано музейно-виставкову діяльність музейних закладів Сумщини та застосовувані ними форми роботи, особливо в періоді воєнного стану в Україні у зв'язку з російською агресією з 24 лютого 2022 року та виявлено специфіку запроваджуваних заходів; розкрито особливості проходження інституалізаційних процеси (розвиток мистецької освіти та формування митецьких об'єднань) як важливої частини художнього життя Сумщини XX ст. та з'ясовані сучасні тенденції подальшого розвитку; зроблено альбом ілюстрацій для узагальнення поданого матеріалу щодо загальнонаціональних та регіональних особливостей художнього життя на Сумщині протягом XVIII – першої чверті XXI ст.

Уточнено і доповнено: передумови виникнення та основні тенденції розвитку художнього життя Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. в контексті українського національного руху; парадигму специфіки сумського мистецького осередку в контексті загальноукраїнського і світового мистецького розвитку; класифікацію заходів ;музейних установ Сумщини під час російської агресії в Україні з 24 лютого 2022 року.

Набули подальшого розвитку: дослідження авторської манери сучасних майстрів образотворчого мистецтва Сумщини та низки їхніх творів; аналіз техніко-технологічних особливостей творів представників образотворчого мистецтва Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст.

Теоретичні та практичні результати Одержані результати мають теоретичне та практичне значення, бо дисертація являє комплексне наукове дослідження художнього життя Сумщини XVIII – першої чверті XXI ст. у контексті загальноукраїнських та регіональних особливостей розвитку. Дисертація збагачує українське мистецтвознавство новими фактологічними матеріалами про розвиток художнього життя Сумського регіону вказаного періоду. Положення і висновки дослідження можуть бути використані в освітньому процесі навчальних закладів мистецтва і культури при складанні методичних розробок, навчально-професійних програм, підручників, навчальних посібників, а також в узагальнюючих працях з історії українського

мистецтва, при підготовці наукових монографій. Окрім того, результати даного дослідження можуть стати підґрунтям для подальших міждисциплінарних розвідок у суміжних з мистецтвознавством сферах. Серед перспектив розвитку теми дисертації можна розглядати продовження дослідження на матеріалі новітньої історії українського мистецтва.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, узагальнюючих висновків, переліку використаних джерел та додатків (альбому ілюстрацій та їхнього списку, а також списку публікацій та проведених авторкою апробацій результатів дослідження).

У ***першому розділі*** викладено результати аналізу історіографії фахової літератури, наведено джерельну базу та обґрунтовано методи дослідження. Аналіз історіографії показав, що у сучасному мистецтвознавстві тема художнього життя Сумщини XVIII – першої чверті XXI ст. у контексті загальноукраїнських та регіональних особливостей розвитку ще не вивчалась і порушувалась лише фрагментарно в публікаціях, присвячених українському мистецтву взагалі. Розкрито, що в існуючих публікаціях науковців не приділяється достатньої уваги своєрідності розвитку сакрального і традиційного народного мистецтва Сумщини, видатним вихідцям з цієї частини Слобожанщини та інституалізації тамтешнього художнього життя, а також еволюції техніко-технологічних особливостей в мистецтві цього регіону. На підставі аналізу значної кількості літературних і візуальних джерел, використаних авторами, встановлено, що в їхніх публікаціях недооцінена тяглість модерністської традиції в творчості майстрів Сумщини досліджуваного періоду, а також недостатньо розкрита тема війни в творчості мистців Сумщини після російського нападу на незалежну Українську державу 24 лютого 2022 року.

У ***другому розділі*** за допомогою введення до наукового обігу низки нових архівних документів та їхнього аналізу виявлено нові імена майстрів, які працювали на теренах Сумського регіону за доби українського козацького бароко та представлені нові мистецькі твори. Проведено періодизацію

будівництва Охтирського Покровського собору на Сумщині. Розкрито, що Покровський собор в м. Охтирка, побудований у 1753 – 1768 роках, є одним з унікальних пам'яток українського кам'яного зодчества козацької доби, коли замовникам виступала місцева громада, яка дотримувалась усталених на українських землях традицій, що сприяло формуванню власного, самобутнього варіанту загальноєвропейського стилю бароко. Показано, що первісний проєкт зведення цього храму на місці знайдення чудотворної ікони Охтирської Богоматері розроблявся при царському дворі в Санкт-Петербурзі, але попри це місцева громада вперто протистояла чужим для неї мистецьким впливам і це стало однією з основних причин, чому будівництво затяглося на довгі роки і проводилося у декілька етапів. Також проведено аналіз стану цієї видатної пам'ятки українського козацького бароко на Сумщині за радянських часів, коли вона використовувалась як винно-горілчаний склад, що супроводжується відповідними світлинами з приватного архіву, які наводяться вперше. Наголошено на необхідності створення єдиної системи державного управління охороною культурних пам'яток, що особливо актуально за сучасних умов – під час російської агресії проти України, коли нападники нещадно нищить об'єкти нашої культурної спадщини. Акцентовано, що через відсутність державної підтримки місцеві громади, які намагаються власними силами відновити занедбану за радянських часів сакральну споруду, не в змозі створити комплексну програму реконструкції чи реставрації, а тому вдаються до стилізації під певну історичну добу, втрачаючи відповідність індивідуальній неповторності художнього образу пам'ятки, як це простежується на прикладі реконструкції Охтирського Покровського собору. Вказано на кардинальну зміну обстановки у порівнянні з добою українського козацького бароко, починаючи з XIX ст., коли українські землі, що стали частиною Російської імперії, перетворились на її колонію. Шляхом систематизації окремих даних про творчість визначного слобожанського майстра сакрального і світського живопису Івана Святенка, який працював у Харкові й Лебедині, розроблено хронологію його мистецької діяльності,

виявлено і введено до наукового обігу низку невідомих художніх творів цього непересічного майстра, проведено їхній стилістичний аналіз в контексті особливостей розвитку стилю модерн в українському мистецтві. До наукового обігу введено світлину з архіву Харківського художнього музею, на якій представлений І.Святенко. На основі введення нових архівних даних з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва в Києві визначені дати вступу І.Святенка до угруповання Товариства харківських художників, розширено список його творів, експонованих на виставках цієї творчої асоціації.

У ***третьому розділі*** розкрито, що переїзд в юнацькому віці народженого в с.Ворожба на Сумщині, де стійко дотримувались традицій українського козацького бароко як в народній архітектурі, так і в різних формах мистецтва, в губернський центр, яким був Харків, а далі практичне оволодіння професією зодчого в архітектурних бюро спочатку братів Сергія та Олександра Загоскіних, а далі Олексія Бекетова стали тим фундаментом, завдяки якому Василь Кричевський став переможцем в конкурсі на проєкт будівлі Полтавського губернського земства і засновником стилю українського модерну. Показано, що наступний переїзд Василя Кричевського з Полтави до Києва, після завершення роботи по зведенню цього об'єкта, став відправною точкою по зближенню майстра з колом в майбутньому Голови Центральної Ради УНР Михайла Грушевського. Визначено, що мистець взяв активну участь у розбудові національної художньої культури в період державотворення і культуротворення Української Народної Республіки. Вказано, що він став автором українського Гербу з Тризубом князя Володимира, демонструючи спадкоємність з Київською державою, що було взято за взірець при створенні сучасного національного Гербу України. Вказано, що Василь Кричевський був одним із фундаторів Української академії мистецтва в Києві, натхненно працюючи над розбудовою вищої мистецької освіти в Українській республіці в 1920-і – 1930-і роки. Визначено, що, розширюючи свій мистецький діапазон, займаючись оформленням театральної сцени і кіно, художник реагував на

стильові зміни, переходив на конструктивізм в книжковому оформленні. Проведено художньо-стилістичний аналіз низки творів із спадщини мистця-універсала Василя Кричевського. Утім, переживши сталінські репресії, у 1943 році Василь Кричевський стає вимушеним емігрантом і опиняється у Венесуелі. Розкрито, що емігрантами стали й представники його мистецького родоводу, а саме: обидва сини – Микола і Василь-молодший зі своєю дружиною Оленою Кричевською і дочкою Катериною. Показано, що невдалою виявилась еміграція молодшого брата Василя Кричевського – Федора. До наукового обігу введено картини «Дівчина» у блакитному» (1900) Федора Кричевського і «Мати» (1937) Олени Кричевської з колекції Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднєва. Проаналізовано творчість ще одного вихідця із Сумщини, корифея стилю українського модерну в українському мистецтві – Сергія Тимошенка. Виявлено та охарактеризовано його архітектурні твори в стилі українського модерну. Розкрито співпрацю цього архітектора-будівельника з живописцями Сергієм Васильківським і Миколою Самокишем при зведенні й оформленні будинку підприємця І.Бойка в Харкові, діяльність в Києві в період функціонування УНР та вимушену еміграцію. Розглянуто меморіальний пам’ятник на могилі Симона Петлюри в Парижі авторства Сергія Тимошенка. Акцентовано увагу на питанні реставрації і збереження пов’язаних з його діяльністю пам’яток національної художньої спадщини. Розкрито діяльність одного з провідних українських мистецтвознавців ХХ ст. із м. Лебедина на Сумщині – Стефана Таранушенка, репресованого за сталінських часів у 1933 році, який лише через 20 років отримав дозвіл від владних радянських структур повернутись в Україну, але залишався позбавленим наукового ступеня доктора мистецтвознавства і професорського звання. Показано особливу роль Таранушенка в становленні і розвитку пам’яткоохоронної справи в українській художній культурі, створенні теоретичного і фактографічного фундаменту для наукової історії української архітектури, у дослідженні та вдосконаленні техніки обмірів українського монументального дерев’яного зодчества та у вивченні пам’яток

різноманітних форм національного народного мистецтва і проведено аналіз його найяскравіших взірців із світлин, зроблених свого часу цим науковцем. Розкрито його наукову діяльність по вивченню творчості українських мистців XIX – XX ст. та підкреслено значення для сучасного українського мистецтвознавства його особистого архіву в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського в Києві.

У ***четвертому розділі*** розкрито діяльність художніх і краєзнавчих музеїв Сумщини. Особливу увагу приділено музейній роботі в Сумському регіоні під час російської агресії в Україні. Акцентовано на різноманітних формах музейної діяльності в Сумському обласному художньому музеї ім. Никанора Онацького, що явно випереджає абсолютну більшість музейних установ в інших регіональних центрах України, а також в Лебединському міському художньому музеї ім. Б.К. Руднєва. Охарактеризовані виставки в музеях Сумщини з особливою увагою до тих, що проводяться під час російсько-української війни. Виявлені учасники цих виставок та проаналізовані їхні твори, що експонувались. Проведено аналіз становлення і розвитку художньої освіти на Сумщині з точки зору наявності необхідних ланок для формування системи у цій сфері інституалізації. Показано, що більш-менш сформованою можна вважати початкову дитячу мистецьку освіту. Розкрито особливо активну діяльність Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка. Показана роль студії образотворчого мистецтва, заснованої фундатором мистецької освіти на Сумщині Никанором Онацьким, в художньому житті краю. Виявлено, що в стані формування на Сумщині ще залишаються середня залишаються середня і вища мистецька освіта, що поки не представлені в окремих навчальних закладах, а діють в рамках інших загальноосвітніх установ. Розглянуто діяльність мистецьких об’єднань Сумщини, як важливої частини художнього життя цього українського регіону. Показано, що їхнє формування тут розпочалося значно пізніше у порівнянні з такими крупними мистецькими центрами в Україні, якими є Київ, Харків, Львів та Одеса, і на сьогодні на Сумщині цей процес ще продовжується. Показана діяльність

Сумської обласної організації НСХУ та Сумського обласного осередку спілки майстрів народного мистецтва України. Виявлено роль останнього у відродженні, збереженні і розвитку різноманітних форм традиційної народної творчості Сумського регіону.

Ключові слова: авангард, дизайнознавство, іконографія, історія музею, кераміка, колекціонування, конструктивізм, малярство, мистецтвознавство, модернізм, національна самобутність, реставрація, символізм у мистецтві, соцреалізм, художньо-стильові особливості.

ANNOTATION

Sokoliuk Oksana Vasylivna. Artistic life of Sumy region in the 18th – 20th centuries : national and regional features, qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy (PhD), specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts/ Kharkiv. 2026.

The dissertation is is a comprehensive art history study of national and regional features of ehe formation and development of various forms of artistic life in one of the oldest part of Slobozhshchyna, which is the Sumy region, from times of the Cossaks to the present day during martial law, when the Ukrainian people rose up to fight for their independence after the attack Russian army on the sovereign Ukrainian state on February 24,2022.

The aim of this study was to identify national and regional characteristics of the artistic life of the Sumy region from the 18th to the first quarter of the 21st century through the lens of cultural and artistic development during this period in Ukraine and the world.

The object of this study was the artistic life of Ukraine from the 18th to the first quarter of the 21st century. ***The subject of this study*** is

the national and regional characteristics of the artistic life of the Sumy region from the 18th to the first quarter of the 21st century.

To identify the necessary sources in the given perspective, research work was carried out at the V.I. Vernadsky National Library of Ukraine in Kyiv, at the V.H. Korolenko Kharkiv State Scientific Library, and the Scientific Library of the Kharkiv State Library of Design and Arts. In addition to a selection of literary sources from scientific libraries, the dissertation's source base consisted of artistic works by representatives of different generations of Sumy masters from the period under study. These works appeared at various stages of the development of artistic life in the Sumy region, including the current period of Russian military aggression in Ukraine. These works were identified among state and private archival materials and in museum collections, in particular, in the National Art Museum of Ukraine in Kyiv and the Sumy Regional Art Museum named after N.Onatsky Museum of Fine Arts, the B.K. Rudnyev Lebedyn City Art Museum, and were also found in monographs, albums, exhibition catalogs, and publicly available online resources.

The research also included works by Ukrainian and foreign art historians—analytical monographs, dissertations, and abstracts from scientific and scientific-practical conferences—in which the authors, in one way or another, touched upon the development of artistic life in the Sumy region from the 18th to the first quarter of the 21st century.

An analysis of this entire array of sources revealed that the artistic life of the Sumy region has not yet been studied in the context of

national and regional development patterns, and this is ***the first time*** this issue has been addressed.

The dissertation's methodological basis is the principles of a systemic and integrated approach, and its use of research methods is determined by its topic and objectives. In examining individual questions, both general scientific and specialized research methods were employed. Among the universal scientific methods employed in the work are analysis and synthesis, induction and deduction, classification, systematization, generalization, abstraction, typology, and comparison. Specific art historical research methods employed in this dissertation include artistic-stylistic, formal, semiotic, iconographic-iconological, comparative, and artistic reconstruction methods. The integrated use of general scientific and specialized art historical methods made it possible to address the objectives posed in the dissertation research.

As a result of the research, professional literary and visual sources on the stated topic were analyzed and systematized ***for the first time,*** and a methodological research tool was defined. The specific development of sacred art in the Sumy region during the Ukrainian Cossack Baroque and Ukrainian Art Nouveau periods was revealed, its current status was demonstrated, and the need for appropriate measures to preserve its artistic and cultural heritage was highlighted. The influence of Sumy region folk art on the creative work of its prominent Art Nouveau representatives, who were forced to emigrate during the Soviet period, is revealed. Their creative activities during

their stay outside of Ukraine are analyzed. An analysis of stylistic changes and the evolution of technical and technological means in the artistic work of Sumy region artists from the 18th to the first quarter of the 21st century at various stages of the national liberation movement in Ukraine is conducted, and their little-known and unknown works are introduced into scholarly circulation. The museum and exhibition activities of the Sumy region and the forms of work they employ are analyzed. The museum and exhibition activities of museum institutions in the Sumy region and the forms of work they use, especially during the period of martial law in Ukraine in connection with Russian aggression, are analyzed, and the specifics of the events held are identified. The dissertation explores the institutionalization processes that took place in the 20th century as an important part of the artistic life of the Sumy region, specifically the development of art education and the formation of artistic associations. Current trends for further development are identified. An illustration album has been created to summarize the presented material regarding the national and regional characteristics of artistic life in the Sumy region from the 18th to the first quarter of the 21st century.

Clarified and expanded: the preconditions for the emergence and main trends in the development of artistic life in the Sumy region from the 18th to the first quarter of the 21st century in the context of the Ukrainian national movement; a paradigm for the specifics of the Sumy artistic community in the context of pan-Ukrainian and global artistic development; a classification of events by Sumy region museum institutions during the Russian aggression in Ukraine since February 24, 2022.

Further developments included: research into the artistic style of contemporary Sumy region fine artists and a number of their works; analysis of the technical and technological characteristics of works by Sumy region fine artists from the 18th to the first quarter of the 21st century.

Theoretical and Practical Results. The results obtained have both theoretical and practical significance, as the dissertation presents a comprehensive scientific study of the artistic life of the Sumy region from the 18th to the first quarter of the 21st century in the context of national and regional development characteristics. The dissertation enriches Ukrainian art studies with new factual materials on the development of artistic life in the Sumy region during this period. The dissertation's findings and conclusions can be used in the educational process at arts and culture institutions when developing methodological guidelines, textbooks, and teaching aids, as well as in comprehensive works on the history of Ukrainian art and in the preparation of scholarly monographs. Furthermore, the results of this study can serve as a basis for further interdisciplinary research in fields related to art history. Further research on the contemporary history of Ukrainian art is a potential development of the dissertation topic.

The work consists of an introduction, four sections, summary conclusions, a list of literary sources and appendices (an album of illustrations and their list), as well as a list of publications and tests of the research results conducted by the author).

At the first section presents the results of the analysis of the historiography of professional literature, provides of source base and substantiates the research methods. An analysis of the bibliography showed that in contemporary art criticism the topic of the artistic life Sumy region from the 18th to the first quarter of the 21st century of the context national and regional development features has not yet been studied and has only been touched upon fragmentarily to publications devoted to Ukrainian art in general. It has been revealed that existing scholarly publications had not paid sufficient attention to the unique development of sacred and traditional folk art in the Sumy region, the prominent individuals who came t from his part of Slobozhanshchyna, the institualization of local artistic life and technical and technological features jf this region's art. Based on an analysis of a significant number of literary and visual sources used by authors, it established that their publications underestimate the duration of the modernist tradition in the work of Sumy masters during the period under study, and also insufficiently explore the theme of war in the works of Sumy artists after the Russian attack on the independent Ukrainian state on February 24, 2022.

At the second section, by introducing into scientific circulation a number of new archival documents and analyzing them, new names of masters who worked in the Sumy region during the Ukrainian Cossack Baroque are revealed and new works of art are presented. A periodization of the construction of the Okhtyrka Intercession Cathedral, built between 1753 and 1768, is one of the unique monuments of Ukrainian stone architecture from the Cossack era, when the client was a local community that adhered to established Ukrainian traditions, which contributed distinctive version of the pan European Baroque style, It is shown that the initial project for the construction of this church on the site of the miraculous icon of the Okhtyrska Mother of God was developed at the royal court in St. Petersburg, but despite this, the local community stubbornly resisted artistic influences that were alien to it, and this became one of the reasons why construction dragged on for many years and was carried out in several stages. An analysis of the of condition of this lowering monument of Ukrainian Cossack Baroque in the Sumy region during

Soviet times, when it was used as a wine and vodka warehouse, is also conducted, accompanied by corresponding photographs from a private archive, which are being used for the first time. The emphasis is on the need to create a unified system of state management of cultural heritage sites, whichis especially relevant in modern conditions – during the Russian aggression against Ukraine, when the attackers are mercilessly destroying objects of our cultural heritage. It is also emphasized that the lack of state support for local communities attempting to restore sacred structures damaged during the Soviet era on their own is unable to create a comprehensive reconstruction or restoration program. Therefore, they resort to stylizations that reflect a specific historical period, losing touch with the monument's unique artistic image. This is evident in the example of the Okhtyrsky Pokprovsky Cathedral. The article points out the radical changes in the situation compared to the period of Ukrainian Cossack Baroque, beginning in the 19th century, when the Ukrainian lands, which became part of the Russian Empire, turned into its colony. By systematizing selected data on the work of Ivan Svyatenko, a prominent Slobozhansky master of sacred and secular painting who worked in Kharkiv and Lebedyn, we have developed a chronology of his artistic career. Several unknown works by this extraordinary artist have been identified and introduced into scholarly circulation, and their stylistic analysis has been conducted in the context of the development of Art Nouveau in Ukrainian art. A photograph from the archives of the Kharkiv Art Museum featuring Ivan Svyatenko has been introduced into scholarly circulation. Based on the introduction of new documents from the Central State Archive-Museum of Literature and Art in Kyiv, the dates of Ivan Svyatenko's entry into the Association of Kharkiv Artists have been determined, and the list of his works exhibited at the exhibitions of this creative association has been expanded.

The third section reveals that a moving of a young man from the village of Vorozhba in the Sumy region, where the traditions of Ukrainian Cossack Baroque were staunchly upheld in both folk architecture and various art forms, to the provincial capital of

Kharkov, and his subsequent practical mastery of the architectural profession in the architectural firms of the brothers Serhii and Olexander Zahoskin, and then Olexii Beketov, laid the foundation for Vasyl Krychevsky's victory in the competition for the design of the Potava Provincial Zemstvo building and the founding of the Ukrainian Art Nouveau style. It is shown that Vasyl Krychevsky's subsequent move from Poltava to Kyiv, after the completion of this building, marked the beginning of his rapprochement with the circle of the future Head of the Central Rada of the Ukrainian People's Republic, Mykhailo Hrushevsky. It is determined that the artist played an active role in the development of national artistic culture and state structure during the Ukrainian People's Republic. It is shown that he became the author of the Ukrainian coat of arms with the Trident of Prince Volodymyr, demonstrating the continuity with the Kievan state, which was taken as a model for the creation of the modern national coat of arms of Ukraine. It is indicated that Vasyl Krychevsky was one of the founders of the Ukrainian Academy of Arts in Kyiv, who worked with inspiration on the development of higher art education in the Ukrainian Republic in the 1920s–1930s. It has been determined that, by expanding his artistic range and designing theatre and cinema, the artist responded to stylistic changes, moving towards constructivism in book design. An artistic and stylistic analysis of several works from the legacy of the versatile artist Vasyl Krychevsky is conducted. However, having survived Stalin's purges, Vasyl Krychevsky became a forced emigrant in 1943 and ended up in Venezuela. It is revealed that

members of his artistic family also emigrated, namely, his two sons, Mykola, and Vasyl Jr., along with his wife, Olena, and their daughter, Kateryna. It is shown that the emigration of Vasyl Krychevsky's younger brother, Fedir, was unsuccessful. The paintings "Girl in Blue" (1900) by Fedir Krychevsky and "Mother" (1937) by Olena Krychevska from the B.K. Rudnyev Lebedyn City Art Museum are introduced into scholarly circulation. The work of another native of the Sumy region, Serhiy Tymoshenko, a leading figure in the Ukrainian Art Nouveau style, is analyzed. Architectural works of this author in the Ukrainian Art Nouveau style are identified and characterized. This architect-builder's collaboration with painters Serhiy Vasyl'kyvskyi and Mykola Samokysh on the construction and decoration of the house of businessman Ivan Boyko in Kharkiv is explored, as well as his activities in Kyiv during the Ukrainian People's Republic (UNR), and his forced exile. The memorial monument at Symon Petlyura's grave in Paris, designed by Serhiy Tymoshenko, is examined. Attention is focused on the restoration and preservation of national artistic heritage monuments associated with his work. . The activities of Stefan Taranushenko, one of the leading Ukrainian art historians of the 20th century from the town of Lebedyn in the Sumy region, have been revealed. He, having been repressed during Stalin's reign in 1933, only received permission from the Soviet authorities to return to Ukraine 20 years later, but remained stripped of his academic degree (Doctor of Art History) and professorial title. The special role of Taranushenko in the formation and development of the protection of monuments in

Ukrainian artistic culture, the creation of a theoretical and factual foundation for the scientific history of Ukrainian architecture, in the research and improvement of the technique of measuring Ukrainian monumental wooden architecture and in the study of monuments of various forms of national folk art is shown, and an analysis of its most striking examples is carried out based on photographs taken in his time by this scientist**.** His scholarly work on the study of Ukrainian artists of the 19th and 20th centuries is explored, and the significance of his personal archive at the Vernadsky Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine in Kyiv is emphasized for Ukrainian art history.

The fourth section explores the activities of art and local history museums in the Sumy region. Particular attention is given to museum work in the Sumy region during the Russian aggression in Ukraine. Emphasis is placed on the diverse forms of museum activity at the Nykanor Onatsky Sumy Regional Art Museum, which clearly outstrips the vast majority of museum institutions in other regional centers of Ukraine, as well as the B.K. Rudnyev Lebedyn City Museum of Fine Arts. Exhibitions at Sumy region museums are described, with particular attention to those held during the Russo-Ukrainian War. Participants in these exhibitions were identified, and their works on display were analyzed. An analysis of the formation and development of art education in the Sumy region was conducted in terms of the presence of the necessary links for the formation of a system of institutionalization in this area. It was shown that primary children's

education can be considered more or less developed. The particularly active work of the Sumy Children's Art School named after M.H. Lysenko is revealed. The role of the fine arts studio, founded by Nykanor Onatsky, a pioneer of art education in the Sumy region, in the region's artistic life is explored. It is revealed that secondary and higher art education in the Sumy region remains in a state of development, not yet represented in individual art institutions and operating within other general education institutions. The activities of Sumy region art associations are examined as an important part of the artistic life of this Ukrainian region. It is shown that their formation here began significantly later than in such major artistic centers in Ukraine as Kyiv, Kharkiv, Lviv, and Odesa. Today, this process is still ongoing in the Sumy region. The activities of the Sumy regional organization of the National Union of Artists of Ukraine and the local chapter of the Union of Folk Art Masters of Ukraine are described. The role of the latter in the revival, preservation, and development of diverse forms of traditional folk art in the Sumy region is revealed.

Keywords: Avant-garde, design studies, iconography, museum history, ceramics, collecting, constructivism, painting, art history, modernism, national identity, symbolism in art, socialist realism, artistic and stylistic features.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України та які включені до міжнародних наукометричних баз даних:

1. Соколюк Л., Соколюк О. Охтирський Покровський собор : між минулим і майбутнім // XUDPROM. 2023. # XXV (1). С. 69 – 83. DOI 10.33625/hudprom2023.01.068

2. Соколюк О. Творчість живописця Івана Святенка в контексті художнього життя Слобожанщини доби модерну // XUDPROM. 2024. # XXVI (1).. С. 74 – 88. DOI 10.61993/2786-7285.2024.01.06

3. Соколюк О. Мистецький фронт на Сумщині під час російської агресії // Український мистецтвознавчий дискурс . 2025. # 6. С. 199 – 208. DOI https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.23

Наукові праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Соколюк О.В. Уродженці Сумщини як творці нового українського мистецтва (перша третина XX ст.) // Тези IV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 16 – 17 листопада 2022 р. Київ : НАМУ, 2022. С. 139 – 141.

2. Соколюк О. Музейні колекції Сумщини: проблема збереження національної спадщини // X Платонівські читання: Тези доповідей десятої міжнародної наукової конференції пам’яті академіка Платона Білецького. Київ :НАОМА, 2022. С. 92 – 93.

3. Соколюк О. Охтирський Покровський собор на Сумщині : реконструкція чи реставрація // Дизайн і мистецтво України у часи національного спротиву : зб. тез доповідей всеукр. наук. конф. (в межах мистецько-наукової акції «Мистецтво молодих – 2023». Київ. 15 – 16 березня 2023 р. Київ : НАМУ, 2023. С. 44 – 45.

4. Соколюк О. Українське народне мистецтво як наріжний камінь у творчості Василя Кричевського. // Перші Таранушенківські читання: Збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції 14 – 15 квітня 2023 р. Харків : ХДАДМ, 2023. С. 102 – 103.

5. Соколюк О. В. Художні виставки на Сумщині під час війни. // Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції «Україна та Європа.

Культура в глобальних викликах сьогодення». 20 – 23 вересня 2023 р. Київ : НАМУ, 2023. С. 134 – 135.

6. Соколюк О. В. Українські мистці з роду В.Г. Кричевського в еміграції // Збірник матеріалів V Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 15 – 16 листопада 2023 р. Київ : НАМУ, 2023. С. 111 – 113.

7. Соколюк О. Іван Святенко — видатний український мистець без біографії // Тези Міжнародної наукової конференції «Дизайн XXI століття. Українська модель дизайну. Василь Єрмілов». 28.03. 2024. Харків. ХДАДМ. С. 86 – 87.

8. Соколюк О. В. Нові матеріали про творчість видатного харківського художника без біографії Івана Святенка (перша третина XX ст.) // Зб. тез доповідей II Всеукраїнської наук. конф. «Дизайн і мистецтво України у часи національного спротиву». Київ : НАМУ, 04.04.2024. С. 75 – 79.

9. Соколюк О.В. Мистецький фронт Сумщини в умовах воєнного стану // Тези VI Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології 13 – 14 листопада 2024 р. Київ : НАМУ, 2024. С. 192 – 196.

10. Сонолюк О. Іконопис Сумщини доби козацького бароко : загальноукраїнські та регіональні особливості // Тези II Міжнародної наукової конференції «Таранушенківські читання». Харків ХДАДМ. 17.04.2025. С. 118 – 119.

11. Соколюк О.В. Синтез архітектури й живопису в будинку І. Бойка в Харкові (арх. С. Тимощенко) // Тези доповідей шостої щорічної міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах 30. жовтня 2025 р. Київ : НАМУ, 2025. С. 191 – 195.

12. Соколюк О. Сучасні форми музейної роботи на Сумщині піл час війни // Тези VII Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології 19 – 21 листопада 2025 р. Київ : НАМУ, 2025. С. 267 – 269.

13. Соколюк О. Мистецька спадщина прифронтової Сумщини в умовах російсько-української війни // Тези доповідей III Міжнародної конференції «Мистецтво в час війни» Західного регіонального науково-мистецького центру Національної академії мистецтв України. Львів – Моршин, 2025. С. 20 – 2

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ СУМЩИНИ В ПУБЛІКАЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ НАУКОВЦІВ……..……..…..13

1.1. Стан вивченості проблеми... …….....13

1.2. Джерельна база та методи дослідження…..……..…….39

Висновки до розділу …….……44

РОЗДІЛ 2. САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО СУМЩИНИ ТА ЙОГО РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ…….46

2.1. Зережені храми Сумщини доби козацького бароко…….....46

2.2. Сакральне мистецтво Сумського регіону доби модерну…….....72

Висновки до розділу 2..…….84

РОЗДІЛ 3. УРОДЖЕНЦІ СУМЩИНИ ЯК ВИДАТНІ ДІЯЧІ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ……..…86

3.1. Родовід Кричевських та його роль в українському мистецтві…ХХ ст…….86

3.2. Сергій Тимошенко як корифей стилю українського модерну……1щ8

3.3. Стефан Таранушенко та його внесок в українське мистецтвознавство……..111

Висновки о розділу 3……..117

РОЗДІЛ 4. ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНІХ ПРОЦЕСІВ СУМЩИНИ В ХХ – ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХХІ СТ……....120

4.1. Музейна справа і художні виставки на Сумщині в ХХ – першій чверті ХХІ ст.

4.2. Становлення і поширення художньої освіти……141

4.3. Мистецькі об’єднання на Сумщтні у ХХ –першій чверті ХХІ ст. .150

Висновки до розділу 4……154.

ВИСНОВКИ……....156
СПИСОК ЛІТЕРАТУРНХ ДХЕЕРЕЛ……...…162
ДОЛАТОК А. Ілюстрації……....201
ДОДАТОК Б. Спсок ілюстрацій……388
ДОЛАТОК В. Список публікацій……..405
ДОЛАТОК Г. Апробація результатів дисертації …….406

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

Авт. – упор. — автор – упорядник

Автореф. — автореферат

Акв. — акварель

Англ. — англійська

Анот. — анотація

Арк. — аркуш

Вид – ня — видання

Вип. — випуск

Всеукр. — Всеукраїнський

Дис. — дисертація

ДІКЗ — Державний історико-культурний заповідник

Докт. — доктор

Д – ра — — доктора

ДСНС — Державна служба з надзвичайних ситуацій

Заг. — загальний

Зб. — збірник

Інв. — інвентарний

Ін – т — інститут

ІПСМ — Інститут проблем сучасного мистецтва

Інв. — інвентарний

Істор. — історичний

К. — картон

Канд. —кандидат.

Кн. — книга

Конф. — конференція

ЛМХМ — Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднєва

Мист – ва — мистецтвознавства

Мистецтвознав. — мистецтвознавство

НАМ — Національна академія мистецтв

НАУ — Національний аграрний університет

Нім. — німецька

Наук. — науковий

Оп. — опис

П. — полотно

Пап. — папір

Пер. — переклад

Поч. — початок

Проф-виклад. — професорсько-викладацький

Ред. — редактор

Редкол. — редколегія

С. — сторінка

Спр. — справа

СОХМ — Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького

Темп. — темпера

Т. — том

Т. зв. — так званий

ТОВ — товариство

Упоряд. — упорядник

Ф. — фонд

ХДАДМ — Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХДАК — Харківська державна академія культури

Худож. — художній

ХХМ — Харківський художній музей

ЦДАДА — Центральний державний архів древіж актів. Москва.

ВСТУП

Актуальність теми дисертації. Сьогоднішня спрямованість Української держави на європейський вектор розвитку супроводжується зростанням зацікавленості своїм історичним минулим, своєрідністю культурної спадщини. В такому ракурсі серед різних українських мистецьких центрів викликає науковий інтерес Сумщина з її непересічним художнім життям протягом XVIII – першої чверті XXI ст. в контексті прояву загальнонаціональних і регіональних особливостей на різних історичних етапах, включаючи сьогодення, коли відбуваються карколомні суспільно-політичні потрясіння під час російської агресії проти суверенної Української держави і боротьби українського народу за свою свободу і незалежність.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами, планами. Дисертаційне дослідження є частиною планової науково-дослідної роботи кафедри кроскудьтурних практик Харківської державної академії дизайну і мистецтв по підготовці наукових кадрів вищої кваліфікації та виконувалась у межах наукової теми «Історико-теоретичні аспекти українського мистецтвознавства доби постмодернізму: універсальне й специфічне» (протокол № 12 від 22.02.2022).

Метою дослідження стало виявлення загальнонаціональних та регіональних особливостей в художньому житті Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. крізь призму культурно-мистецького розвитку в зазначений період в Україні та світі.

Для досягнення мети поставлені наступні **завдання**:

- опрацювати стан дослідження теми художнього життя Сумщини XVIII – першої чверті XXI ст. в контексті прояву загальнонаціональних та регіональних особливостей;

- систематизувати джерельну базу даного дослідження, виявивши її інформативний потенціал, та обґрунтувати методологічні засади дисертації;

- розкрити специфіку розвитку сакрального мистецтва на Сумщині протягом доби українського козацького бароко й українського модерну, показати його сучасний стан та необхідність вжиття заходів по збереженню;

- виявити вплив народного мистецтва Сумського регіону на формування творчості його видатних представників доби модерну, котрі вимушені були стати емігрантами за радянських часів та проаналізувати їхню творчу діяльність поза межами України;

- провести аналіз стильових змін та еволюції техніко-технологічних засобів у художній творчості майстрів Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. на різних етапах національно-визвольного руху в Україні;та ввести до наукового обігу їхні маловідомі та невідомі твори;

- проаналізувати музейно-виставкову діяльність музейних закладів Сумщини та застосовувані форми роботи, зосередившись на періоді воєнного стану у зв'язку з російською агресією в Україні з 24 лютого 2022 року;

- розкрити інституалізаційні процеси (розвиток мистецької освіти та формування мистецьких об'єднань) як важливої частини художнього життя Сумщини XX ст., з'ясувавши сучасні тенденції розвитку.

Об'єктом дослідження стало художнє життя України XVIII – першої чверті XXI ст.

Предмет дослідження – загальнонаціональні та регіональні особливості в розвитку художнього життя Сумщини XVIII – першої чверті XXI ст.

Територіальні межі дослідження охоплюють територію України, держав Європи, Південної Америки та США.

Хронологічні межі дослідження обумовлені його завданнями і охоплюють період XVIII – першої чверті XXI ст.

Методи дослідження. Використані в дисертації методи дослідження обумовлені її темою та завданнями і ґрунтуються на принципах системного та комплексного підходів. У процесі вивчення окремих питань були

використані як загальнонаукові, так і спеціальні методи дослідження. Серед універсальних загальнонаукових методів, до яких довелося звертатись у процесі роботи, слід назвати методи аналізу і синтезу, індукції і дедукції, класифікації, систематизації, узагальнення, абстрагування, типологічний, порівняльний. До спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження, які використовувались в даній дисертації, належать художньо-стилістичний, формальний, семіотичний, іконографічно-іконологічний, компаративний методи дослідження та метод реконструкції художнього твору.. Комплексне застосування загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів уможливило розв'язання поставлених в дисертаційному дослідженні завдань.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що **вперше:**

- систематизовані та проаналізовані фахові літературні та візуальні джерела за заявленою проблематикою та з'ясовано методологічний інструментарій дослідження;
- розкрито специфіку розвитку сакрального мистецтва на Сумщині протягом доби українського козацького бароко, українського модерну, а також показано його сучасний стан та доведена необхідність проведення відповідних заходів по збереженню мистецько-культурної спадщини даного регіону;
- виявлено вплив народного мистецтва Сумського регіону на формування творчості його видатних представників доби модерну, котрі вимушені були стати емігрантами за радянських часів та проаналізовано їхню творчу діяльність періоду перебування поза межами України;
- проведено аналіз стильових змін та еволюції техніко-технологічних засобів у художній творчості майстрів Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. на різних етапах національно-визвольного руху в Україні; і введемо до наукового обігу їхні маловідомі та невідомі твори;

- проаналізовано музейно-виставкову діяльність музейних закладів Сумщини та застосовувані ними форми роботи, особливо в періоді воєнного стану в Україні у зв'язку з російською агресією з 24 лютого 2022 року й виявлено специфіку запроваджуваних заходів;

- розкрито особливості проходження інституалізаційних процеси (розвиток мистецької освіти та формування митецьких об'єднань) як важливої частини художнього життя Сумщини XX ст. і з'ясовані сучасні тенденції подальшого розвитку;

- зроблено альбом ілюстрацій для узагальнення поданого матеріалу щодо загальнонаціональних та регіональних особливостей художнього життя на Сумщині протягом XVIII – першої чверті XXI ст.

Уточнено і доповнено:

- передумови виникнення та основні тенденції розвитку художнього життя Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. в контексті українського національного руху;

- парадигму специфіки сумського мистецького осередку в контексті загальноукраїнського і світового мистецького розвитку;

- класифікацію заходів музейних установ Сумщини під час російської агресії в Україні з 24 лютого 2022 року.

Набули подальшого розвитку:

- дослідження авторської манери сучасних майстрів образотворчого мистецтва Сумщини та низки їхніх творів;

- аналіз техніко-технологічних особливостей творів представників образотворчого мистецтва Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI століть.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів

Одержані результати мають теоретичне та практичне значення, бо дисертація являє комплексне наукове дослідження художнього життя Сумщини XVIII – першої чверті XXI ст. у контексті загальноукраїнських та регіональних особливостей розвитку. Дисертація збагачує українське

мистецтвознавство новими фактологічними матеріалами про розвиток художнього життя Сумського регіону вказаного періоду. Положення і висновки дослідження можуть бути використані в освітньому процесі навчальних закладів мистецтва і культури при складанні навчально-професійних програм, методичних розробок, підручників, навчальних посібників, а також в узагальнюючих працях з історії українського мистецтва, при підготовці наукових монографій. Окрім того, результати даного дослідження можуть стати підґрунтям для подальших міждисциплінарних розвідок у суміжних з мистецтвознавством сферах. Серед перспектив розвитку теми дисертації можна розглядати продовження дослідження на матеріалі новітньої історії українського мистецтва.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі викладені в роботі матеріали та зроблені висновки є результатом одноосібного дослідження авторки. У виконаній у співавторстві з доктором мистецтвознавства, професором, академіком НАМУ Л.Д. Соколюк статті «Охтирський Покровський собор : між минулим і майбутнім» науковий внесок здобувачки полягає в тому, що нею було зроблено аналіз розвитку іконостасного мистецтва та іконопису на Сумщині за доби козацького бароко, проаналізовано сакральне мистецтво Сумського регіону доби модерну в Україні, а також здійснено спробу провести аналіз реконструкції Охтирського Покровського собору силами громади, що не відповідає його автентичному вигляду часів, коли його було зведено та оформлено.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження оприлюднені та апробовані на 13-ти всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях, а саме: доповідь «Уродженці Сумщини як творці нового українського мистецтва (перша третина ХХ ст.)» на IV Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 16 – 17 листопада 2022 р. Київ : НАМУ, 2022. 17 .11.2022.; доповідь «Музейні колекції Сумщини: проблеми збереження національної спадщини» на Міжнародній науковій конференції «Платонівські читання».

Київ : НАОМА. 20.11.2022; доповідь:«Охтирський Покровський собор на Сумщині: реконструкція чи реставрація» на Міжнародній науковій конференції «Дизайн і мистецтво України у часи національного спротиву». Київ : НАМУ. 15.03. 2023; доповідь «Українське народне мистецтво як наріжний камінь у творчості Василя Кричевського». на Всеукраїнській науковій конференції «Перші Таранушенківські читання»: 14 – 15 квітня 2023 р. Харків : ХДАДМ, 14.04.2023; доповідь «Художні виставки на Сумщині під час війни» на Міжнародній науковій конференції «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення». 20 – 23 вересня 2023 р. Київ : НАМУ, 20.IX.2023; доповідь «Українські мистці з роду В.Г. Кричевського в еміграції» на V Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 15 – 16 листопада 2023 р. Київ : НАМУ, 15.XI. 2023; доповідь «Іван Святенко – видатний український мистець без біографії» на Міжнародній науковій конференції «Дизайн XXI століття. Українська модель дизайну. Василь Єрмілов». Харків : ХДАДМ. 28.03. 2024; доповідь «Нові матеріали про творчість видатного харківського художника без біографії Івана Святенка (перша третина XX ст.)» на II Всеукраїнській наук. конф. «Дизайн і мистецтво України у часи національного спротиву». Київ : НАМУ, 04.04.2024; доповідь «Мистецький фронт Сумщини в умовах воєнного стану» на VI Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології 13 – 14 листопада 2024 р. Київ : НАМУ, 13.11.2024; доповідь «Іконопис Сумщини доби козацького бароко : загальнонаціональні та регіональні особливості» на II Міжнародній науковій конференції «Таранушенківські читання». Харків ХДАДМ. 17.04.2025; доповідь «Синтез архітектури й живопису в будинку І.Бойка в Харкові (арх. С.Тимощенко) на шостій щорічній міжнародній науковій конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах 30. жовтня 2025 р. Київ : НАМУ, 30.X.2025; доповідь «Мистецька спадщина прифронтової Сумщини в умовах російсько-української війни» на Третій

міжнародній конференції Західного регіонального науково-мистецького центру НАН України «Мистецтво в час війни». Морщин. 10.05.2025; доповідь «Сучасні форми музейної роботи на Сумщині піл час війни» на VII Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства і культурології». 19 листопада 2025 р. Київ

Публікації. Основні результати дослідження були оприлюднені у 16 публікаціях: серед них 3 статті, які відповідають вимогам МОН України щодо публікацій здобувача наукового ступеня доктора філософії, 13 – у збірниках матеріалів і тез наукових конференцій.

Структура дисертаційного дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до розділів, узагальнюючих висновків, списку використаних джерел (320 позицій), додатків – альбому ілюстрацій (224 позиції) та списку ілюстрацій. Обсяг основного тексту складає 161 сторінку. Загальний обсяг дисертації – 408 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ СУМЩИНИ В ПУБЛІКАЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ НАУКОВЦІВ

1.1. Стан вивченості проблеми. На шляху до відродження своєї національної самобутності українська художня культура протягом XVIII – першої чверті XXI ст. пройшла тернистий шлях розвитку – спочатку за часів російського царату, далі періоду сталінських репресій і знову сьогодні у зв'язку з початком російської агресії проти суверенної Української держави, що розпочалась 24 лютого 2022 року. Для сучасного українського мистецтвознавства надзвичайно важливим є об'єктивне осмислення вектору розвитку української художньої культури, що знаходить своє відбиття в художньому житті різних українських регіонів. В цілому про трансформаційні процеси в галузі образотворчості досліджуваного періоду існує досить значний корпус публікацій, що розкривають український контекст проблематики, але Сумський регіон в них та творчість його представників, що є об'єктом даного дисертації, як правило, залишаються в тіні або фігурують побіжно в цих розвідках. Тим не менш, подібні дослідження є підґрунтям і для вивчення проявів художнього життя в різних українських регіонах, включаючи і Сумщину.

Для комплексного аналізу художніх процесів, що розгорталися протягом досліджуваного періоду, було залучено низку різновекторних фахових літературні джерела, які можна

умовно поділити на три блоки. Перша група джерел, що стосується доби українського козацького бароко та українського модерну, друга група – радянського періоду в історії українського мистецтва і третя – сучасності. Умовність поділу джерел полягає в тому, що в деяких публікаціях одночасно розглядається декілька тем, що дотичні до проблематики даного дисертаційного дослідження. Опрацьовуючи літературні джерела першої групи, слід зазначити, що трансформаційні процеси в українському мистецтві доби козацького бароко і модерну розглядалися низкою науковців у численних статтях у наукових і публіцистичних виданнях, монографіях, вступних текстах до каталогів виставок та в періодиці. Фундаментальними дослідженнями розвитку українського мистецтва доби козацького бароко є 3-й том академічного видання «Історії українського мистецтва»: у 6 т., в якому розглядається період XVII – XVIII ст., а головним редактором колективу :виступає М. П. Бажан (Київ, 1968) [95] і так само 3-й том академічного видання «Історії українського мистецтва: у 5 т.; здійсненому ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, в якому аналізується період другої половини XVI – XVIII ст. і головним редактором виступає Г.Скрипник, а редактором – Д.Степовик (Київ, 2011) [94]. В перекладеній з англійської мови «Історії мистецтва від найдавніших часів до сьогодення» під загальною редакцією С.Фартінга (Харків, 2019) не те що Сумщина з її художнім життям, а взагалі жодна пам'ятка українського мистецтва у світовому дискурсі навіть не згадується [90]. Те ж саме слід сказати й про інше перекладене англомовне видання, яким є «Історія мистецтва : живопис від Джотто до наших днів» (2012) А.Ходжа [263] та історії мистецтва, опублікованої англійською мовою [286

– 287]. Обходить не лише Сумщину, а і взагалі Слобожанщину доби українського козацького бароко в галузі образотворчого мистецтва І.Крип'якевич в «Історії української культури» (Львів, 1937) [96].

У тому ж 1937 році інший дослідник зі Львова – М.Д. Драган видав важливу для нашого дослідження монографію в 2-х частинах «Українські дерев'яні церкви» [67]. Ще раніше за нього (у 1905 році) про старовинні українські дерев'яні і кам'яні храми писав київський вчений Г.Павлуцький [168]. Дещо пізніше (1921) короткий огляд питання про українські дерев'яні церкви опублікував видатний історик українського мистецтва – Д. Щербаківський [276, с. 80 – 102], а у наш час – архітектор і мистецтвознавець В.Вечерський у статті «Українська народна дерев'яна архітектура» (2006) [50, с. 29 – 46], а перед цим В.Слободян у «Каталозі існуючих дерев'яних церков України і українських етнічних земель» (1996) [210, с. 74 - 159] і також П.Юрченко – «Дерев'яна архітектура України (XVIII – XIX ст.)» (1949)» [281] та «Дерев'яна архітектура України» (1970) [280], Безпосередньо народною дерев'яною архітектурою Слобожанщини займався виходець із Сумщини С.Таранушенко, що відображено в його публікаціях, зокрема «Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України» (1976) [238] та «Пам'ятники архітектури Слобожанщини XVII – XVIII віків» (1959) [240, с. 44 – 80]..

Особливу цінність для нашого дисертаційного дослідження являють монографії такого видатного фахівця з історії українського мистецтва доби козацького бароко, якими були Ф.Л. Ернст – автор монографії про українське мистецтво XVII–XVIII ст.» [73], а також В.Свєнціцька як авторка дослідження «Спадщина віків. Українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова» (1990) [199], В.Откович

з його книгою «Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст.» (1990) [159] і П.М. Жолтовський, який проаналізував цей період у своїх книгах:: «Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.» (Київ, 1988) [75]; «Український живопис XVII–XVIII ст. (Київ,1978) [76], «Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. (Київ, 1983) [77], а також В.Овсійчук як автор дослідження «Українське малярство X – XVIII ст. : Проблеми кольору» (1996) [150]. Певною мірою стала в пригоді книга Т.Паньок «Слобожанська ікона XVII – початку XIX століття» (2008) [171]. Цінним джерелом для даного дисертаційного дослідження стала і монографія А.Адруга «Мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століття», тобто регіону з історією, пов'язаною ще з князівською добою, з яким межує Сумщина (2026) [9], Цінні дані про зв'язок історії будівництва Охтирського Покровського собору з імператорським двором у Санкт-Петербурзі містить публікація Д.Аркіна «Матеріали про життя і творчість Бартоломео Франческо Растреллі» (1940) [18, с. 3– 44].

Як справедливо відзначав відомий сучасний діяч у сфері охорони пам'яток культурної спадщини, архітектор і мистецтвознавець Віктор Вечерський, слобожанська архітектурна школа «наймолодша з усіх регіональних архітектурних шкіл України, Вона виникла лише в другій половині XVII ст. при заселенні цього краю й увібрала в себе характерні риси інших шкіл – наддніпрянської, сіверської, подільської» [49, с. 354]. В своєму дослідженні, присвяченому українському зодчеству XVII – середини XVIII ст. [49, с. 280-376], цей автор, зупинившись на архітектурному аналізі Охтирського Покровського собору на Сумщині, як видатної пам'ятки козацької доби в Україні, зосереджується на характеристиці його конструктивних особливостей [49, с. 322], як і щодо інших численних пам'яток української сакральної архітектури. Він не ставив перед собою завдання, розглянути історію зведення соборів, періоди їхньої побудови та внутрішнього оформлення, що важливо на сьогодні в контексті їхньої

реставрації або ж навіть реконструкції після цілеспрямованого нищення за радянських часів.

Раніше за нього публікацію сакральних архітектурно-художніх пам'яток України козацької доби, включаючи Охтирський Покровський собор, здійснив у 1982 році інший видатний український архітектор-мистецтвознавець Григорій Логвин як автор тексту й укладач альбому в довіднику-путівнику «Украина и Молдавия» [245]. Аналізуючи архітектурно-художні особливості цієї унікальної слобожанської пам'ятки, вчений через її недостатню вивченість помилково називає авторами проєкту Д.В. Ухтомського і С.Дудинського, а замість планів XVIII ст., один з яких знаходиться серед архівних документів тієї доби [64 арк. 144], а інший викладено в мережі інтернет [304], наводить новий, що відрізняється від первісних [245, с. 355].

У кінці 1990-х років спробу визначити автора проєкту цієї визначної слобожанської пам'ятки, яким в народній пам'яті місцевої громади залишається славетний зодчий XVIII ст., автор проєктів Андріївської церкви та Маріїнського палацу в Києві Бартоломео Франческо Растреллі, було здійснено в статті Л.Соколюк «До питання про авторство проекту Охтирського Покровського собору» [215, с. 168 – 172]. У статті доводиться, що первісний план і фасади дійсно було розроблено в майстерні Растреллі в Санкт-Петербурзі, хоча в процесі зведення храму відбулися зміни. На жаль, через свавільне скорочення цієї публікації редколегією в статтю вкралися деякі помилки. Так, історик українського храмового мистецтва протоієрей П.Г. Фомін став архітектором, а ініціалом відомого мистця й історика мистецтва Ігоря Грабаря став «У.» замість «І.» [215, с. 169]. Крім того, під скороченням опинилися рядки, де йшлося про те, що автором низки ікон був академік Іван Саблуков – засновник мистецької освіти в Харкові. Це важливо, бо на сьогодні в інтернет-мережі без будь-яких підстав йдеться про те, що Саблуков начебто виконував розписи в Охтирському Покровському соборі [303].

Цінні докази, побудовані на перевірених фактах, містять деякі дослідження XIX ст. Серед них – фундаментальна праця одного з найосвіченіших архієреїв XIX ст. – чернігівського архієпископа Філарета (в миру Дмитра Григоровича Гумілевського) «Историко-статистическое описание Харьковской епархии», видане у 1852 – 1858 рр. у п'яти книгах, в яких йдеться і про історію слобожанського сакрального зодчества. Храмам Охтирського повіту присвячена третя книга, в якій автор, торкнувшись історії зведення Охтирського Покровського собору, пов'язує її з явленням і прославлянням чудотворної Охтирської ікони Богоматері [256 с. 44].

Значно ширші відомості наведені в книзі розстріляного за сталінських часів харківського протоієрея Петра Фоміна в його книзі про церковні древності Харківського краю, де він, організатор наукової експедиції по повітах Харківської губернії з метою фіксації старовинних церковних пам'яток, зупиняється не лише на історії зведення Охтирського Покровського собору, а й аналізує особливості його архітектури станом на початок XX ст., а також торкається і питання внутрішнього оформлення цієї сакральної споруди [257].

Ще до початку Першої світової війни відомий живописець й історик мистецтва Ігор Грабар, який за радянських часів став ключовою фігурою радянського мистецтва[1], опублікував у спареному 5 – 6 числі журналу «Старые годы», присвяченому старовинним садибам, мистецтву та побуту минулих епох, статтю про Останкінський палац у Москві, в якій, доводячи, що часом авторські проєкти під час будівництва змінювались замовниками або підрядниками, наводить як характерний приклад Охтирський Покровський собор на Сумщині [60, с. 13, 31].

Особливе значення для нашого дисертаційного дослідження мало звернення до архівних документів, серед яких «Охтирський Покровський

[1] Ігор Емануїлович Грабар (1871 – 1960) ще на початку сталінських репресій, відчувши власну небезпеку через близькі стосунки з сім'єю Л Троцького, під час розгортання в СРСР боротьби з троцькізмом, свідомо відмовився від всіх своїх головних посад, згадав, що він художник, намалювавши портрет доньки генсека Й. Сталіна. В результаті він залишився керувати Центральною реставраційною майстернею в Москві і став головою численних комісій, що займалися конфіскаціями ікон та інших церковних цінностей з церков і монастирів, а також з покинутих власниками садиб і палаців.

собор» в Державному архіві Сумської обл. [161]; «Справа про позику грошей на побудову церкви» [63]. «Накази, що надійшли від Охтирського городничого ктиторам, описи церковному майну» [179], а також «Рапорти і відомості Охтирської Покровської церкви про прихід та витрату коштів» [183]., «Рапорти церковних старост про договір майстрів зробити роботу» [184]., «Реєстр продажних картин харківського живописця Семена Маяцького» [186] в Центральному державному історичному архіві України в Києві та «Справа про побудову в м. Охтирка церкви» [64] в Центральному державному архіві древніх актів у Москві.

При аналізі іконопису доби українського козацького бароко ми спиралися на монографію В.Свєнціцької та В.Отковича «Українське народне малярство XIII – XX століть» (1991) [200], публікацію А.Дем'янчука «Богородиця в українському іконному малярстві (XI – XIX століття). Основні іконографічні типи (2006) [65, с. 85 – 95] і статтю М.Ковальової «Іконографічний канон як художній метод в зображенні (на матеріалі візантійських пам'яток XI – XIV ст.» [108], при вивченні дерев'яних різьблених іконостасів – на статтю О.Денисенко «Образ "Саду божественних пісень"» [66] та наукову працю С.Олянінної, присвячену українським різьбленим іконостасам [151]. В монографії А.Жаборюка «Мистецтво живопису і графіки на Україні в першій половині і середині XIX століття» (1983) [74] Ожтирський Покровський собор, де на початку XIX ст. ше проводились роботи по оформленню, зовсім не згадується

Особливо важливими для даної дисертації в аспекті вивчення сакрального мистецтва Слобожанщини доби козацького бароко виявилися публікації В.Шуліки, а саме: «Вівтарна перегородка Охтирського

Успенського собору 1738 року : стилістичне рішення та іконографічна програма (2020) [270, с. 94 – 98], «Ікона Пресвятої Трійці в Слобожанському іконостасі першої половини XVIII сторіччя» (2017) [271, с. 106 – 111], «Іконографічна програма храмових стінописів Слобідської України ІІ-ої пол.. XIX – поч. XX ст.» (2007) [272, с. 143 – 151], «Іконопис Сумського повіту першої половини XVIII століття» (2022) [273, с. 62– 73], а також «Іконостас Слобожанщини XVII – XVIII століття : деісусний чин» (2023) [274, с. 131– 133].

Таким чином, аналіз літературних джерел показав, що в останніх сучасних дослідженнях, в яких так чи інакше згадується унікальна пам'ятка доби українського бароко в Слобожанському краї – Охтирський Покровський собор на Сумщині, однак залишаються поки що не з'ясованими обґрунтовано питання і щодо авторства храму, й окремих періодів його зведення, своєрідності внутрішнього оформлення, щоб при проведенні реставрації чи реконструкції не втратити його регіональну неповторність в минулому й зберегти її для майбутніх поколінь. Певну спробу щодо розв'язання цих проблем було зроблено у нашій з Л.Соколюк статті «Охтирський Покровський собор : між минулим і майбутнім» (2023) [216, с. 68 – 83], а авторкою дисертації порушено проблему відповідності автентичному вигляду відреставрованої в сьогоднішніх умовах старої мистецької пам'ятки (2023) [223, с. 44 – 45].

В процісі роботи було виявлено і групу джерел, що стосуються доби модерну і так чи інакше торкаються проблематики художнього життя Сумщини. Передусім, це літературні джерела про вихідна з с. Ворожби Лебединського повіту Василя Григоровича Кричевського (29.12.1872 (10.01.1873 за нов. ст. – 15.11.1952). За словами його земляка – видатного українського мистецтвознавця Стефана Тапанушенка, Василь Кричевський є

одним «з найвизначніших і заслуженіших перед українською мистецькою культурою майстрів старшої генерації» [236, с. 191]. Писати про нього почали ще з того часу, коли було споруджено першу за його проєктом видатну будівлю, що набула епохального значення для українського національного зодчества, а Василь Кричевський став творцем стилю «українського модерну» в архітектурі. Це був будинок Полтавського губернського зодчества (1903 – 1908), Першим ґрунтовним науковим дослідженням, яке підбивало підсумок творчому доробку Василя Кричевського за доби українського національного Відродження перед початком масованого наступу, замовленого кремлівською верхівкою, на діячів української культури, стала опублікована 1929 року стаття Стефана Таранушенка у журналі «Життя і революція». Нещодавно вона була відтворена у виданій відомим сучасним українським видавцем Олександром Савчуком книзі, присвяченій науковій спадщині цього видатного мистецтвознавця з Лебедина [236, с. 191 – 198]. В написаній у той же час статті С.Таранушенка, присвяченій українській книжковій графіці, Василь Кричевський згадувався як майстер відродження національного стилю в українській графіці, що простежувалось в оформлених ним книжках М.Грушевського [236, с. 185]. Утім, творчість В.Кричевського в публікації С.Таранушенка обмежена певним, але доленосним часом: в 1933 році сам Таранушенко був репресований і відправлений до Сибіру. За декілька років до арешту він встиг здійснити важливе для нашого дослідження видання – «Мистецтво Слобожанщини» (1928) [237].

Те ж саме можна сказати і про публікацію ще одного видатного українського діяча доби українського розстріляного Відродження – мистця-літератора Михайла Жука, який співпрацював з Василем Кричевським в Українській академії мистецтва, добре його знав, а в 1929 році помістив в одеському журналі «Шквал» статтю, присвячену Василю Кричевському [79]. Утім, у 1937 – 1939 роках йому самому довелося переховуватись у Підмосков'ї, аби не бути заарештованим як «український буржуазний

націоналіст» чи «ворог народу»: такі ярлики сталінські ідеологи клеїли кращим представникам української творчої інтелігенції.

Ще в одній тогочасній публікації авторства Г. Кучеренко, надрукованій у 1929 році в журналі «Вісник промисловості та промислово-кредитової кооперації України» [122], йдеться лише про одну грань таланту В.Кричевського – як про орнаменталіста. В 1930-ті роки В. Кричевського, з наростанням сталінського терору, хоч і не заарештували, але писати про нього ставало небезпечним. Його по суті викреслили з історії українського мистецтва. Утім, перед початком німецько-радянської війни вийшла друком публікація П.Костирка і Ф.Мілятицької «Видатний художник-архітектор (до питання творчості В.Г. Кричевського)» (1940) [109, с. 155].

Лише в 1974 році в Нью-Йорку була видана книга В.Павловського, присвячена життю і творчості Василя Кричевського [167]. І тільки після здобуття Україною незалежності вона стала відомою на батьківщині видатного українського мистця, який вимушений був стати емігрантом. Перші розширені відомості появилися у 1992 році у словниковому виданні [141 , с. 324 – 325]. Те ж саме стосується і молодшого брата Василя Кричевського – видатного українського живописця Федора Кричевського (1879 – 1947), який після невдалої еміграції повернувся до Києва, але був позбавлений можливості мешкати в цьому столичному місті, створювати нові картини і виставлятися, чому невдовзі й пішов з життя. Лише за часів «відлиги» видатний український кераміст, бойчукіст Пантелеймон Мусієнко зміг видати добре ілюстровану книгу «Федір Григорович Кричевський» (1966) [144]. Добру пам’ять про цих видатних вихідців зі Сумського регіону зберігають на їхній батьківщині, що знайшло відображення в буклеті «Мистецька спадщина Кричевських на Сумщині» (2005) [140].

На графічну творчість В.Кричевського звернув увагу С. Таранушенко. В публікації «Українська книжкова графіка» (2011) [241, с. 182 – 188], а далі О.Лагутенко у статті, присвяченій шляху, пройденому українською графікою від модерну до конструктивізму і опублікованій в часописі «Родовід» [124].. Наступні публікації цієї відомої сьогодні авторки, присвячені українській графіці, з'являються вже у 2000-і роки, і в них вона серед інших майстрів приділяє увагу і досягненням В.Кричевського [126; 127]. І саме за останнє чверть століття було чимало зроблено для відновлення пам'яті про цього видатного українського мистця. Тим не менш,, як правило, абсолютна більшість з них присвячена якійсь одній грані таланту мистця-універсала.

У 2000 році вийшла друком стаття відомого українського архітектора В.Чепелика, присвячена формуванню українського архітектурного модерну у контексті інтернаціональних зв'язків, де він представляє В.Кричевського як засновника стилю «українського модерну», що відповідав тодішньому європейському художньому рухові [266, с. 164 – 183]. У 2002 році була опублікована важлива для нашого дослідження книга Ю.Лавріненка «Розстріляне відродження» [128]. Автор був письменником і безпосереднім учасником культурного життя України 1920-х років. Як представникові української творчої інтелігенції, йому загрожувало або ж фізичне знищення, або ж сталінські табори, і він вимушений був стати емігрантом, а в умовах української незалежності його видання мемуарного характеру отримало можливість вийти друком.

Важливою для нашого дослідження стала монографія В.Рубан-Кравченко «Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський», видана 2004 року [193]. Авторка задумала книгу як дослідження творчого здобутку обох братів Кричевських – Василя і Федора. Утім, за життя встигла здійснити тільки працю, присвячену Василю Кричевському. На жаль, їй вдалося використати тільки частину відомих на сьогодні архівних матеріалів, тому це видання на сьогодні вимагає уточнень і доповнень.

З початку 2000-х років Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології при Національній Академії Наук у Києві розпочав роботу над виданням нової «Історії українського мистецтва» у п’яти томах, де були би по можливості усунені «білі плями», відновлені імена мистців 1920-х років, викреслених радянськими ідеологами з української художньої культури. У 2006 році був надрукований 4-й том [92], а у 2007 році – 5-й том [93]. Але, хоч на цей час вже була видана книга В.Рубан-Кравченко, спеціально присвячена творчості В.Кричевського, її напрацювання висвітлені в обох томах лише фрагментарно, в основному архітектурна і графічна частина творчості видатного українського мистця [193],.

Цікаве дослідження, завданням якого стала реставрація проєктів художньої вишивки, інакше «живопису голкою», Василя Кричевського, являє видана 2009 року монографія відомих дослідників українського мистецтва – Т.Кара-Васильєвої і Г.Коваленка [100]. Певною мірою ця тема була продовжена у виданій Т.Кара-Васильєвою у 20 25 році монографії «Казимир Малевич та вишивка авангарду» [99]. Період творчої діяльності Василя Кричевського та представників його родоводу в умовах еміграції розкривається у виданій 2013 року книзі «Українські митці у світі» ,упорядкованій відомою сучасною дослідницею зі Львова Г.Стельмащук. [249, с. 220 – 225], а в цілому творчість мистців славетного роду Кричевських представлена в таких публікаціях: [117, с 220 – 225:: 119, с. 236 – 239; 120, с.240 – 242; 121, с. 232 – 235; 249, с. 226 – 242]. Деякі дані, присвячені цій проблемі, були наведені авторкою даної дисертації у публікації «Українські мистці з роду В.Г. Кричевського в еміграції» (2023) [227, с. 111 – 113], Для глибшого розуміння теоретичних засад В.Кричевського були використані його публікації – «Архітектура доби» (1928) [115, с. 104] та «Архітектура і народна творчість» (1937) [116, с. 67 - 68]

Фрагментарно розкрита творчість Василя Кричевського і в не так давно виданій (2020 р.) монографії київської дослідниці Т.Кара-Васильєвої «Стиль модерн в Україні» [103]. Утім, у надрукованому так само не так давно двохтомнику «Василь Григорович Кричевський» (Т. 1 – 2016 р. і Т. 2 – 2020 р.) міститься значний ще не вивчений і не досліджений архівний матеріал, а також відтворені невідомі твори В.Кричевського [45; 46]. У цьому двотомнику знаходимо цікаві факти мемуарного характеру, що доповнюють маловідомими або невідомими даними творчий шлях видатного майстра, серед них статті української і канадської художниці Катерини Антонович [17, с. 188 – 190; 45, с.188 – 190], дружини Євгенії Кричевської [45, с. 191 – 200; 113, с. 191 - 200] та її ж [46, с. 346 – 348; 114, с. 346 – 348], архітектора Олександра Молокіна [45, с. 149 – 151; 142, с. 149 – 151], публіциста Г.Радіонова [45, с. 47; 182, с. 47], театрознавця, сина видатного українського композитора Дмитра Ревуцького – Валер'яна [45, с. 201– 204; 185, с. 201 – 204], учня Василя Кричевського – Володимира (?) Томашевського [45, с. 204 – 207; 244, с. 204 – 207], художника-монументаліста і мистецтвознавця Євгена .Холостенка [45, с. 174 – 182; 264, с. 174 – 182], У 1-му томі цього видання вміщена стаття самого Василя Кричевського «Розуміння українського стилю» [45, с. 30 – 34; 118, с. 30 – 34], Г.Галан видала науково-популярну книгу «Розповіді про мистецьку родину Кричевських : культурологічні нариси» (2016) [54].

Співзасновником стилю українського модерну, окрім його фундатора Василя Кричевського, був ще один виходець із Сумського регіону – архітектор-будівельник Сергій Тимошенко, який так само, як і його попередник Василь Кричевський, але раніше за нього (після падіння УНР) став вимушеним емігрантом. На жаль, його творчість в українському мистецтвознавстві досліджена зовсім мало. До таких рідкісних видань належать публікації О.Бабака [21, с. 166 – 180], авторки даної дисертації О.Соколюк [232, с. 191 – 195] та повідомлення про нього у форматі інтернет-

мережі [309]. При аналізі розписів М.Самокиша в будинку підприємця І.Бойка в Харкові, де автором проєкту цієї будівлі був С.Тимошенко, певною мірою нам стала в пригоді книжка авторства В.Яценка «Микола Самокиш» (1979) [284],

Таким, чином, як показує аналіз основних літературних джерел, присвячених творчості вихідця з с. Ворожби Сумської області, видатного українського мистця Василя Кричевського та вихідця з Конотопського району на Сумщині, яким був Сергій Тимошенко, ще не існує дослідження, яке б відзначалося цілісністю і вивченням порушеної нами проблеми особливостей творчого універсалізму цих майстрів, що й зумовлює необхідність проведення дослідження.

Що стосується ще одного вихідця із Сумського регіону – Стефана Таранушенка, то на сьогодні, скоріш за все, найбільш обґрунтованою є стаття С.Білоконя «Велетень мистецтвознавства», розміщена в спеціально присвяченому Стефану Андрійовичу виданні «С.А. Таранушенко. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918 – 1932 рр,», здійсненому відомим харківським видавцем О. Савчуком [239, с. 7 – 18].

Видатним українським мистцем доби модерну, творчість якого пов’язана як з Харковом, так і з м. Лебедином на Сумщині, був Іван Святенко. На жаль, поки про нього ще недостатньо відомостей. У перших фундаментальних виданнях, спеціально присвячених українській образотворчості XIX і XX ст., якими стали 4-й [92] і 5-й [93] томи «Історії українського мистецтва», здійснених в ІМФЕ відповідно у 2006 і 2007 роках, ім’я живописця Івана Святенка навіть не згадується. І це незважаючи на те, що він був автором вівтарного розпису і стінопису в Свято-Благовіщенському кафедральному соборі в Харкові – одному з найбільших за розміром у Східній Європі, який був зведений у 1888 – 1901 рр. у модному за доби модерну неовізантійському стилі з елементами еклектики.

Першу спробу дослідити храмовий живопис в інтер'єрі цього собору зробив харківський художник-реставратор В. Шуліка у своїй кандидатській дисертації «Церковний живопис Слобожанщини середини XIX – початку XX століття; іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості» (2010) [275]. Автор цього дисертаційного дослідження першим серед майстрів монументального розпису на Слобожанщині другої половини XIX – початку XX ст. називає Івана Святенка, який, за його словами, прославився своїми монументальними творами у Свято-Благовіщенському соборі і домовій церкві при 3-й чоловічій гімназії у Харкові [275, т. 1, с. 165].

Нові дані про творчість І.Святенка навів у 2018 р. харківський мистецтвознавець С.Стешенко у публікації «Творчість слобожанського митця Івана Святенка» . [235, с. 29 – 30]. Автор не лише називає церковні розписи цього майстра у Харкові, а й світські твори, серед яких портрети, пейзажі. Важливо і те, що науковець звертає увагу на інші аспекти участі І.Святенка в художньому житті Слобожанщини, вказуючи, зокрема, що «у 1885 році він разом і М.Раєвською-Івановою[2], Х.Алчевською[3], П.Левченком та іншими був ініціатором створення Харківського товариства любителів красних мистецтв[4], яке ставило за мету поширення естетичного виховання в суспільстві» [235, с. 29].

Виходячи з наданих С.Стешенком даних, авторка цієї дисертації опублікувала свої тези [228, с. 86 – 87], в яких вперше були розглянуті деякі невідомі твори цього мистця, а саме портрети видатних європейських вчених у фізичному корпусі Харківського технологічного інституту (зараз це Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут»)[5], а також ікону св. Апостола Іоанна Богослова, виявлену у соборі

---

[2] Марія Раєвська-Іванова — засновниця художньо-промислової освіти в Харкові.

[3] Христина Алчевська — видатна харківська діячка у сфері народної освіти.

[4] Тут автор вдається до помилки, бо Харківське товариство любителів красних мистецтв було створене не в 1885, а в 1889 р., в 1990 р. вже розпалось.

[5] В цій публікації, як показало подальше дослідження, є неточності щодо імен зображених фізиків, яких вдалося уникнути в даній статті.

Вознесіння Господнього у м. Лебедині, яке на час її створення входило до складу Харківської губернії, а тепер це Сумська обл.

Деякі нові, важливі для нашої дисертації думки висловлені у статті Л.Соколюк і С.Стешенка «Монументально-декоративні розписи у храмах Харкова доби модерну (особливості образно-пластичної мови)» [217, с. 73 – 86]. Автори звертають увагу на зв'язок основних іконографічних сюжетів стінопису у Свято-Благовіщенському кафедральному соборі в Харкові, здійснених І.Святенком, з васнецовськими розписами київського Володимирського собору, а також частково з іконографією храму Христа Спасителя в Москві. Також у статті відзначено, що в будівлі № 7 по вул. Гоголя у Харкові, де раніше була розміщена 3-я чоловіча гімназія з домовою Трьохсвятительською церквою, з тих часів «на другому поверсі цієї будівлі збереглися дві композиції І.Святенка в чорно-білій техніці «гризайль». Якщо розписи Благовіщенського собору вже кілька разів були поновлені та переписані (понівечені) сучасними майстрами, то в будівлі на вул. Гоголя праця мистця збереглася в непоганому стані» [217, с. 75].

В наступній публікації авторки дисертації «Нові матеріали про творчість видатного харківського художника без біографії Івана Святенка (перша третина ХХ ст.).» підіймається питання про важливі, але невідомі дані про Івана Святенка: де навчався, роки життя, автором яких творів ще був [229, с. 79].

Низку важливих фактологічних даних для виявлення ще невідомих творів І.Святенка та його зв'язків з м. Лебедином містять каталоги виставок Товариства харківських художників, членом якого був цей мистець, а також звіт вказаної творчої асоціації за 1915 р. [1 – 2; 104 – 106], публікація Т.Фрея «XVIII –а виставка Т – ва харківських художників», надрукована в газеті «Південний край» у березні 1915 року [258]. архівні документи з ЦДАМЛМ України (м. Київ) [180] і деякі статті в інтернет-ресурсах, зокрема «Юліус Роберт фон Маєр» [224, с. 87] і «Miscellaneous scientific papers» [224, с. 87] для встановлення імен видатних європейських вчених, портрети яких були

виконані І.Святенком у фізичному корпусі Харківського технологічного інституту і виявлених авторкою цієї дисертації. Виявлений в інтернет-ресурсах матеріал, присвячений 3-й чоловічій гімназії в Харкові, дозволяє не лише розширити уявлення про автора проєкту цієї будівлі, а і обумовити період створення розписів [224, с. 86]. Всі ці матеріали були враховані авторкою дисертації у статті «Творчість живописця Івана Святенка в контексті художнього життя Слобожанщини доби модерну» і, крім того, введено до наукового обігу невідому ікону І.Святенка «Апостоли Петро і Павло». [224, с. 74 – 88]. Тут ще необхідно додати і «Устав Харківського Товариства любителів красних мистецтв», одним із ініціаторів створення якого був І.Святенко [253] і «Звіт про діяльність Товариства харківських художників у 1915 р.» [160], а також публікацію авторки дисертації «Уродженці Сумщини як творці нового українського мистецтва (перша третина ХХ ст.)» (2022) [220, с. 139 – 141].

Таким чином, аналіз літературних джерел показав, що в українському мистецтвознавстві творчість живописця Івана Святенка в контексті художнього життя Слобожанщини доби модерну розглядалась лише фрагментарно і потребує введення і подальшої систематизації та аналізу окремих даних. В історико-культурному аспекті дорадянський період розвитку Слобожанської території фундаментально висвітлено в 2-х томах «Історії міста Харкова за 250 років його існування (1655 – 1905) Д.І Багалія і Д.П. Міллера. У 1-му томі (1905) розглядається період XVII–XVIII ст. , [27] а у 2-му (1912) – XIX – поаток XX ст. [28]. Деякі додаткові дані щодо викладеного в цих історичних монографіях матеріалу знаходимо в книзі Д.І. Багалія «Історія Слобідської України» (1990) [26], у монографії В.Юркевича «Емігрaція на схід і залюднення Слобожанщини за Б.Хмельницького» (1932) [279], у виданні О.Ю. Лейбфрейда та Ю.Ю. Полякової «Харків ; від фортеці до столиці. Замітки про старе місто» (1998)

[129]., а також у дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури І.Бондаренко «Передумови і тенденції розвитку храмової архітектури Слобожанщини (друга половина XIX – початок XX ст)» [35] і у книзі Є.Антоновича та І.Удріс «Нариси з історії українського мистецтвознавства. Історія українського мистецтва в працях вчених київської школи кінця XIX – початку XX століття» (2004) [16].

Видатним майстром сакрального живопису доби модерну був учень І.Рєпіна з Полтави – Олексій Сокол, про якого йдеться у статті Д.Соколової і вже не раз згадуваного В.Шулки «Іконографічна програма монументальних розписів О.Я. Сокола у храмах Харківщини та Полтавщини» (2024) [213, с. 133 – 144]. Цінні дані про домову церкву Святого й Нерукотворного образу Христа Спасителя при Харківському комерційному училищі (нині Національний юридичний університет ім. Ярослава Мудрого) містить публікація священика Іоанна Філевського (1896) [265].

Друга група літературних джерел стосується радянського періоду в історії українського мистецтва і третя – часів незалежності. Другий період охоплює як добу українського національного Відродження, так і радянський тоталітаризм і період нонконформізму. Легендарні 1920-ті роки відзначилися різноманіттям стильових пошуків і входженням національного українського мистецтва у світовий контекст. В осмисленні цього періоду авторці дисертації особливо стали в пригоді видання «Авангард. Українські художники першої третини XX ст.», де автором вступної статті, упорядником текстів та анотації виступив Д.Горбачов (2016) [3], а також альбом «Український авангард 1910 – 1930 років» з тим же автором-упорядником (1996) [247] і в упорядкуванні цього ж автора «Український художній авангард: Маніфести, публіцистика,

бесіди, спогади, листи». 2-ге вид. (2023) [248] і, окрім того, публікація О.Лагутенко «”Незручні” питання до мистецтва авангарду» (2025) [125].

В осмисленні подій, що відбувалися після виходу урядової постанови у квітні 1932 року «Про літературно-художні організації» і обов’язковим введенням для всіх мистців соціалістичного реалізму на теренах колишнього СРСР і початком сталінських репресій проти української творчої інтелігенції особливо важливими для нашої дисертації виявилися публікації Л.Соколюк, передусім «Тоталітаризм та українське мистецтво Слобожанщини» (1996) [218 с. 156 - 160], а також монографія цієї авторки «Вища мистецька школа Харкова : від модернізму до трансформації (1921 – 1962), видана у 2023 році [214] і стаття «Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років)» (2021) [219, с. 55 - 70], в яких розглядається даний період. До цього можна додати статтю Н.Аверьянової «Українське образотворче мистецтво в добу тоталітаризму» (2012) [4, с. 43 – 46]. Не менш важливими були публікації О.Роготченка, зокрема «Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов’язкового стилю художнього життя до- і повоєнної доби СРСР-УРСР» (2014) [190, с. 189 - 193], «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» (2007) [192], автореферат його кандидатської дисертації «Образотворче мистецтво Радянської України 1930-х років» (2004) [191]. До цього можна додати і статтю О.Роготченка «Вітчизняна культура періоду створення Сцлки радянських письменників, художників, композиторів: Складові становлення» (2014) [188, с. 117 – 125,],

Для осмислення періоду шістдесятництва в Україні з його пануванням нонконформізму особливо стали в пригоді монографія Л.Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (2о17) [212]. В.Сидоренка «Візуалье мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть» (2008) [204], а також певною мірою наукова праця Г.Скляренко у 2-х книгах «Українські художники : з відлиги до Незалежності» (2020) [207]. До цього можна додати і деякі інші напрацювання цієї авторки, зокрема «Українське

мистецтво ХХ століття : регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша)» (2009) [209, с. 67 - 76], а також «Матеріали для історії. Монументально-декоративний живопис України другої половини ХХ століття» (2007) [208, с. 626 – 663], Цьому періоду присвячена і стаття О.Баршинової та О.Мартинюк «Українське мистецтво в добу незалежності : трансформації та сподівання» (2021) [29, с. 189 – 224],

Надзвичайно важливими щодо вивчення і осмислення вказаної вище доби стали видані під редакцією визначного мистця і дослідника історії художньої культури України цього періоду В.Сидоренка «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.». Кн. 1 (2006) [146] і «Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.». Кн. 2 (2006) [147]. А також публікації фахівця зі Львова О.Голубця, який у своїй дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства «Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття (соцреалізм і свобода творчості)» (2003) [56] визначив і охарактеризував етапи розвитку тогочасного українського суспільства та культурно-мистецького середовища, виділивши наступні хронологічні періоди: перший автор назвав як «протистояння» (1956 – 1986), до якого увійшли «прорив шістдесятників» (1956 – 1972) й «утвердження пріоритету творчої індивідуальності» (1972 – 1986); другий період він розглядав як час національного, духовного, етичного, естетичного відродження (1986 – 2000) [56, с. 3]. У наступній монографії «Мистецтво ХХ століття: український шлях» (2012) [57] О.Голубець, підкреслюючи унікальність українського мистецтва цієї доби, «для подолання хаосу, котрий панує в сучасному українському мистецтві»,

зосереджується на іншій проблемі: віддає пошану тисячам українських майстрів, які безкомпромісною своєю життєвою позицією уникали епатажу, авантюризму, самореклами задля збереження справжніх мистецьких цінностей [57, с. 9]. Важливими для нас були і деякі інші публікації цього автора, зокрема «Художнє життя 1970-х – середини 1980-х років. : Втеча у сферу декоративно-прикладного мистецтва» (2002) [58, с. 62 – 68], а також «Художня кераміка» (2011) [59, с. 373 – 382].

Певною мірою з позицією О.Голубця у ставленні до відсутності свободи творчості для мистців за радянських часів перегукується Н.Бондарчук у публікації «Трансформації українського соціуму та культура під впливом радянських колоніальних практик» (2025) [39, с. 65 - 66], а також Н.Булавіна у статті «Вітчизняна модель українського мистецтва. Шлях до зрілості» (2018) [40, с. 83 – 90] і В.Бурлака у дослідженні «Фігуративний живопис кінця 1980-х – початку 2000-х років» (2004) [43, с. 7 – 33].

Важливою особливістю художньої культури Сумщини залишався впродовж століть зв’язок з народним мистецтвом цього краю. При вивченні цієї проблеми нам значною мірою стали в пригоді монографія Т.Кара-Васильєваої «Літургійне шитво України XVII – XVIII ст. : Іконографія, типологія, стилістика» (1996) [101], монографія Т.Кара-Васильєвої і З.Чегусоваої «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках “великого стилю”» (2005) [98], 4-й том п’ятитомної «Історії

декоративного мистецтва України» під назвою «Народне мистецтво та художні практики ХХ ст. [89]. дисертація А.Варивончика «Художні промисли України : ґенеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції століття» (2020), захищена на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства у галузі культурології [44], а також публікація А.Дяченко «Сучасний розвиток декоративно-прикладного мистецтва України» (2025) [70, с. 106 – 108], стаття Т.Кара-Васильєвої «Марія Примаченко» (2004) [102, с. 246 – 247] і альбом «Неосяжний Всесвіт Марії Примаченко в колекції Запорізького художнього музею» (2002) [148]. Цій проблемі приділила увагу й авторка даної дисертації у публікації «Українське народне мистецтво як наріжний камінь у творчості Василя Кричевського» (2023) [225, с. 102 – 103].

Новим явищем для доби незалежності в Україні стала відмова від нав’язуваного радянською ідеологією атеїзму і відновлення релігійного життя, що знайшло відображення в публікації О.Осадчої «Релігійні мотиви та образи в творчості художників Харкова кінця 1980 – початку 1990-х рр..» (2018) [153, с. 48 – 50], а потім в \її дисертації «Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття», захищеній на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (2020) [154]. Ю.Хлистун в своїй дисертації «Програма розписів православних храмів сходу України кінця ХХ – початку ХХІ століття», захищеній на

здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD) в галузі культурології, розглядає церковне мистецтво як інформативну семіотичну систему (2024) [261]. Б.Тимків опублікував своє дослідження «Мистецтво України та діаспори : дереворізьба сакральна й ужиткова» (2012) [242], а В.Ткаченко із Сумщини – «Православна Глухівщина : Історико-культурна спадщина Глухівського краю» (2006) [243].

Характерним для третьої групи стає актуалізація проблеми художнього життя як в старих крупних мистецьких центрах, якими є Харків, Коїв Львів та Одеса, так і в нових невеликих містах регіонального значення. Ще до здобуття Україною незалежності першою порушила цю проблему львівська дослідниця О.Ріпко у статті «Мистецьке життя Львова 1920–1930-х років». (1989). [187, с. 69 – 82]. Львівським регіоном у своїй публікації «Мистецькі товариства, об'єднання, угрупування, спілки Львова (1860–1998): Матеріали до довідника» обмежились О.Нога і Р.Яців (1998), зупинившись до того ж на одному із фрагментів художнього життя [149]. Столичному регіону приділив увагу О.Роготченко у статті «Київська організація Національної спілки художників України : Шляхи розвитку і становлення» (2013) [189, с. 215 – 235]. У 1990 році була захищена кандидатська дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства А.Півненко, присвячена художньому життю Харкова другої половини XIX – початку XX ст. [167]. Продовжила цю справу Н.Усенко у своїй дисертації «Художнє життя Харкова другої половини XX – початку XXI століття» (2017) [251; 252]. Раніше з цим, своє дисертаційне дослідження присвячене художньому життю м. Дніпра [202], захистила О.Світлична, яка до того ж видала і монографію на матеріалі своєї

дисертації [203]. Як фрагмент художнього життя в даному регіоні вона розглянула музейництво у статті «До питань становлення і розвитку музейної справи в Катеринославі (Дніпропетровську) XIX – поч. XX ст.» (*2005)* [201, с. 46 – 50]*:* У 2006 році відбувся захист дисертації Н.Сапак «Художнє життя Півдня України кінця XIX – першої третини XX століття» [197]. Як фрагмент художнього життя ця авторка висвітлила питання становлення і розвитку Миколаївської організації Національної спілки художників України [198, с. 146 - 150]. Ще раніше художнє життя Півдня України розглянула у своїй статті «Художнє життя Одеси на початку XX століття» (2000) [195, с. 85 – 97] на той час кандидат мистецтвознавства Л.Савицька. Їй же належить стаття «Художнє життя провінції на зламі століть» (2002) [196, с. 61 – 67]. Автори подальших розвідок вже розглядали питання щодо пізніше утворених регіональних центрів, як, наприклад, І.Чмелик у дисертації «Художнє життя та мистецький процес Івано-Франківщини кінця XIX – XX століття» (2006) [268] або О.Панфілова у дисертаційній праці «Мистецьке життя Кременеччини 20-х – 30-х років XX століття» (2009) [169]. Щодо Хмельниччини ця проблема порушена у статті «Художнє життя та мистецькі процеси у м. Хмельницькому кінця 1980 – початку 1990-х років. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» (2015), де автором виступає К.Г. Кравчук [112, с. 38 – 43].

На вивченні художнього життя м. Кременчука зосередив свої зусилля В.Осалчий, який у 2021 році захистив дисертацію «Художнє життя м. Кременчука кінця XIX – XX століття» [157] на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD)^ 023/ Науковий інтерес для нашого дисертаційного дослідження являють також публікації В.Осадчого «Внесок випускників Харківського художньо-промислового інституту у становлення художньо-монументального обличчя Кременчука» [155, с. 50 – 53], а також «Історичні періоди розвитку мистецького життя м. Кременчука [156, с. 262 –

265], До цього можна додати книгу О.Остапенка «Кременчуцький край в контексті історії України» (2003) [158].

Свою позицію щодо даної проблематики висловила Г.Лисенко, яка у 2023 році захистила дисертацію «Художнє життя Запоріжжя XX початку XXI століть» [130]. Фрагменти художнього життя цього давнього козацького краю знайшли своє місце в наступних публікація: «Запорізький художній музей : Українське народне декоративне мистецтво» (2002) [84], «Запорізький обласний художній музей : 45-річному ювілею музею присвячується» (2016) [83], «Запорізька організація Національної спілки художників України» (2007) [82]., «Запорізька дитяча художня школа : 55 років» (2014) [81]. Важливому елементу художнього життя в Україні присвячена стаття Л.Мельничук «Колекціонування творів мистецтва як складова художнього життя» (2015) [137, с.43 – 47]. Н.Даценко для свого дисертаційного дослідження «Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського художнього життя XIX – першої третини XX століття» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у галузі культурології обирає цей північний регіон України (2005) [62]. До більш широкого ракурсу звертається В.Бондарчук у своїй публікації «Мистецьке життя 1980 90-х років – основні події» [37, с.762 – 764].

Особливе значення для нашої дисертації являє публікація «Музей “Становлення української нації” – інноваційний простір, збереження, осмислення та розуміння національної ідентичності» (2025,) авторкою якої є М.Забродська [80 , с.118 - 120], а також «Меморіальний будинок Миколи Лисенка Музею видатних діячів української культури : новітні форми музейної комунікації в умовах війни (2025) [61, с.

94 - 98], автором якої є В.Давиденко, і публікація Н.Гаврилишиної «Статті про музеї України на порталі «Велика українська енциклопедія» (2025) [53]. Серйозну увагу розвитку музейної справи в Україні приділила І.Яковець у статті «Еволюція музею та музейної справи другої половини XIX – початку XX століть під впливом всесвітніх промислових виставок)» (2015) [282, с. 25 – 30] та І.Яковець й Г.Храмова-Баранова в публікації «Історико-культурне та мистецьке середовище 1960 – 1980-х років : еволюція музейної форми» (2019) [283, с. 93 – 199], До цього слід додати, що авторка даної дисертації так само не обійшла увагою музейну і виставкову діяльність на Сумщині, що засвічують такі і публікації: «Художні виставки на Сумщині під час війни» (2023) [226, с.134 - 135], «Мистецький фронт Сумщини в умовах воєнного стану (2024) [230, с. 182 - 196], «Сучасні форми музейної роботи на Сумщині під час війни» (2025) [233, с.267 – 269], «Мистецька спадщина прифронтової Сумщини в умовах російсько-української війни» [234, с. 38 – 40], «Мистецький фронт на Сумщині під час російської агресії» (2025) [221, с. 199 – 208], «Музейні колекції Сумщини : проблема збереження національної спадщини» (2022) [222, с. 92 – 83].

При визначенні регіональних особливостей розвитку художнього життя Сумщини впродовж XVIII – перщої чверті XXI ст. особливо стала в пригоді дисертація Я.Верменич «Історична регіоналістика в Україні : теоретико-методологічні проблеми» (2005), захищена на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук [48].

В роботі над четвертим розділом ми спиралися, зокрема, на публікацію Н.Булавіної «Інституалізація сучасного мистецтва :

вітчизняна проблематика» (2915) [41, с. 99 – 108]. Так як на музейних виставках сумських мистців визначне місце займав пейзажний жанр, то авторкою даної дисертації були вивчені відповідні літературні джерела, серед яких важливе значення мали стаття Л.Савицької «Український краєвид як менталітет національного світобачення» (2003) [194, 9 – 10], дисертація Н.Бондарчук «Пейзаж у живописі кримських художників ХХ ст. (традиції, стильова еволюція, тенденції розвитку)», захищена на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (2017) [38], публікація «Традиція та інновація в українському пленерному русі» (2020), автором якої виступає А. Жук [75, с. 110 – 115], та альбом «Харківська пейзажна школа : Остання чверть XIX – початок XX століття» (2009) [259] і видана у Празі книга М.Павленка «Петро Левченко (1859 – 1917)» [162], а також видання «Харківська мистецька історія, традиції, сучасність : до 70-річчя ХО НСХУ» (2008) [260] і «Мистецька палітра Слобожанщини» : Історія, традиції, сучасність» (2013) [139] і публікація С.Морозової «Сумська художня студія : концепції становлення та роль в мистецькому житті міста ХХ ст.» (2025) [143, с. 82 – 85], Окрему групу джерел склали публікації у місцевій пресі, зокрема в газеті «Життя Лебединшини» [55]. [68], [69], [111].

Важливий блок публікацій для аналізу художніх особливостей живопису сумських майстрів, показаних на виставках, в цьому розділі склали публікації О.Бенюк. «Мистецький

експеримент в естетичному дискурсі» (2018) [30, с. 252 - 256]., стаття Н.Кохан і Г.Стахевич «Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології ”левкас’) » [110, с. 116 – 121] та дисертаційне дослідження на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PHD) 023 В.Найденко «Живопис Харкова межі ХХ – ХХІ ст : мистецькі пошуки в пластичній мові» (2023) [145].

Проблемі збереження культурної пам’яті приділялась увага у фундаментальному виданні – п’ятитомній «Історії української культури», зокрема у 5-му томі «Українська культура ХХ – початку ХХІ ст.» у кн..4 «Проблеми функціонування, збереження і розвитку культури в Україні» (2011 – 2013) [97]. На цьому питанні зупинявся також В.Іонов у публікації «Інтерпретації культури пам’яті : соціальний досвід і вимого сучасності» (2023) [88, с. 135 - 137].

Відомим українським вченим-мистецтвознавцем доби незалежності став сумський художник, випускник кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА С.Побожвй, який у 1993 році захистив кандидатську дисертацію «Становлення й розвиток мистецтвознавства у Харківському університеті (1805 – 1920)» (1992) [176], працює і як художник-пейзажист, виступаючи на виставках. Для нашого дослідження особливе значення мали його публікації «Забуті художники і Сумщина» (2008) [176] та «Олена Нікольська. Портрет на тлі тоталітарної доби» (1998) [177].

З огляду на відповідність порушуваних в даному дисертаційному дослідженні проблем радянського періоду авторка спиралася на наступні джерела: «Енциклопедія історії України». Кн. 1 (2018) [71], «Енциклопедія постмодернізму» (2003) [72], «Історія міст і сіл УРСР. Сумська обл.» (1983) [91], довідник Р.Яціва «Мала хронологія мистецьких подій і пам'ятних дат XX століття : Україна – світ. Локально-індивідуальний дослідницький ракурс» (2021) [285]. Щодо інформації про захищені українськими мистецтвознавцями дисертації стали в пригоді книга І.Матоліч «З історії українського мистецтвознавства, провідні особистості, наукові установи, навчальні заклади, сучасні проблеми» (2023) а також видання «Мистецтвознавство XX століття» хрестоматія-довідник (2017) [138]. В процесі роботи авторці доводилось звертатись до довідника «Пам'ятки архітектури та містобудування України» (2000) [170], «Словника художників України : бібліографічний довідник» під редакцією Г.Скрипник (Кн. 1 (2019) [211], статті І.Ходак «Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства : початковий період діяльності (1922 – 1924)» (2014) [262, с 109 – 125],

Корисними також стали англомовний «Словник художніх термінів і технологій» Р.Мейєра [28], «Словника символів» [292], англомовна публікація Л.Соколюк, В.Найденко та А.Худякової про взаємодію мистецтв у творчості українських художників межі XX і XXI ст. на прикладі харківської школи [291, с. 36 - 45],

англомовні статті про мініатюри Василя Кричевського 189] та живопис Катерини Кричевської-Росандіч [290; 293; 294], При написанні четвертого розділу значну допомогу надали публікації в мережі інтернет ресурсів [303 – 320],

У теоретичному осмисленні теми дисертаційного дослідження, що стосується загальнонаціональних і регіональних особливостей розвитку художнього життя на Сумщині протягом XVIII – першої чверті XXI ст. у зв'язку з окремим етапами національно-визвольної українського народу за свою свободу і незалежність особливо став у пригоді курс лекцій Дмитра Антоновича «Українська культура» [15]., виданий 1947 року в Роттенбурзі, а також публікації Л.Авраменко [5 – 8]., Т.Адорно [10]., В.Беньямина «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» (2002) [31, с. 53 – 135]. З.Алфьорової [11 – 14],, Т.Бондаренко «Основні засади та прогнози розвитку ринку мистецтва» (2924) [36, с. 55 - 57]. В.Бурлаки «Історія образу : Мистецтво 2000-х» (2011) [42]. Г. Вишеславського [51 – 52], Х. Ортеги-і-Гассет [152]. О.Петрової [173 – 174], А.Пучкова [181], О.Федорука [254 – 255], К.Г. Юнга [277], публікація М.Юр «Еволюція поняття "художній простір" у мистецтві» (2015) [278, с 191 - 19]. Важливу роль для нашого дослідження також відіграв збірник статей Р.Яціва «Українські мистецькч виставки у Львові (1919 – 1939). Довідник мистецько-критичної думки » (2011) [246], а також окремі томи його антології «Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. Українська теоретична думка XX століття [85 – 87]. Велику цінність для нашого дисертаційного дослідження являли консультаційні листи В.Шуліки щодо сакрального мистецтва Слобожанщини [131 – 133],

Таким чином, проведений аналіз літературних джерел показав, що обрана тема нашого дисертаційного дослідження ще не розглядалась і подібна проблематика в окресленому ракурсі ще не порушувалась.

1.2. Джерельна база та методи дослідження. Для виявлення необхідних джерел в заданому ракурсі була проведена науково-дослідницька робота в Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського (Київ), Харківській державній науковій бібліотеці ім. В.Г. Короленка, Науковій бібліотеці Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Сумській обласній науковій бібліотеці, Лебединській міській бібліотеці. Окрім добірки літературних джерел з наукових бібліотек, джерельну базу даного дисертаційного дослідження склали твори образотворчого мистецтва представників різних генерацій мистців Сумщини, які виступали на різних етапах національно-визвольної боротьби українського народу і були виявлені в музейних зібраннях, зокрема в Національному художньому музеї України в Києві, Сумському обласному художньому музеї, Сумському обласному краєзнавчому музеї, а також в краєзнавчих музеях Сумщини – в Глухові, Конотопі, Ромнах, Шостці.

Одним словом, до джерельної бази даного дисертаційного дослідження увійшли публікації українських та зарубіжних авторів – монографії, аналітичні статті, дисертації та тези наукових та науково-практичних конференцій, в яких так чи інакше автори торкалися художнього життя Сумщини XVIII – першої чверті XXI ст. у контексті загальнонаціональних і регіональних особливостей та у зв’язку з певними періодами національно-визвольної боротьби українського народу проти російської імперської політики. З одного боку, це публікації, з іншого - безпосередньо мистецькі твори.

До наукової джерельної бази увійшли праці провідних українських мистецтвознавців і культурологів та зарубіжних фахівців – монографії, аналітичні статті, дисертаційні дослідження та словникові ресурси. Особливе значення для теоретичного осмислення теми даного дисертаційного дослідження мали публікації Д.Антоновича [15], Л.Авраменко [5 – 8]., З.Алфьорової [11 – 14], Г. Вишеславського [51 – 52], Р.Яціва [85 – 87] та ін. В розробці концепції даного дисертаційного дослідження ми, передусім,

опиралися на праці Н.Асєєвої [19], Ю,Бабунич [22 – 25], І.Білана [32], П.Білецького [29 – 30], О.Лагутенко [123 – 127], Т.Павлової [163 – 166], О.Роготченка [188 – 192], В.Сидоренка [204 – 2о6], Л.Соколюк [218 – 219], В.Шуліки [269 – 275] та ін.

Вагому візуальну складову дисертаційних джерел являють мистецькі твори, що знаходяться в музейних колекціях або приватних зібраннях, чи в альбомах, ілюстративних каталогах виставок, в електронних фондах музейних установ та галерей, у вільному доступі мережі інтернет або в різних місцях міського простору, якщо йдеться про монументально-декоративне мистецтво як в Україні, так і за її межами.

Фундаментальним ілюстративним джерелом в роботі над другим розділом дисертації, присвяченим сакральному мистецтву Сумського краю доби українського козацького бароко і модерну, стала дисертація С.В. Оляніної на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства «Український іконостас XVII – XVIII ст. : семантика пластичного образу» (2020) [151], а також 2-й том «Зруйновані храми Сумщини. Мартиролог втрачених святинь» із тритомної «Книги пам’яті Сумської обл.» (2007) [107] та ілюстративне видання «Перлини Сумщини» (2011) [172].

Значущим візуальним джерелом серед друкованих видань є, передусім, монографія В. Рубан-Кравченко «Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський», видана 2004 року [193]. Досить великий масив творчої спадщини вихідця з м Лебедина на Сумщині Стефана Таранушенка містить здійснена відомим харківським видавцем О Савчуком книга «Таранушенко С.А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918 – 1932 рр.» (2011) [239]. Важливий ілюстративний матеріал про творчість Василя Кричевського періоду еміграції містить 2-й том хрестоматії «Василь Григорович Кричевський», так само опублікований О.Савчуком (2016 – 2018). [46]. Досить велика кількість ілюстративного матеріалу, зокрема і про творчість представників родоводу Василя Кричевського, представлений у збірнику статей «Українські митці у світі.

Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст.», упорядником якого стала Г.Г. Стельмащук (2023) [249].

При вивченні ілюстративного матеріалу для 4-го розділу особливо важливими для нас стало видання «Майстри декоративно-ужиткового мистецтв Сумщини (2011) [135], «Велика спадщина Сумщини. Образотворче мистецтво» (2018) [47], а також 5-й том «Історії українського мистецтва, виданий ІМФЕ у 2007 році [92]. На жаль, в перекладеній з англійської мови «Історії мистецтва від найдавніших часів до сьогодення» (2019) [90] не те що немає ілюстрацій українського образотворчого мистецтва ХХ чи будь-якого іншого століття, але і взагалі не йдеться про українське мистецтво.

Окрім літературних та ілюстративних джерел, виявлених в Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського в Києві, Харківській державній науковій бібліотеці ім. В.Г. Короленка, Науковій бібліотеці Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Сумській обласній науковій бібліотеці, в Національному художньому музеї України в Києві, Лебединському міському художньому музеї, Сумському обласному художньому музеї, Сумському обласному краєзнавчому музеї, а також в краєзнавчих музеях Сумщини – в Глухові, Конотопі, Ромнах, Шостці, було використано значну частину наукових та публіцистичних ресурсів, а також частину візуального матеріалу, розміщених в мережі інтернет ([296; 300, 303 – 305, 310 – 315]) та ін.

Методологічною основою дослідження стали принципи системного та комплексного підходів, а використані в дисертації методи дослідження обумовлені її темою та завданнями. У процесі вивчення окремих питань були використані як загальнонаукові, так і спеціальні методи дослідження. Серед універсальних загальнонаукових методів, до яких довелося звертатись у процесі роботи, слід назвати методи аналізу і синтезу, індукції і дедукції, класифікації, систематизації, узагальнення, абстрагування, типологічний, порівняльний. До спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження, які

використовувались в даній дисертації, належать художньо-стилістичний, формальний, семіотичний, іконографічно-іконологічний, компаративний методи дослідження та метод реконструкції художнього твору. Комплексне застосування загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів уможливило розв'язання поставлених в дисертаційному дослідженні завдань, а саме:

- загальнонауковий метод *аналізу* застосовувався задля аналізу творів мистецтва – виділення їхніх окремих властивостей, аналізу мистецькиж стилів, стильових напрямів, окремих творів художньої творчості;

- загальнонауковий метод *синтезу* використовувався для поєднання окремих елементів та властивостей об'єкта в єдиний художній образ мистецького твору;

- загальнонауковий метод *індукції* ставав у пригоді, коли слід було зробити загальний висновок на основі аналізу розрізнених фактів;

- загальнонауковий метод *дедукції* надавав можливість здійснювати часткові висновки на основі загального – відображення загальних властивостей об'єкта у часткових проявах, зокрема в конкретному творі мистецтва;

- загальнонауковий метод *класифікації* використовувався для розподілу множини об'єктів за ознаками схожості чи відмінності, зокрема класифікація за матеріалами, до яких зверталися мистці, зк стилями, за способами втілення художнього образу;

- загальнонауковий метод *систематизації* сприяв зведенню окремих фактів про мистецькі явища, твори в єдину наукову систему;

- загальнонауковий метод *узагальнення* допомагав мисленнєвому переходу від візуального аналізу окремих художніх творів до узагальнення шляхом виокремлення спільних для них ознак;

- загальнонауковий метод *абстрагування* використовувався для уявного виокремлення різних аспектів, рис та властивостей предметів, зокрема виражадбних засобів х мистецького твору;

- загальнонауковий метод *типології* уможливив виявлення подібності подібності різних творів мистецтва за комплексом їхніх внутрішніх характеристик;

- загальнонауковий метод *порівняння* застосовувався для виявлення тотожності або відмінності художніх явищ чи творів, а також знаходження спільного, притаманного двом або кільком творам мистецтва.

Дослідження пластичної мови творів мистецтва, стильових особливостей, технологічних ознак та тлумачення тексту твору передбачає залучення спеціальних мистецтвознавчих методів дослідження, а саме: художньо-стилістичного, формального, семіотичного, іконографічно-іконологічного, компаративного методів дослідження та методу реконструкції художнього твору. Конкретно:

- спеціальний метод *художньо-стилістичного аналізу* , який ґрунтується на глибинних зв'язках стилістики та історією мистецтв і культури, застосовувався ля виявлення світоглядних основ майстрів та їхнього ставлення до українського народного мистецтва;

- спеціальний метод *формального аналізу,* спрямований на дослідження художньої форми як категорії, використовувався ваи вивченні художньої форми в різних видах образотворчості;

- спеціальний *семіотичний метод*, який йде в напрямку від знаку та знакових систем до широкого соціо-культурного погляду, ставав ккорисним для визначення позицій майстра, чкий створює певний художній твір, і того, хто його сприймає;

- спеціальний метод *іконографічно-іконологічного аналізу* Ервіна Паноського застосовувався в дослідженні ждя виявлення символічної ролі мистецького твору – (що зображено?) з точки зору іконографічного підходу, а в іконологічній інтерпретації – (що це означає?);

- спеціальний метод *компаративного аналізу* використовувався для порівняння окремих мистецьких творів, різних мистецьких явищ, художніх образів, мистецьких виражальних засобів;

- спеціальний метод *реконструкції художнього твору* базується на дослідженні різноманітних джерел і застосовувався для максимально точного відновлення забутої або втраченої пам'ятки мистецтва.

Висновки до розділу 1

Проведений аналіз історіографії обраної теми показав, що у сучасному мистецтвознавстві тема художнього життя Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. у контексті загальнонаціональних та регіональних особливостей, притім, у зв'язку з національно-визвольним рухом на окремих етапах боротьби нашого народу за свою свободу і незалежність, спеціально в українському мистецтвознавстві ще не вивчався і розглядався лише фрагментарно в публікаціях, присвячених українському мистецтву такими вченими, як О.Авраменко, Д.Антонович, О.Голубець, Д.Горбачов, П.Жолтовський, Т.Кара-Васильєва, О.Лагутенко, Т.Павлова, О.Роготченко, В.Сидоренко, Л.Соколюк, Г.Стельмащук, О.Таранушенко, В.Шуліка, Р.Яців та ін.

Виявлено, що в публікаціях, дотичних до теми дослідження, в яких аналізуються українське мистецтво XVIII – першої чверті XXI століття, не приділяється достатньої уваги особливостям розвитку сакральної художньої культури на Сумщині в зазначений період, а також проблемі відновлення автентичного вигляду старих пам'яток та їхній збереженості.

На підставі аналізу значної кількості наукових і візуальних джерел, використаних українськими мистецтвознавцями та вперше введених авторкою даного дисертаційного дослідження до наукового обігу, встановлено, що в існуючих публікаціях недостатньо виявлена тяглість національної традиції в творчості майстрів мистецтва Сумського регіону досліджуваного періоду, а також недостатньо розкрита тема війни у їхніх художніх творах, продемонстрованих на виставках, після нападу РФ на незалежну Українську державу 24 лютого 2022 року.

Виявлено, що українськими науковцями недостатньо приділялось уваги внеску вихідців із Сумщини в стильовий розвиток українського національного мистецтва на різних історичних етапах його розвитку в контексті взаємозв'язку із світовим художнім процесом. Також украй недостатньо було приділено уваги з боку українських мистецтвознавців проблемі інституалізації в художньому житті Сумщини – розвитку професійної художньої освіти, музейної справи та створенню художніх об'єднань.

Методологія дослідження базувалась на комплексному і системному підходах до використання загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, які уможливили у максимальному обсязі розв'язання поставлених завдань щодо розкриття теми художнього життя Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. у контексті загальнонаціональних та регіональних особливостей, притім, у зв'язку з національно-визвольним рухом на окремих етапах боротьби нашого народу за свою свободу і незалежність в результаті трансформаційних процесів, що відбувалися в образотворчості в означений період,

За допомогою введення до наукового обігу низки нових архівних документів та їхнього аналізу виявлені нові імена майстрів, які працювали на теренах Сумського регіону за доби українського козацького бароко та представлені нові мистецькі твори (іл. 2.1.11 – 2.1.14, іл.. 2.1.17 – 2.1.22, іл. 2.1.26 – 2.1.37, іл. 2.2. 73 – 2.2.77, іл. 2.2.88 – 2.2.91, 2.2.94 – 2.2.95).

РОЗДІЛ 2
САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО СУМЩИНИ ТА ЙОГО РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Період XVII – XVIII ст. в історії України характеризується масовим переселенням православних українців, передусім з Правобережної України, на землі т. зв. «Дикого поля», що згодом отримало назву Слобожанщини.

Освоюючи цей край, переселенці, розвиваючи своє духовне життя, зводили в основному традиційні дерев'яні храми, серед яких переважали тризрубні трибанні сакральні споруди. Це була надзвичайно плідна доба в стильовому розвитку українського мистецтва взагалі і, зокрема, Слобожанщини, частиною якої була і сучасна Сумська обл.

2.1. **Збережені храми Сумщини доби козацького бароко.** У другій половині XVII – середині XVIII ст., в умовах інтенсивного розвитку Гетьманщини, відбувається не лише становлення Слобожанщини, а й визначні стильові зміни в художній культурі на українських землях взагалі. Одним з головних носіїв оновленої культурної ідентичності українців стає архітектура з її урочисто виразною, сповненою своєрідної символіки декоративною системою. Формується стиль українського козацького бароко. На відміну від європейських варіантів барокового стилю, де провідна роль належить складній пластиці об'ємів, в українській традиції головним формотворчим засобом стає декор. Відбувається формування пишної декоративної програми, що безпосередньо пов'язано з щедрим меценатством гетьманів та козацької старшини. За часів гетьманства Івана Мазепи, Івана Самойловича, а також їхнього оточення активно фінансується будівництво та перебудова монастирів і храмів у старих центрах, якими були Київ, Чернігів, Переяслав та нові центри, що з'являлись на Слобожанщині, частиною якої була Сумщина, що стала об'єктом даного дослідження. Сформовану систему фасадного ліплення, різьбленого декору в інтер'єрах сакральних споруд з його символічною орнаментикою, що забезпечують стильову єдність зодчества українського козацького бароко, бачимо в архітектурі Києво-Печерської лаври, зокрема в її Троїцькій надбрамній церкві, в Мгарському на Полтавщині та Єлецькому монастирях і Троїцькому соборі в Чернігові, а також соборі святого Юра у Львові. Саме в цей період українська архітектура стає надзвичайно важливим засобом утвердження православної віри й політичного статусу козацької еліти, а також культурної автономії українських земель. Саме тому тоді декоративне оформлення в

монастирських комплексах і храмах отримує особливу концептуально продуману систему. Притім, декор не руйнує тектоніку сакральної споруд, а гармонійно співвідноситься з архітектурною конструкцією, підкреслює її структуру. Білий колір фасадів створював ефект чистоти та урочистості, а рельєфні деталі на його тлі набували особливої виразності. Фасади сакральних споруд доби українського козацького бароко вирізнялись пластичною розробкою тинькових поверхонь. Пілястри, карнизи, фронтони, наличники вікон набували орнаментального оздоблення, що створювало світлотіньову виразність. Ордерні елементи застосовувались переважно з метою суто декоративною. Підкреслювалась вертикальна спрямованість об'ємів. Характерним ставало використання картушів, валют, розеток, акантового листя, гірлянд, що поєднувалися зі стилізованими рослинними мотивами української мистецької традиції. Світлотіньове моделювання поверхонь фасадів створювало неповторний художній образ сакральних споруд доби українського козацького бароко, не кажучи вже про поширену форму тризрубної, трибанної дерев'яної церкви в народній архітектурі. Такими були загальнонаціональні ознаки українського національного зодчества даного періоду.

З тієї величезної кількості зведених у цей період святинь козаками Сумщини, що на землях Слобожанщини могла конкурувати хіба що з центральними і західними українськими регіонами, мало що залишилось до сьогодні. Після ліквідації у 1775 р. російською імператрицею Катериною ІІ Запорізької Січі та козацької автономії розпочалося регулярне руйнування українських монастирів, храмів, а наступник Катерини ІІ її син Павло І, продовжуючи таку політику, видав наказ про заборону будувати храми в українському стилі. Ще далі пішла більшовицька влада з її антирелігійною політикою після державного перевороту в Російській імперії у жовтні 1917 року, до складу якої на той час входила більша частина українських земель: нищилися храми, розграбовувалось церковне майно, розстрілювали священнослужителів або висилали в тюрми Сибіру. В результаті таких дій

були знищені такі видатні пам’ятки сакрального дерев’яного зодчества на Сумщині, як Успенський собор 1757 р. в м. Лебедин, Успенський собор \в с. Межиріч, Св. Параскеви П’ятниці в с. В. Висторо̀п, Свято-Преображенська церква в с.Ворожба, церква св.. Димитрія в с. Бишкені, Успенська церква в с. Приспольно, Покровська церква в с. Кам’єк, Михайлівська церква в с. М. Висторо̀п, Миколаївська церква в с. Червленому, Свято-Преображенська церква в с.Рябушки [20]. І це тільки Лебединський район на Сумщині.

Серед перших науковців, увагу котрих привернуло зникаюче народне дерев’яне будівництво – хати та сакральні споруди, був виходець з м. Лебедин, представник школи Ф.І. Шміта при Харківському університеті С.А. Таранушенко. Під керівництвом цього видатного візантолога, яким був Федір Шміт і який всіляко підтримував захоплення українською старовиною свого учня, Таранушенко захистив дипломну роботу «Іконографія українського іконостаса» і був залишений на кафедрі теорії й історії мистецтв для підготовки до професорського звання. До речі, сам Ф.І. Шміт прихильно ставився до української художньої культури, визнавав її самобутність як продовження традицій старої України-Русі, не пов’язаної з Московією, чого досі не хочуть визнавати ідеологи «руського міра». Цій проблемі вчений присвятив книгу «Мистецтво України–Русі» (1919, іл. 2.1.1).

Стефан Таранушенко в свою чергу, зосередившись на вивченні українського народного мистецтва доби козацького бароко, об’їздив міста, містечка, села Лівобережної України, робив обміри старих хат і храмів, фотографував те, що ще вціліло на початок першого – друге 10-річчя ХХ ст. У 1913 р. його увагу притягла унікальна дерев’яна Воскресенська церква в його, рідному Лебедині, побудована на початку XVIII ст. без єдиного цвяха. Між 1773 і 1789 рр. в ній сталася пожежа, в результаті чого церква вигоріла. .Таранушенко зробив світлину вже відновленого у 1789 р. храму з приєднаною до нього дерев’яною дзвіницею та кам’яно огорожею, збудованою у 1906 році (іл. 2.1.2. Подальшу руйнацію продовжила більшовицька влада. У 1937 – 1939 роках церква була закрита, половину її

розібрали, щоб використати матеріал на будівництво свинарника в місцевому колгоспі. Тоді ж були знесені дзвіниця й кам'яна огорожа [296]. В такому неприглядному стані у порівнянні з тим, якою її в 1913 р. закарбував Стефан Андрійович, побачила авторка даного дослідження і в 2023 р. зробила свою світлину (іл. 2.1.3). Незважаючи на те, що з 1963 р. Воскресенська церква в м. Лебедині значиться як пам'ятка архітектури республіканського, тобто тепер національного значення, ніяких коштів на її збереження не виділяється, а можливостей місцевої громади явно надто недостатньо, що ставить її під небезпеку подальшої руйнації і зникнення.

Чудової краси була і тризрубна та трибанна дерев'яна церква Спаса в с.Межиріч неподалік від м. Лебедина, що не збереглася, але залишилась у світлині, зробленій свого часу тим же С. Таранушенком (іл. 2.1.4). У кращій ситуації опинилася такого типу церква Покрови Богородиці в м. Ромни, споруджена у 1764 – 1770 роках, яка [303]. стояла на схилі Покровської гори при в'їзді в цей населений пункт з боку Засулля. Її фундатором був останній кошовий отаман Запорозької Січі Петро Калнишевський, який після її знищення у 1775 році Катериною ІІ провів 25 років у жорстоких умовах ув'язнення на Соловках. В інтер'єрі храму знаходився, за визначенням М.Драгана, один з найцікавіших іконостасів у стилі рококо [67]. Задля її збереження, спеціальною комісією у 1907 році будо вирішено розібрати храм і перенести в Полтаву, що і було зроблено. В Україні це був перший приклад наукової консервації і музеєфікації пам'ятки дерев'яної архітектури [303] (іл. 2.1.5). Замалював цей собор свого часу видатний український мистець В.Г. Кричевський (іл. 2.1.6).

У жахливому стані перебуває дерев'яна церква Миколи Чудотворця XVIII ст. у с. Боброве Лебединського району. Село вже не існує, а вона стоїть одинока серед поля і все далі руйнується. Такою її у 2008 р. сфотографувала журналістка Т.Турейська (іл. 2.1.7). Хоч і розвалюється, але дожила до наших днів дерев'яна церква Великомучениці Параскеви П'ятниці у с. Бакирівка Охтирського району на Сумщині. Заснована 1695 року, ця

п’ятизрубна одноглава церква з прибудованою із західної сторони дзвіницею та п’тигранними подовженими вікнами за свою довгу історію пережила не одне відновлення. Останнє – це творіння за проєктом єпархіального архітектора Варшавсько-Холмської і Харківської єпархій В.Покровського (іл. 2.1.8). У 1989 році через аварійний стан (обвалився купол, немає скла на вікнах тощо) церква була закрита. Утім, мешканці села мріють про її відновлення. Зупинка за державною підтримкою. І тим не менш, незважаючи на неймовірні втрати пам’яток народної дерев’яної архітектури, Сумщина на Лівобережній Україні за кількістю збережених храмів поступається хіба що Закарпаттю та Галичині.

Першою кам’яною сакральною будівлею на Сумщині став Воскресенський собор, зведений наприкінці XVI – на початку XVII ст. на кошти перших сумських полковників – Герасима та Андрія Кондратьєвих. Церква була не лише святою обітницею, а й фортецею міста. Ця тризрубна та трибання споруда всотувала характерні риси українського дерев’яного зодчества доби козацького бароко. Її особливістю була двоповерховість. І хоч пам’ятка не збереглася в автентичному вигляді, а за радянських часів використовувалась під склади, завдяки значним реставраційним роботам, проведеним в 1970-ті роки, храм набув свого сучасного вигляду (іл. 2.1.9). Зараз цей найстаріша на Сумщині кам’яна сакральна будівля отримала назву Сумського Свято-Воскресенського кафедрального собору Сумської єпархії УПЦ Київського патріархату. Однак, російські загарбники, під час вторгнення в Україну 24 лютого 2022 року, стріляють не лише по світським культурним пам’яткам України, а й по храмовій архітектурі. У вересні 2025 р. вони вдарили з артилерії по цій першій кам’яній церковній споруді м. Суми. Не обійшло без пошкоджень.

З кам’яних храмів на Сумщині, що дійшли до нашого часу в більш-менш автентичному стані, увагу авторки даного дослідження притягнув Охтирський Покровський собор, зведений за доби українського бароко у 1753 – 1768 рр. з орієнтацією на давні традиції народної архітектури

українців: храм тризрубний та трибанний. В його образі знайшли відображення уподобання місцевої громади, що і надало йому неповторних особливостей. Притягнення нових архівних документів передусім ставить під сумнів існуючу на сьогодні думку, що автором проєкту був князь Д. Ухтомський з Москви, а не Растреллі, а розписи в інтер'єрі були зроблені академіком І. Саблуковим.

Одним із важливих завдань даного дослідження стало поетапне вивчення історії будівництва Охтирського Покровського собору та виявлення його специфічних регіональних особливостей шляхом притягнення нових архівних джерел. Згідно **з** архівними даними, подією, яка підштовхнула до зведення кам'яної будівлі Покровського собору в провінційному місті Охтирці на Сумщині, яка входила до складу тодішньої Слобідсько-Української губернії, стало визнання Священним Синодом в Санкт-Петербурзі ікони Божої Матері, що буда знайдена місцевим священиком під час сінокосу, чудотворною за її, як було заявлено, цілющі властивості [216, м. 70]. В «Историко-статистическом описании Харьковской епархии» архієпископа Філарета (Д.Г.Гумілевського) знаходимо рядки про те, що 25 квітня 1753 року було зроблено повеління імператриці Єлизавети її архітектору графу Растреллі зробити для м. Охтирки проєкт церкви на честь Покрови Богоматері[6] [216, с. 70].

Значно ширші відомості наведені в книзі харківського протоієрея Петра Фоміна (1866 – 1938) про церковні древності Харківського краю [216], де автор, зупиняючись на історії зведення Охтирського Покровського собору і продовжуючи дослідження свого попередника Філарета (Д.Г. Гумілевського), підкреслював, що все розпочиналося з визнання св. Синодом 22 червня 1751 року ікони Охтирської Богоматері чудотворною. Тодішня імператриця Єлизавета не тільки підтримала ідею охтирського полковника Ф.І. Каченовського про зведення храму на честь такої визначної події в місці розташування Охтирського полку на Слобожанщині, а й сама взяла активну

[6] На той час Охтирка належала до володінь царської фамілії на українських землях.

участь у побудові цієї величної споруди: «вона повеліла своєму зодчому графу В.В. де Растреллі (1693 – 1771) накреслити план і фасад храму й пожертвувала на спорудження зі своїх власних коштів 2000 рублів, власноруч записавши цю пожертву в прохальну книгу»[7] [216, с. 70]. Про живу участь Єлизавети, як відзначав П.Фомін, свідчать «ініціали Царського імені її, що прикрашають внутрішні стіни храму» [216, с. 70].

Вести нагляд за побудовою храму, закладання якого відбулося 25 квітня 1753 року, як стверджується далі в дослідженні П.Фоміна, за царським наказом від 5 лютого 1754 року, було доручено охтирському полковнику Костянтину Лесевицькому, а після його смерті в попередньому році перекладено на Федора Каченовського [216, с. 70]. Зазначивши, що підрядник з Ярославської губернії Г.Зайцев наробив помилок і стовпи храму виявилися не відповідними висоті храму, а тому склепіння дали тріщини, для виправлення ситуації за наказом імператриці Єлизавети з Москви в Охтирку було направлено архітектора капітана Стефана Ісаєва Дудинського і він начебто в 1768 році закінчив будівництво храму [216, с. 70], В результаті, журиться П. Фомін, мало чого залишилося від проєкту Растреллі:

«При більш близькому вивченні цієї будівлі розкриваються сліди безсумнівного викривлення первісного плану в сенсі пристосування до смаків місцевого зодчества. Так, розташування трьох глав по повздовжній лінії абсолютно чуже Растреллієвському стилю і складає вперту особливість українського зодчества. Малі глави в кількості чотирьох призначались до центральної частини — по кутах зрізаної серединної квадратури. При переробленні основних стовпів, вочевидь, і була змінена первісна конструкція храму з віднесенням двох менших глав по повздовжній лінії на значну розстань від серединної. Тепер ця споруда нічого спільного з цим великим майстром не має» [216 , с. 70]. Таким чином, П. Фомін доходить висновку, що «вперту особливість українського зодчества» дотримуватись своєї національної архітектурної традиції при побудові Покровського собору

[7] Переклад з російської на українську мову тексту П. Фоміна здійснено авторкою дослідження.

Охтирці не вдалося здолати навіть тоді, коли для провінційного міста, що мало би сприйматись як особлива честь, проєкт, який розроблявся в майстерні славетного Растреллі та ще й за вказівкою самої імператриці Єлизавети, було змінено. Тут слід звернути увагу на те, що за часів царювання Єлизавети, коли існувало відновлене гетьманство і посилилась роль місцевого самоврядування, українська церква могла дотримуватись своїх власних традицій. Місцева парафія могла залишати за собою право надісланий зі столиці проєкт пристосовувати до традицій місцевого зодчества. Наказ Синоду про заборону будувати храми в українському стилі з'явився пізніше – у 1803 році.

Продовжуючи сумувати через те, що в Охтирці знехтували тим, що сам граф Растреллі, який під впливом Заходу довів до найвищої досконалості стиль бароко в Російській імперії і багато хто міг тільки мріяти мати підписаний ним проєкт, П.Фомін повідомляв, що для нагляду за реалізацією проєкту, як правило, відправлялись не представники столичної растреллієвської майстерні, а архітектори з команди князя Ухтомського в Москві. Саме тому, коли виявилось, що підрядник Г. Зайцев наробив помилок і склепіння дали тріщини, до Охтирки було направлено архітектора С.І. Дудинського з вище названої команди Д.В. Ухтомського [216, с. 70]. Утім, автор не зупиняється на тому, що саме виявив цей надісланий для кваліфікованої допомоги фахівець і що ним було зроблено.

Разом з тим, серед документів Центрального державного архіву давніх актів у Москві зберігається рапорт князю Д.В. Ухтомському, написаний у квітні 1758 року гезелем[8] С.І. Дудинським, після того як він повернувся з відрядження в м. Охтирку, обстеживши там Покровський собор, що будувався [216, с. 70]. Крім того, додається план з помітками можливих аварійних місць (іл. 2.1.10) [216, с. 70]. У своєму рапорті Степан Дудинський, відзначивши, що будівля зовсім не відповідає розробленому в столиці

[8] Гезель (від нім. Geselle – «підмайстер, товариш») – в Російській імперії XVIII ст. – учень, помічник архітектора або живописця.

Російської імперії плану, доповідав: «Над вівтарем склепіння і над оним лантерник зовсім начорно закінчений токмо належало оному лантерику бути на фасаді і профілю восьмериком а оний незнанням підрятчика зроблений квадратною»[9] [216, с. 70].

«Лантерником» Дудинський тут називав композиційний елемент українських храмів – бані, використані підрядником. Їхня чотиригранна форма була не випадковою, бо вона відповідала чотиригранності бокових об'ємів вівтаря і бабинця, як це було прийнято в українських дерев'яних храмах. У збудованому на той час в Охтирці Покровському соборі центральна баня спиралася не просто на стіни за українською традицією, а підтримувалася за допомогою попружних арок і вітрил, як у хрестово-купольних храмах, що відповідало російській традиції [216, с. 70] (іл. 2.1.11 – 2.1.12). Таким чином, російське «п'ятиглавіє», що витікало з хрестово-купольної системи, в образі Охтирського Покровського собору набувало рис українського тризрубного трибанного храму. Цієї традиційної особливості продовжували дотримуватись на Слобожанщині у другій половині XVIII ст., зокрема на Сумщині, навіть і тоді, коли проєкт розроблявся при імператорському дворі в майстерні самого Растреллі, як це підтверджують виявлені в процесі дослідження фотодокументи в архіві Інституту теорії матеріальної культури Російської академії наук в Санкт-Петербурзі [216, с. 71] (іл. 2.1.13 – 2.1.14). Про це свідчать і фотофіксації, зроблені С. Таранушенком під час експедицій 1920-х – 1930-х роках [216., с. 71].

При порівнянні планів Покровського собору в Охтирці, наведеного Дудинським на час його приїзду в місто в 1758 році, з сучасним, наведеним в довіднику «Украина и Молдавия», де автором тексту виступає визначний український мистецтвознавець Г.Н. Логвин, то виявляється, що в процесі подальшої добудови разом з виправленням помилок відбулись інші зміни. Так, стовпи, які несуть центральну баню, подібно до восьмигранної форми молільної зали, на плані Дудинського так само мають восьмигранну форму,

[9] Переклад з російської на українську мову зроблено авторкою цього дослідження..

що забезпечувало формальну єдність архітектурної композиції в цілому. Однак, на плані, наведеному Г. Н. Логвиним [216, с. 72] (іл. 2.1.15), вони чотирикутні. Окрім того, вчений назвав авторами проєкту Охтирського Покровського собору Д.В. Ухтомського й С.І. Дудинського, що суперечить наведеним архівним матеріалам. Автором підписаного Растреллі проєкту, вочевидь, був хтось з представників його майстерні, У всякому разі серед архітектурних проєктів самого Растреллі цей храм в Охтирці не значиться [216, с. 72]. Більше нагадує план, наведений Дудинським у 1758 році, креслення, викладене в інтернет-мережі [216, с. 72] (іл. 2.1.16).

Дудинський з команди князя Д. Ухтомського в Москві, оглянувши собор у 1758 році, дійшов висновку, що стовпи просіли під вагою восьмерика через те, що всередині їх замість цегли використовувалися щебінка й вапно. Він приїздив до Охтирки ще й у 1759 році. Тоді за його вказівкою стовпи було розібрано. 1760 року Ухтомський знову пропонував йому поїхати в Охтирку [216, арк. 72]. Але подальших архівних відомостей про участь Дудинського в завершенні будівництва Охтирського Покровського собору немає. Його добудова продовжувалась аж до 1768 року. За цей час пішла з життя імператриця Єлизавета. 1762 року до влади прийшла Катерина II, і за її правління стильова програма в розвитку мистецтва в Російській імперії почала різко змінюватись. Растреллі було розжалувано. Растреллієвське бароко почало стрімко змінюватись на класицизм. Ці стилістичні зміни не оминули й Покровський собор в Охтирці: в ньому з’явився портик, відсутній в планах XVIII ст. Приставлений перед головним входом на спарених доричних колонах, він сприймається як чужорідний елемент і викликає певний дисонанс в архітектурній композиції. З чиєї ініціативи це було зроблено, на жаль, відомостей про це не збереглося.

У такому вигляді, вочевидь, побачив цей храм харківський протоієрей П.Фомін (іл. 2.1.17), який у своїй вище згаданій книзі, виданій 1916 року, продовжував сумувати щодо внесених в процесі будівництва змін щодо дотримання растреллієвського плану: «Ми докладно викладаємо історію

цього храму, – писав він, – з огляду на те, що (його – *О. С.*) архітектурний стиль мав величезний вплив на характер численних інших церковних будівель нашого краю, для яких він став взірцем: його почали наслідувати при улаштуванні не лише кам'яних монументальних храмів, але навіть і дерев'яних, а стиль іконостасів і кіотів Охтирського собору стає панівним в наших храмах другої половини XVIII століття» [216, с. 73]. І далі: «Це особливо слід сказати про чудовий кіот для чудотворного образу: колони, хвилясті карнизи, вази, кронштейни нагорі, що підтримують подушку з імператорською короною, помережані усією розкішшю барокового різьблення, — все це <…> з першого ж погляду нагадує такий своєрідний і типовий стиль растреллієвських робіт» [216, с. 73].

Світлина цього описаного П. Фоміним кіота, де знаходилась чудотворна ікона Охтирської Божої Матері (іл. 2.1.18), як і світлина різьбленого центрального іконостасу, зроблені на початку 1900-х років (іл. 2.1.19), збереглися і були виявлені в процесі дослідження у фотоархіві Інституту історії матеріальної культури РАН (Санкт-Петербург). На жаль, вони недостатньо чіткі, і важко виявити, наскільки різьблення нагадує растреллієвське бароко[10]. Утім, відомо, що Охтирка славилась своїми різьбярами, а українські майстри працювали і за власними проєктами. Згідно з архівними документами, у 1782 році для виконання іконостасу для церкви в Охтирці було запрошено місцевого майстра Василя Петровського [215, с. 172]. Різьблення українських іконостасів відзначалося неповторною самобутністю, про що свідчить і виявлена в фотоархіві ІІМК РАН світлина ікони Спаса Нерукотворного з Трьохсвятительської церкви в м. Лебедині на Сумщині (іл. 2.1.20).

Слід звернути увагу і на використання скульптурних зображень в оформленні інтер'єру Покровського собору в Охтирці, що не підтримувалося

[10] Праворуч від кіоту можна розгледіти Портартурську ікону Божої матері, іконографія якої була створена в майстерні Києво-Печерської Лаври в період російсько-японської війни у 1904 р., тобто на поч. XX ст. А на бічному кіоті розміщена ікона «Покрови», де в нижньому регістрі показані різні за масштабом образи. Це витвір кінця XIX – початку XX ст., який в цілому свідчить, що оформлення собору проходило в кілька етапів.

православною церквою і є свідченням західного впливу. Так, над дверима західної стіни було розміщено горельєфний образ Архистратига Михаїла з розправленими крилами, піднятим до гори мечем і з німбом навколо голови як символ образу воїна на чолі Божого війська для захисту віруючих у боротьбі зі злом і пороком. Нижче хрест, що асоціюється з Голгофою, а обабіч — ангели як втілення Божої волі (іл. 2.1.21). Облямованих ліпним рослинним орнаментом і живописні зображення євангелістів у вітрилах. Окрім рослинного, використано і геометричний орнамент, що вишуканою торочкою проходить під соковитою, складного профілю тягою в місці спирання восьмерика на стовпи. Скоріше за все він бук виконаний разом з кладкою. Його малюнок нагадує вишивку хрестиком або ж мережану обв'язку українських рушників, що є свілченням прояву усталеної місцевої традиції доби козацького, бароко (іл. 2.1.22). Одним словом, звернення до скульптурних образів, до ліпних рослинних чи геометричних орнаментів, навіть часом виконаних разом з кладкою, в православних українських храмах Слобожанщини було усталеною традицією, як і в інших регіонах. Про це свідчить і розділ «Церковні старожитності» на виставці XII археологічного з'їзду в Харкові у 1902 році, і дослідження С.Таранушенка [239, с. 414]. Лише після 1882 року, коли на чолі Харківської єпархії став архієпископ Амвросій (в миру О.Й. Ключарев), що відзначався особливим русофільством, розпочались заборони на використання скульптури в православних слобожанських церквах.

Разом з тим, не можна не відзначити, що дотримання власних місцевих традицій в оформленні інтер'єру Покровського собору XVIII ст. в Охтирці супроводжувалося і певними інноваціями. Так, зокрема, для написання ікон, після завершення будівництва храму у 1768 році, вже у травні 1769 року було укладено контракт з академіком Санкт-Петербурзької академії мистецтв Іваном Саблуковим, який з 1758 року мешкав у Харкові, де викладав рисунок і живопис при Харківському колегіумі, ставши по суті фундатором професійної мистецької освіти в місті. Згідно з контрактом, академік Іван

Саблуков до травня 1771 року зобов'язувався написати для храму 46 ікон, а саме: «місцевий образ Спаса Нерукотворного, місцевий образ Божої Матері, «Вознесіння Христа», «Воскресіння Христа», «Різдво Христа», «Пророцтво Ієремії», «Пророцтво Фоми», «Внебовзяття Пресвятої Діви Марії», «Христос посилає на проповідь учнів», «Введення в храм Богородиці», «Благовіщення», «Богоявлення», «Різдво Богородиці». Інші 33 ікони Саблуков повинен був написати в Харкові і доставити в Охтирку. Серед них «12 – образів «Всіх блаженств», 6 – «Молінь страсних», 2 – пророцтва в клеймах, 4 – заломних для великого іконостасу, 4 – на північні і південні двері, «Покрова Богородиці», «Всіх скорботних», «Срітення Господнє» і «Зішестя Святого Духа» на місце горнє. Окрім цих 46 ікон Саблуков зобов'язувався написати «на аналой храмовий покрова богородицю та при вратах дві ікони вхідних молінь спасителя і богоматері»[11] [216, арк. 76].

Однак хворий на сухоти Саблуков не встигав виконати роботу не лише в зазначений в контракті термін – травень 1771 року, але і через рік. Вочевидь, погіршенням здоров'я. А 2 липня 1773 року повинно було відбутися освячення собору. Тому за місяць до цього в село Данилівку під Харковом з Охтирки було направлено посланця, який, повернувшись, повідомив, що художник зробив тільки одну ікону на аналой, дві в клейма в іконостас та дві для розміщення над царськими вратами. Одним словом, всього п'ять, а інших належних за церковним обрядом не представив і до 2 липня 1773 року не обіцяв зробити [216, с.76]. З січня 1773 року Саблуков припинив викладацьку роботу, вочевидь, через проблеми зі здоров'ям, а у 1778 році пішов з життя. Пізніше, у 80-х – 90-х роках XVIII ст. до написання ікон в Покровському соборі в Охтирці долучались інші майстри, зокрема Іван Григорович Половцев отримав замовлення написати ікони на «горнє місце» [216, с. 76], а майстри Корнілій та Іван Ігнатьєви зголосилися виконати п'ять ікон для розміщення на стовпах центрального іконостасу [216, с. 76].

[11] Переклад з російської на українську мову здійснено авторкою даного дослідження.

Сьогодні важко сказати, як Саблуков дотримувався традицій в іконописі., бо іконостас в Охтирському Покровському соборі не зберігся. В 1930 році, за словами старожилів його винесли з храму і подальша доля невідома. Скоріше за все, написані Саблуковим роботи вже були не стільки ікони, скільки картини на релігійні теми, як в творчості його учня Семена Маяцького., котрий продовжував працювати в Харкові. Серед архівних матеріалів зберігся «Реєстр продажних картин» цього учня Саблукова, де значаться, наприклад, «Портрет Марії Магдалини» або «Картина Петра Апостола» [216, с. 76], що є проявом посилення світського впливу на релігійну сферу на Слобожанщині в той період. Але, як би там не було, необхідно взяти до уваги той факт, що майстри різьблення, ліплення, малярства тощо могли вже виконувати свої роботи по оформленню Покровського собору в Охтирці без участі архітектора, а ця самобутня унікальна пам'ятка XVIII ст. на Слобожанщині є колективним творінням, що відповідало традиційним уподобанням парафіян як основного замовника і за тих історичних умов було вповні закономірним явищем.

У 1976 році Л.Д. Соколюк, намагаючись знайти сліди цього зниклого іконостасу, побувала в Охтирці, де разом з районним архітектором М.А. Новосельським, який взяв на облік усі місцеві культурні пам'ятки, обстежили тут не лише Покровський, а й інші старі храми. За словами старожилів, іконостас з Покровського собору було перенесено до церкви Жінок Мироносиць в цьому місті. Дійсно, навіть під час гонінь за радянських часів ця церква залишалась діючою і сюди зносили ікони та церковне начиння з тих місцевих святинь, що закривались. Увагу Л.Д. Соколюк і М.А. Новосельського привернула група ікон XVIII століття, що виглядали більше як картини на релігійну тему, ніж ікони, як, наприклад, Ікона «Різдво Христове» (іл.. 2.1.23і «Вознесіння Христа» (іл. 2.1.24). За наведеними вище архівними даними, ікона на таку тему значилась в контракті, підписаному Саблуковим. Про можливість його авторства свідчить й академічний підхід, зв'язок з класицизмом. Але ніяких документів навіть про те, відкіля

потрапила до храму Жінок Мироносиць ця ікона та інші з цієї групи не було. Більше того, вони потребували реставрації, бо більшість мали записи, зроблені пізніше.

Сам Покровський собор, в якому тоді був розміщений винно-горілчаний склад, знаходився в жахливому, занедбаному стані; повідпадали елементи скульптурного декору, поосипався тинк на стінах тощо. Таким побачили його тоді М.А. Новосельський і Л.Д. Соколюк, яка зробила світлини із зображенням Ангела судного дня на західному порталі, скульптурне відтворення Архистратига Михаїла на західній стіні та євангелістів Луки, Марка і Матвія у вітрилах в інтер'єрі (іл. 2.1.25 – 2.1.29) Судячи по манері виконання, автентичні розписи на центральному порталі і живопис на вітрилах виконувалися різними майстрами і в різні часові періоди. Вписані в медальйони образи євангелістів на вітрилах у відповідності з формою архітектурних членувань були написані олією на дошках і в сидячих позах. Їм притаманні станкові прийоми у виконанні, а це підштовхує до думки, що вони були здійснені у XIX ст. і пізніше за розписи головного порталу. З надією, що вони можуть згодитися при відновленні Покровського собору в Охтирці як самобутнього українського національного варіанту загальноєвропейського стилю бароко, колектив кафедри архітектури Харківського державного будівельного інституту, де тоді працювала Л.Д. Соколюк, зробив спробу порушити проблему реставрації храму, звернувшись до академіка НАН України П.Т. Тронька, який тоді очолював редколегію багатотомної «Історії міст і сіл України», і передавши йому зроблені Л.Д. Соколюк світлини тогочасного стану Охтирського Покровського собору,

У 1990-і роки, після здобуття Україною незалежності у 1991 році, нарешті розпочалася реконструкція цього храму силами місцевої громади через відсутність в країні єдиної державної системи управління охороною культурної спадщини, у той час як необхідно спиратися на комплексний підхід до програми реконструкції чи реставрації, що не завжди можливо без державної допомоги. Так сталося і з даною видатною пам'яткою. Нині

Охтирський Покровський собор відновлений. В ньому править служба. Але наскільки вдалося в його сучасному образі зберегти унікальну своєрідність, досягнуту за доби козацького бароко, і наскільки вона висвітлена в літературних джерелах, залишається під питанням. Певною мірою це зроблено в статті авторки даного дослідження, написаній разом з Л.Д. Соколюк [216]. Притім, виїжджала на місце, з'ясовувала сучасні проблеми з нинішнім настоятелем храму, робила світлини авторка даної дисертації.

На сьогодні навколо храмового комплексу з'явилася огорожа, хоча реконструкція продовжувалась і були залишки риштування біля самого собору (іл. 2.1.30), яке ще повністю зберігалося навколо Введенського храму-дзвіниці, що входить до складу цього архітектурного ансамблю (іл. 2.1.31). Храм-дзвіницю було зведено у 1782 році за проєктом харківського архітектора Петра Ярославського. В ньому оригінально поєднані риси бароко і класицизму, у той час як в архітектурі Покровського собору про класицизм, що певною мірою почав з'являтися на українських землях з приходом до влади Катерини II у 1762 році, нагадував лише портик. На час приїзду авторки дисертації у 2023 році Покровський собор було пофарбовано у білий і блакитний кольори, що не є притаманним його автентичному стану. Можливо, це пов'язано з Богородичною посвятою храму або ж є орієнтацією на кольорове рішення храму Софії в Києві. Однак 8а доби козацького бароко на українських землях, включаючи Сумщину, фасади храмів були білого кольору, що створювало ефект чистоти й урочистості.

На західному порталі Покровського собору в Охтирці зникли зображені обабіч Ангели судного дня з розпростертими крилами, які все-таки дійшли, хоч і в облупленому стані, до початку відновлювальних робіт у 1990-х роках. Вони вражали своїм сміливим ракурсом, який підкреслював загальне устремління до динаміки в архітектурі цієї сакральної споруди. Зображення Ангелів були піднесені малярем, який їх створював, вгору приблизно на два людських рости, піддавши їх зоровому скороченню, особливо верхньої частини зображення - від колін до плечей. Майстер свідомо видовжував ці

частини ангельських образів, що додає їм динаміки відповідно до принципів барокового стилю. А зображення Ангелів на повний зріст підсилювало враження монументальності, величності головного порталу храму. Таким чином, при поновленні розписів західного порталу залишки старої композиції могли стати в пригоді сучасним виконавцям, які переписали її, додавши вгорі образ Бога-отця, але, використовуючи при цьому засоби сучасної технології, зовсім не намагалися дотримуватись відповідності автентичним розписам (іл. 2.1.32).

Те ж сааме слід сказати і про нинішнє оформлення інтер'єру Покровського собору в Охтирці, яке ніяким чином не відповідає його автентичному вигляду, а надмірне використання позолоти не лише не додає величі цій пам'ятці сакрального мистецтва на Сумщині, а скоріше підштовхує її до несмаку. На західній стіні в інтер'єрі, де поновленому скульптурному зображенню Архистратига Михаїла позолотили крила, меч, хрест під ним та ще й намалювали позолочені валюти між верхнім вікном над центральним входом і боковими дверима обабіч, яких взагалі не існувало в первісному виконанні (іл. 2.1.33). Знецінює старовинну пам'ятку і позолота, що з'явилася на рослинному облямуванні образів євангелістів на вітрилах в центральній бані (іл. 2.I.34), Те ж саме слід сказати і про розпис на склепінні (іл. 2.I.35),

Незважаючи на надто щедру позолоту, ніяким чином не нагадує оригінал і новостворений багатоярусний іконостас Охтирського Покровського собору, в якому просто відсутні ознаки українського козацького бароко, тим більше, що він не дерев'яний, а зроблений з гіпсу, тобто слабкому щодо витривалості матеріалі (іл. 2.I.36), В автентичному іконостасі розкішне різьблення з переважанням рослинних мотивів буквально панувало над архітектурою, а бароко в ньому, можна сказати, сягало свого апогею. Під великим питанням і відповідність ікон первісній програмі. Навряд чи можна назвати вдалим оформлення інтер'єру в наші дні разом з виконаними в ньому розписами в Спасо-Воскресенському соборі в Сумах (іл. 2.1.37)., чого не припускали

замовники за доби українського бароко. Тим більше, що це одна з найвидатніших пам'яток цього стилю, хоч храм і перебудовувався.

Український іконостас доби козацького бароко з його особливо своєрідною орнаментацією займав надзвичайно важливе місце в цілісній системі національного сакрального мистецтва українців. Цій темі спеціально присвячена захищена в 2020 році докторська дисертація С.В. Оляніної «Український іконостас XVII – XVIII ст. : семантика пластичного образу» [151]. в якій авторка наводить досить велику кількість вцілілих і зниклих взірців цього виду нашого декоративного мистецтва з різних регіонів України. Значне місце серед них посідають іконостаси із Сумщини, а саме: іконостас з церкви Архистратига Михаїла із с. Бездрик, XVIII ст. (іл. 2.1.38) [151 , с.479]. іконостас і Глухівського Петропавлівського монастиря, XVIII ст. (іл. 2.1.39) [151, с. 482], іконостас зі Спасо-Преображенської церкви в с. Межиріч Лебединського р – ну, XVIII ст. (іл. 2.1.40) [151, с.493],. іконостас зі Святодухівської церква в м. Ромни, XVIII ст. (іл. 2.1.41) [151, с.494], іконостас із собору Різдва Богородиці Гамаліївського монастиря в с. Гамаліївка, XVIII ст. (іл. 2.1.42) [151, с.495], іконостас з Михайлівської церкви в с. Свірж Шосткінського р – ну, XVIII ст. (іл. 2.1.43) [151, с.496], іконостас з Миколаївської церкви в м. Лебедин, XVIII ст. (іл. 2.1.44) [151, с.497], іконостас з Троїцької церкви на Засуллі в м. Ромни, XVIII ст. (іл. 2.1.45) [151, с.501], іконостас з церкви Всіх Святих в с. Мала Череншина, XVIII ст. (іл. 2.1.46) [151, с.508], іконостас з Покровської церкви в м. Ромни, XVIII ст. (іл. 2.1.47) [151, с.510], іконостас з Михайлівської церкви в с. Грунь Охтирського р – ну, XVIII ст. (іл. 2.1.48) [151, с.512], іконостас з Покровської церкви в м. Ромни, XVIII ст. (іл. 2.1.49) [151, с.522]. Це був один з найцікавіших взірців іконостасного мистецтва доби українського козацького бароко, в якому барокові риси поєдналися з мотивами рокайльного стилю, що поширювався на європейському континенті, а меценатом будівництва самої церкви, зведеної у другій половині XVIII ст., та її оздоблення був останній кошовий гетьман війська Запорозького Петро

Калнишевський, заарештований і відправлений на Соловки за часів царювання Катерини II.

Інтер/єр храму був досить аскетичний, але підпорядкований пишному позолоченому чотириярусному вівтареві, блискуче виконаному майстром Сисоєм Шалматовим, що сам родом бук з-під Твері, але практичний досвід здобував, працюючи в храмах Слобожанщини, зокрема в Охтирці, Полтавщини, зокрема у Мгарі. Грою світла й тіні цкй роменський іконостас нагадував подібне в храмах Різдва Богородиці у Козедьці та в Іллінському в Чернігові. Ажурні флоральні елементи та їхнє переплетення на колонах іконостасу в Ромннах між іконами то ритмічно повторювались, то зникали. Посередині іконостасу розміщувалася майстерно зроблене зображення Роменгської фортеці (іл. 2.1.50), а у нижньому ярусі на царських вратах розміщувався чудернацький картуш. На різьблених колонах над іконами були розміщені надзвичайно майстерно зроблені кольорові барокові скульптури святих Захарія, Аарона, Іоанна Хрестителя та Іоанна Богослова.

Ажурністю флоральних переплетень, сповнених символічного змісту, сповненого риторичного звучання, відзначався і вище названий один з найстаріших чотириярусних іконостасів регіону в с. Бездрик. Розкішним рокайльним виконанням притягує увагу іконостас XVIII ст. із собору Різдва Богородиці козацького Гамаліївського монастиря в с. Гамаліївка на Сумщині, заснованого гетьманом Іваном Скоропадським. Чудовий різьблений іконостас знаходився і в церкві Спаса (часом її називають Успіння) знаходився в с.Межиріч. Ця видатна пам’ятка українського бароко була зведена у 1759–1775 роках на кошти архімандрита Києво-Печерської лаври Луки (Білоуса), який був родом з цього села. Ще на початку 1980-х років у храмі зберігалися різьблені царські двері зі старого іконостасу надзвичайної краси в рокайльній стилістиці, а на одній з розміщених в ньому ікон була зображена драбина Якова, що свідчила, як і їхнє архітектурне виконання про зміни в стилі українського бароко, коли він переходив у рококо. Ці царські двері бачила викладачка Харківського художньо-

промислового інституту Людмила Соколюк, яка тоді приїжджала у відрядження в Межиріч, але не змогла зробити якісної світлини через відсутність відповідної апаратури. Коли ж у 2023 році у Межирічі побувала авторка даного дисертаційного дослідження, то вже ніяких слідів тих старовинних царських дверей вже не змогла виявити, що ще і ще раз свідчить про явну недосконаліть діючої у нас системи про охорону пам'яток національної культурної спадщини.

За доби українського козацького бароко Сумщина відзначалась не лише оригінальною красою своїх різьблених дерев'яних іконостасів, а й своєрідністю іконопису як народного, так і професійного. Вищезгадана Л.Соколюк на початку 1980-х років побувала у відрядженні не лише в Межирічі, а й у Лебедині, де зустрічалась з директором місцевого музею (нині це Лебединський міський художній музей) Ювеналієм Голодом. Художник за фахом, він приніс тоді із собою низку ікон, які за наказом владних структур повикидали зі старовинної Троїцької церкви в місті, котру з часом підірвали. Серед них безумовною своєрідністю відзначалась «Богоматір Замилування» виконана народним майстром, який в її образі відтворив етнічний тип молодої українки ще і зі стрічкою на голові, дозволивши гості зробити світлину (іл. 2.1.51).

Так само було дозволено Л. Соколюк зробити світлину ще з деяких своєрідних ікон з Троїцької церкви, викинутих тоді на подвір'я і врятованих вище згаданим фахівцем, зокрема на тему «Різдво Христове» (іл. 2.1.52). Ікона привертає увагу своєю розповідністю, вміщуючи сюжет і про Вефлеємську зірку, і про Різдво Христове, і про Поклоніння пастухів, і про побиття немовлят, і про Втечу в Єгипет. Разом з тим, показані в ній образи своїми рисами багато в чому перегукуються з тим, що в той період було прийнято в загальнонаціональному аспекті. Зараз місцезнаходження цих ікон невідоме.

Однією з важливих особливостей в розвитку іконопису на Сумщині стали поява і поширення в регіоні ікони Охтирської Богоматері, визнаної в

1751 році Святійшим Синодом Російської імперії чудотворною, про що йшлося вище. На ній Богоматір була зображена наперекір православній традиції з непокритою головою в молитовному жесті з притуленими до грудей руками, а праворуч від неї розташоване Розп'яття з тілом Христа. Сам жест Богоматері зі складеними на грудях руками прийшов із Заходу: його ми бачимо в Горянській ротонді на Закарпатті в розписах XV ст.. Найстаріша ікона цього типу значиться 1768 роком, підписана вона зараз невідомим майстром М.Д. Івановим, але має пізніші записи. Ікона знаходилась у Спасо-Преображенському соборі м. Суми, відкіля надійшла до Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького (іл. 2.1.53). Образ «Охтирської Богоматері», як заступниці перед Господом за гріхи людства, і понині не втратив свого особливого духовного значення.

Досить рідкісним був сюжет ікони «Mater Dolorosa», тобто Богородиці семистрільної, на якій вона зображена без немовляти Ісуса. Голова Божої матері схилена вправо, а груди пронизують сім стріл (три з правого боку і чотири – з лівого). У християнстві число сім має сакральне значення, уособлюючи повноту чогось. У даному випадку – повноту неймовірних страждань, які випали на долю Богоиатері. З іншого боку, число сім нагадує про сім смертних гріхів роду людського, через що так важко страждає Mater Dolorosa. Ікона XVIII ст. на цю тему знаходилась у церкві с. Боромля (Тростянецький р – н на Сумщині) (іл. 2.1.54).

Утім, центральне місце в українському мистецтві доби українського бароко займав образ Христа Пантократора (Вселержителя), трактованого як Небесний цар та справедливий Суддя. Таким він був представленим в куполі Софії Київської, а на новому витку української історії у XVII – XVIII ст. – на іконостасах, іконах. Христос характеризувався фронтальним поясним зображенням, у лівій руці він тримав Євангеліє або державу, а правицею благословляв. Обличчя його виражало суворість і водночас милостивість. Хоча цей образ мав візантійське походження, але за доби українського бароко в його іконографії відбулися помітні зміни і не лише тому, що він

нагадував етнічний тип українця, а і в кольоровому вирішенні. Таким урочистим, визолоченим виглядає образ Христа Пантократора з Вознесенської церкви м. Лебедина на Сумщині, представлений ннні серед кращих творів українського іконопису в НХМУ (іл. 2.1.55).

Бувало й таке, що, звертаючись до іконопису Сумщини, автори потрапляють в інші регіони і чомусь переносять відтіля іконописні твори на територію, досліджувану в даній дисертації. Такий приклад бачимо в книзі Ф.С. Уманцева «Мистецтво давньої України. Історичний нарис», в якій автор ікону з надзвичайно характерною стилістикою «Великомучениці Анастасія та Уляна» зі Спасо-Преображенської церкви в м. Сорочинці на Полтавщині переміщає в Миколаївську церкву в м. Конотопі на Сумщині (іл. 2.1.56) [250, с. 250].

Спас Нерукотворний, що символізує чудесне відображення лику Христа на полотні, в українському іконописі особливої популярності набуває з XVI ст., а за доби козацького бароко, як правило, розміщувався в іконостасах над царськими дверима., як, наприклад, в Преображенській церкві с.. Кролевця на Сумщині (іл. 2.1.57). Зараз цей твір з фрагментом різьбленого іконостасу представлений в колекції НХМУ серед кращих надбань українського іконопису.

Ікона «Поклоніння волхвів» другої половини XVIII ст. з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині, що так так само знаходиться в колекції НХМУ, це вже не стільки ікона, скільки картина на релігійну тему в українському іконному малярстві доби козацького бароко. Вона свідчить про появу світських неканонічних елементів в храмовому живописі як ознаки впливу західноєвропейської традиції. Продовжувався процес секуляризації в українському іконописі. Декоративності творові барокової доби додавала позолочена рама (іл. 2.1.58).

Ікона «Вознесіння Христа» з іконостасу тієї ж церкви і так само з НХМУ свідчить про зростання ефекту динамічності руху в іконописному мистецтві доби українського козацького бароко. Завдяки використанню діагонально

спрямованої композиції, що активно поширювалась в тогочасному європейському мистецтві, створюється враження стрімкого вознесіння Христа на небеса (іл. 2.1.59).

Ікона XVIII ст. «Богоматір з немовлям» з Вознесенської церкви м.Лебедина на Сумщині є парною до образу Христа Пантократора з цієї ж церкви, що так само нині знаходиться в НХМУ. Вона теж визолочена, що надає їй декоративності, а образ немовляти Христа у білій сорочці свідчить про поширення процесу секуляризації в українському іконописі, зокрема в Сумському регіоні досліджуваного періоду (іл. 2.1.60).

Появу рис портретності, як однієї з ознак відходу від візантійських канонів, простежуємо в образах ікон Охтирської Богоматері із Сумщини (іл. 2.1.61, 2.1.62). На першій з Вознесенської церкви в м. Лебедині, а нині в НХМУ бачимо не умовний образ, а вповні реальну жінку з опухлим від сліз і переживань обличчям і одягнутої не в гіматій і мафорій, а в сорочку і кофтинку, оторочені на горловині, рукавах та по краях верхньої одежі вишивкою з намиста. Страждання Богоматері на другій іконі зі Спасо-Преображенської церкви в Охтирці (з архіву авторки дисертації) передано завдяки її темному лику, а декоративності надає орнамент на зображеній рамі.

Про зв’язок стилістики ікононопису Сумщини XVIII ст. з мистецькими процесами, що відбувались на західноєвропейських теренах, свідчить ікона «Благовіщення» з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині (іл 2.1.63) Динамічна напруженість мистецтва бароко в країнах Європи віддзеркалилась у діагональній спрямованості рухів ніг і правої руки душевно зворушеної Благою вістю Діви Марії, а рожевий колір її сукні підтверджує відхід від канонічної візантійської традиції.

Ікона «Успіння Богоматері» кінця XVII – початку XVIII ст. з м. Лебедина на Сумщині – одна х найстаріших в регіоні (іл 2.1.64). Її сюжет, пошанований ще з княжої доби України-Русі, продовжував свій розвиток і надалі. Не випадково з ним пов’язана назва Успенського собору –

найголовнішого на території Києво-Печерської лаври. Та й в інших містах на українських землях засновувались собори під такою назвою, зокрема Успенський собор XVIII ст. у Харкові на Слобожанщині. В основі сюжету ікон на цю тему – подія, пов'язана зі смертю Богоматері, яку прийнято називати Успінням, що символізує перехід Діви Марії на небо. Як правило, вона зображувалась лежачи на смертному одрі, оточена апостолами, а посередині Христос, який приймає її душу, що й бачимо на вище названій іконі із Сумщини. В іконографії українського мистецтва цей сюжет еволюціонував від суворих візантійських канонів до барокових форм. Однією з регіональних особливостей ікони з м. Лебедина є виділення центру композиції із зображеним в ньому Христом орнаментальною смугою.

Образ Святого Миколая в українському середньовічному мистецтві був одним з найбільш шанованих, починаючи з часів прийняття християнства при князі Володимирі. На честь святителя в різних регіонах України зводились монастирі, храми, а його образ в українських іконостасах займав центральне місце в Деісусному ряді і до нього були звернуті Богоматір і сам Христос. Іконографія, як правило, являла поясне фронтальне зображення Миколая без митри, з непокритою головою і з панагією. В лівій руці він тримав Євангеліє, а правою благословляв. Регіональна особливість ікони «Святий Миколай» XVIII ст. з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині, яка нині, як і дві попередні, зшпходиться в колекці НХМУ, полягає в тому, що він навпаки зображений і в митрв і з щедро декорованою панагією (іл 2.1.65).

Особливо популярним і шанованим в українському іконописі ще з князівської доби був образ Юрія Змієборця як символ борця зі злом, за православну віру та символ лицарства. Він зображувався на білому або чорному бойовому коні, зі списом в руці, яким протикав пащу змія, що втілював зло На честь Юрія Змієборця на українських землях зводились монастирі, храми., присвячені цьому святому. Він навіть був оголошений покровителем м. Львова. Нині в колекції НХМУ зберігаються дві ікони на

тему Юря Змієборця із Сумщини – одна з Миколаївської церкви с. Конотоп (іл. 2.1.66), а інша з Преображенської церкви с. Кролевця (іл. 2.1.67). На обох Юрій Змієборець зображений на білому коні. Проте, про більш пізнє походження другої свідчить обраний ракурс – риси діагональної спрямованості в композиційній побудові.

Образ матері Діви Марії – Святої Ганни досить рідко зустрічався в українському сакральному живописі, але за доби козацького бароко такі випадки почастішали. Правда, це були не окремі твори з її образом, а клема на іконах Тому ікона «Свята Ганна» кінця XVII ст. із с. Михайлівка Лебединського р – ну на Сумщині, де розміщався маєток графа О.П. Капніста, а матір Діви Марії зображена окремо, на повний зріст в яскравій червоного кольору каптанці, яку носили українські міщанки за доби Гетьманщини – явище надзвичайно рідкісне й унікальне. Більше того, образ Святої Ганни має глибокий символічний підтекст, про що свідчать біла хустина у неї на голові та біла квітка в руці як символи непорочності й духовної чистоти зображеної (іл. 2.1.68). Окрім того, розвиток портретного мистецтва, посилення світського начала в іконописі в період українського козацького бароко зайвий раз підкреслює закономірність появи такого образу.

Хоча в православному каноні зображення Бога-Отця є досить дискусійним, тим не менш в досліджуваний в дисертації період він, втілюючи ідею всемогутнього Творця та Владику Всесвіу, виявився надто важливим і необхідним. Ікони з його образом розміщували на завершеннях (верхах) іконостасів або царських врат, що символізувало межу між небом і землею. Зображувався він (Саваоф – Владика небесного воїнства) як мудрий старець зі скіпетром та державою в руці, виконуючи захисну функцію для віруючих. Саме таким з держпаою в руці він був зображений на іконі XVIII ст. з іконостасу Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині, фрагмент якого нині знаходиться в колекції НХМУ (іл.2.1.69).

Рідкісною не лише для Сумщини, але і для всього українського іконопису досліджуваного періоду є ікона XVIII ст. «Зустріч Марії та Єлизавети» з Миколаївської церкви с. Кролевець, представлена в колекції НХМУ разом з фрагментом різьбленого іконостасу, в якому вона знаходилась (іл. 2.1.70). Особливість цієї ікони в незвичній композиції, коли Діва Марія з непорочно зачатим Ісусом Христом у лоні своєму зустрічається зі своєю благочестивою кузиною Єдизаветою, вагітною Іоанном Хрестителем, в Юдиному місті, тобто в західній стороні Єрусалиму. Притім, вони показані не на нейтральному фоні, як було прийнято, а на архітектурному тлі.

Вершиною іконопису Сумщини по праву вважається ікона XVIII ст. «Роменська Богоматір», відомої як «Роменська мадонна». Її автор – професійний художник Григорій Андрійович Стеценко.(1710 – 1781). Уродженець м. Ромни, він працював придворним мистцем графа Кирила Розумовського, писав ікони, портрети, робив театральні декорації. Його образ Роменської Богоматері має явний зв'язок з конкретною моделлю. Вона зображена в яскраво червоній каптанці, з-під якої виглядає синя сукня і біла сорочка, комірець якої зав'язаний червоною стрічкою. На голові розквітчана хустина. Немовля Христос так само показаний у білій сорочці місцевого крою, тобто характер образів, відзначаючись неповторними індивідуальними рисами, відповідав спрямованості тодішніх мистецьких процесів, що відбувались на українських землях. Зараз ця видатна річ із Сумщини знаходиться в колекції Роменського краєзнавчого музею (іл . 2.1.71).

Таким чином, аналіз сакрального мистецтва Сумщини за доби українського козацького бароко показав як зв'язок проєктів дерев'яних і кам'яних храмових споруд, різьблених дерев'яних іконостасів й іконопису із загальноукраїнськими процесами в період Гетьманщини, так і неповторні регіональні риси сакральної художньої культури даного регіону.

2.2. Сакральне мистецтво Сумського регіону доби модерну. У порівнянні з добою українського козацького бароко загальна обстановка на українських землях, що знаходились у складі Російської імперії, перетворившись на її колонію, кардинально змінилась. Ніяких прав на дотримання власних традицій в художньо-культурній діяльності, як це було за часів Гетьманщини, у місцевих громад вже не залишалось. Обов'язковим для всіх регіонів імперії ставало дотримання принципів \\ державної ідеології, що будувалась «на основі теорії «Православ'я, Самодержавство, Народність» як антитези девізу Великої французької революції «Свобода, рівність, братерство» [217, с.75].

Свого вищого навчального мистецького закладу українська спільнота не мала аж до створення УНР після державного перевороту в Росії у жовтні 1917 року. Українська академія мистецтва була створена у грудні 1917 року в Києві, а її завдання полягало у вихованні власних національних кадрів, які би піднесли українське мистецтво на високий європейський рівень. У XIX ж столітті доводилось задовольнятись можливим і здобувати мистецьку освіту в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, де навчались, за рідким включенням, трохи нг всі майстри художнього цеху зі Слобожанщини. Санкт-Петербурзька академія мистецтв випускала живописців, скульпторів і зодчих. А Інститут цивільних інженерів у цій старій столиці готував архітекторів-будівельників. Одним з них був Михайло Іванович Ловцов (1850 – 1907), який закінчив цей заклад у 1873 році, а з 1875 року він вже з'явився у Харкові, де якраз тоді було відкрито Харківський технологічний інститут (тепер Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут»), В ньому розпочалась підготовка архітекторів-будівельників і сюди прийшли працювати відомі на той час харківські зодчі та мистці.

З 1886 року Ловцов працює за наймом, а з 1889 і до смерті у 1907 році викладає будівельне й архітектурне мистецтво у Харківському технологічному інституті І з цього часу його шляхи перетинаються зі слобожанським мистцем Іваном Микитовичем Святенком, про біографію

якого на сьогодні існує мало відомостей. Разом з тим, в архіві Харківського художнього музею зберігається світлина членів Товариства харківських художників. Вона датується приблизно 1907 – 1910 роками, На ній разом з відомими харківськими живописцями, як-то: Михайло Беркос, Михайло Пестриков, Борис Порай-Кошиць, Ладислав Тракал бачимо зображення забутого слобожанського майстра – Івана Святенка (іл. 2.2.72), а на вирізаному авторкою даного дисертаційного дослідження фрагменті цієї світлини – окремо сам Іван Святенко (іл. 2.2.73).

Настінні розписи Івана Святенка представлені в альбомі «Харківський технологічний інститут. 1885 – 1910». Вони були зроблені у 1887 році у Фізичному корпусі цього вищого навчального закладу (іл. 2.2.74 – 22.75). Там були представлені портрети видатних європейських фізиків, які нещодавно були втрачені через війну, розв'язану РФ проти незалежної Української держави.. Утім, на сьогодні у приміщенні лабораторії Фізичного корпусу в цьому навчальному закладі збереглися два портрети видатних вчених у фізичній галузі, які виконані у техніці «гризайль» і датовані І.Святенком 1887 роком. Авторкою даного дисертаційного дослідження було виявлено, що на одному з них зображений німецький вчений Юліус Роберт фон Маєр (1814 – 1878, іл. 2.2.76) [224, с. 87], а на другому – портрет британського наукового діяча Вільяма Джона Макорна Ранкіна (1820 – 1872, іл. 2.2.77). [224, с. 87],

Безпосередньо творчі шляхи Михайла Ловцова та Івана Свяиенка перетнулися на будівництві Благовіщенського собору в Харкові, який зводився у 1888 – 1901 роках. Важливо згадати, що перший дерев'яний храм на цьому місці на честь Благовіщення був виконаний в XVII ст. у традиційних для українців трибанних формах. Але в кінці XIX – на початку XX століття, коли Схід України став по суті російською колонією, це вже стало неможливим. Собор було зведено за проєктом М.Ловцова у дозволеному для провінційних міст російсько-візантійському стилі з елементами еклектики (іл. 2.2.78). Офіційно прийнятий царським урядом не

неовізантійський, а російсько-візантійський напрям у розвитку храмової архітектури ставав обов'язковим на теренах всієї імперії. А споруджений у 1888–1901 роках за проєктом М.Ловцова Свято-Благовіщенський собор з часом став свого роду візитівкою міста й досі є одним з найбільших за розміром кафедральних соборів Східної Європи. М.Ловцов надав будівлі з п'ятибанням візантійський напівсферичний обрис, протиставивши його масивному обсягу легкість псевдоготичної ярусної дзвіниці, а чергування рядів червоної цегли і світлого тинькування надавало фасадам підкресленої декоративності й оригінальності.

Живописні роботи у Свято-Благовіщенському соборі в Харкові були зроблені І.Святенком. Розписи стін і вівтаря він міг виконувати після зведення і освячення собору в 1901 р. Важливо звернути увагу на те, що харківським архієпископом у 1903 – 1914 рр. був Арсеній (у миру О.Д. Брянцев, родом зі Смоленської губернії), бо саме представники цієї церковної верхівки виступали замовниками іконографічної програми оформлення храму. Як констатує В.Шуліка у своїй кандидатській дисертації . [275], авторитетними взірцями для Свято-Благовіщенського собору в Харкові стали розписи у храмі Христа Спасителя в Москві і Володимирського собору в Києві. Зокрема, відзначивши зв'язок стінопису харківського собору з московським, автор пише: «Купол і вітрила храму повторювали іконографічну програму храму Христа Спасителя в Москві. В куполі показано образ «Батьківщина», у вітрилах празники – «Преображення», «Сходження в пекло», «Вознесіння», «Сходження Святого Духу на апостолів». Як і на московському взірці, образи євангелістів переміщені на стовпи під вітрилами»[12] [275, т. 1, с. 165]. Автори публікації «Монументально-декоративний розпис в храмах Харківщини доби модерну : (особливості образно-пластичної мови)» Л.Соколюк і С.Стешенко писали про вплив на характер ментального живопису в Спасо-Благовіщенському

[12] Переклад з російської на українську мову зроблено авторкою дисертації.

соборі в Харкові розписів Володимирського собору в Києві, виконаних російським художником В.Васнецовим [217, с. 75 – 86],

На жаль, стінописи І.Святенка в Спасо-Благовіщенському соборі в Харкові були переписані (понівечені) сучасними горе-майстрами. У листі до авторки цієї статті від 24 квітня 2024 р. В.Шуліка писав; «Щодо Благовіщенського собору. Я мав можливість дослідити стан розписів, але дійсно, кожні 5 – 6 років розписи інтер'єру миють люди, які взагалі не мають уявлення про реставрацію, а потім їх перемальовують, бо під час миття змивається частина живопису. Жахлива практика, але пам'яткоохоронні заклади на це не реагують, хоча я підіймав питання» [131], Утім, за словами автора, непогано зберігся без перемальовувань розпис вівтаря «Причастя Апостолів» , що гідно демонструє досить високий професіоналізм І.Святенка. Хоча це теж є реплікою на мозаїку церкви Спаса на крові в Санкт-Петербурзі, а не авторською композицією (іл. 2.2.79).

У 1907 році, а це рік смерті М.Ловцова, І.Святенко працює вже окремо від нього у хатній Трьохсвятительській церкві при Третій чоловічій гімназії по вул. Гоголя, 7 у Харкові (іл. 2.2.80). У вищезгаданій кандидатській дисертації В.Шуліки наводяться світлини вцілілих розписів І.Святенка, а саме: 1. «Юнак Христос посеред книжників» (іл. 2.2.81) і 2. «Христос благословляє дітей» (іл. 2.2.82). Більше того, автор розкриває сигнатуру мистця і дату створення 1-ї композиції – 1892 р. (іл. 2.2.83) [275, т. 2, іл. 121].

В листі до авторки цієї дисертації від 28 квітня 2024 р. В. Шуліка писав: «Розписи на вул. Гоголя, 7 ми[13] планували реставрувати, але через бюрократичну тяганину та корупційні пропозиції чиновників від управління архітектури власник приміщення відмовився від реставраційних робіт, але надав можливість дослідити стан розписів, зробити фотофіксацію, виконати зондажі в інших приміщеннях колишньої гімназії. На цей час залишилось 2 живописних панно. В інших приміщеннях виявлені окремі частинки

[13] Автор має на увазі кафедру реставрації та експертизи творів мистецтва у Харківській державній академії дизайну і мистецтв.

фарбового шару, які за кольором ідентичні розписам Святенка, що збереглися (умбра, білило)». Далі В.Шуліка відзначив, що названі композиції є типовими сюжетами «розписів домових церков навчальних закладів кінця XIX – початку XX ст. (такі ж сюжети, але, ймовірно, відмінні за композицією, були й в домовій церкві Харківського комерційного училища) ([265] — *О. С.*). Перший розпис стверджує, що Христос дійсно є Бог тому, що, не навчаючись, продемонстрував знання Св. Писання краще за освічених книжників. Другий розпис, де Христос благословляє дітей, є одночасно благословенням на навчання. Розпис «Благословення дітей» – це репліка картини назарійця Бернарда Плокгорста[14]. Розпис «Христос посеред книжників» – ймовірна вільна репліка з гравюри Мюллера (?), Тобто розписи не є авторськими композиціями» [132], Ці надані В.Шулікою відомості надзвичайно важливі і для з'ясування хронології творчої діяльності І. Святенка, для розкриття техніко-технологічних особливостей його робіт, а також для виявлення взірців для храмових композицій.

Те, що композиція І.Святенка «Христос благословляє дітей» у Трьохсвятительській хатній церкві при Третій чоловічій гімназії у Харкові нагадує картину німецького назарійця Бернарда Плокгорста як представника художнього угруповання в Німеччині та Австрії XIX ст., які намагалися відродити манеру майстрів середньовіччя та раннього Ренесансу (іл. 2.2.84), свідчить, передусім, про його професійну обізнаність в процесах, що відбувались в європейському мистецтві. Тоді все рухалось у напрямку Art Nouveau, і в цей рух все більше втягувалось тодішнє українське мистецтво. Разом з тим, композиція І.Святенка лише у лівій частині певною мірою нагадує картину Бернарда Плокгорста. На відміну від неї вона має горизонтальний, а не вертикальний формат, значно більше персонажів і виконана не як станковий твір, а як стінопис та ще і в техніці «гризайль».

[14] Бернард Плокгорст (1825 – 1907) — автор популярних картин на євангельську та біблійну тематику, що прикрашали безліч православних та інших християнських храмів в різних країнах світу.

Разом з тим, несподівано діяльність І.Святенка на початку 1910-х років переноситься в м. Лебедин колишньої Харківської губернії, а тепер Сумської обл. Викликає здивування нещодавно виявлена авторкою дисертації у церкві Вознесіння Господнього, зведений у 1858–1874 роках в офіційному російсько-візантійському стилі з елементами еклектики, як і Свято-Благовіщенський собор у Харкові, хоч і значно менший за нього своїми розмірами, в м.Лебедині (іл. 2.2.85) ікона Св. Апостола Іоанна Богослова роботи І.Святенка (іл. 2.2.86). Улюблений учень Христа, євангеліст Іоанн Богослов зображений як несамовитий проповідник після смерті Вчителя. Його образ набуває вповні реалістичних рис, як це відбувалося за доби модерну. Св. Іоанн Богослов показаний на повний зріст, босоніж, з книгою в одній руці й гусячим пером в іншій, а поверх білої сорочки до п’ят накинуто червоний гіматій.. У Св. Іоанна Богослова широко розкриті очі, він шаленіє у своїй проповіді. Виконання на рельєфному позолоченому тлі з вирізьбленим автором оригінальним орнаментом з хрестиків додає іконі умовного характеру (іл. 2.2.87).. Робота вражає досконалістю малюнка і композиції. На цій іконі збереглася сигнатура І.Святенка і вказана дата виконання – 1914 р. (іл. 2.2.88)..

На думку В.Шуліки, ця цікава ікона є частиною Деісусного чину якогось великого за розміром іконостасу, а Деісусний чин складався, як правило, мінімум з 12 образів. «І тут, – писав мені В.Шуліка від 17 липня 2024 р., – зберігається традиція Сумського полку, яка виходить ще з XVII ст.: на 1 дошці – 1 апостол. Оригінальним є колір одеж, бо тут явний вплив історизму. Візантійська іконографія традиційно зображує св. Іоанна в зеленому і червоному. Тут одежі мають кольори, які історично були поширені в Палестині (колір нефарбованого полотна, колір нефарбованої шерсті, або фарбування простими рослинними фарбниками). Якщо не помиляюсь, питання історичних кольорів одеж персоналій писання підняв Фартусов. Він писав, що апостоли не можуть зображуватися в червоному, синьому чи зеленому одязі, бо ці барвники для тканин не були доступні пересічному

мешканцю Палестини, а за червоний колір взагалі могли стратити. Питання історичної достовірності стали актуальні і завдяки розвитку церковної археології у др. пол. XIX ст.» [133].

Однак, як виявилося, у цьому ж вівтарі знаходиться ще одна ікона І.Святенка такого ж досить великого розміру (більше 1,5 м у висоту по центру), з півциркульним завершенням, так само виконана левкасом на дереві, на такому ж позолоченому різьбленому тлі, покритому орнаментом. Але, всупереч традиції Сумського полку, на ній зображено не одного, а двох апостолів – Петра і Павла (іл. 2.2.89). На представленому фрагменті (іл. 2.2.90), де показані обличчя цих апостолів, бачимо, якою характеристикою наділяє їх І.Святенко – Петро з-під лоба дивиться на Павла, наче випробуючи його, а той, голова якого зображена у профіль, виявляє готовність йти за Петром. Наступний фрагмент (іл. 2.2.91), свідчить про ідентичність у зображенні тла цієї ікони з попередньою з образом апостола Іоанна. Разом з тим, ікона, на якій показані Петро і Павло, викликає низку запитань. А саме – чи замовлялись вони саме для цього собору і скільки образів для даного Деісусного чину ще вдалося створити І.Святенку, зважаючи на підписану ним дату – 1914 р. на іконі, присвяченій апостолу Іоанну, про шо йшлося вище, адже починалась Перша свіова війна?

Утім, як виявилося, цим далеко не обмежився зв’язок І. Святенка з культурним середовищем тодішнього Лебедина. У Лебединському міському художньому музеї ім. Б.К. Руднєва зберігаються портрети графа Василя Капніста (іл. 2.2.92) і видатного місцевого громадського діяча Якова Кучерова (іл. 2.2.93). Вочевидь, як авторка даної статті вже зазначала [224, с. 86], «потрапили сюди ці твори І.Святенка у зв’язку з націоналізацією майна одного з представників славетного роду Капністів, родовий маєток якого знаходився неподалік у с. Михайлівка, розграбований і спалений в період захоплення влади більшовиками у 1918 р. Зараз в музеї зберігається значна кількість високохудожніх предметів домашнього вжитку, що належали родині графа Василя Олексійовича Капніста (1838–1910). Його поясний

парадний портрет з великою кількістю нагород на грудях цього Лебединського повітового і Харківського губернського предводителя дворянства В. Капніста виконано у 1910 р., як видно, незадовго до смерті. Граф зосереджено, вдумливо дивиться згори вниз на глядача. Світлом виділено обличчя і руки. Відомо, що В. Капніст замовляв І. Святенку і портрет своєї дружини Варвари Василівни Капніст (уродженої княжни Рєпніної), але цей твір загинув під час пожежі в жіночій гімназії, якою опікувалася ця високопоставлена особа» [224, с. 86].

Відкіля В. Капніст знав визначного харківського майстра І. Святенка, на сьогодні нами вже з'ясовано. Перетин їхніх шляхів, вочевидь, стався ще в кінці XIX ст., коли створювалось Харківське товариство любителів красних мистецтв у 1889 році, головною метою діяльності якого було поширення естетичних знань у суспільстві. Одним з ініціаторів створення цього мистецького товариства виступав І.Святенко, а головою було обрано губернського предводителя дворянства, яким був граф Василь Олексійовича\ Капніст [253].

Можливо, з маєтку В.Капніста в с. Михайлівка потрапив до Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднєва і портрет ще однієї видатної особистості місцевого краю – Якова Володимировича Кучерова (1834–1909). «Його справжнє прізвище Кучеренко, змінене під час перебування на військовій службі в столичному Санкт-Петербурзі. Вийшовши у відставку у статусі штабс-капітана і повернувшись до м. Лебедина,, за 40 років цивільної служби він зробив надто багато для місцевої земської громади, постійно відстоюючи її інтереси. Портрет поколінний. Яків Кучеров (Кучеренко) стоїть, опершись рукою на стіл і занурившись у роздуми. Зображений у темному костюмі на гладкому тлі, він пртягує увагу глядача досить високим рівнем колористичного виконання» [224, с. 86].

Деякі нові дані про творчість І.Святенка опублікував свого часу харківський мистецтвознавець, магістр ХДАДМ С. Стешенко, назвавши, зокрема, невідомий портрет архієрея Михайла Павлова, а також пейзажі

«Краєвид Михайлівки Лебединського повіту Харківської губернії» і «Вид із Гудимівки», що знаходиться неподалік м. Лебедина [235, с.30]. Зараз місцезнаходження цих творів, що розширяють жанровий діапазон творчості І.Святенка, невідоме. Також важливо і те, що С Стешенко назвав І. Святенка одним з ініціаторів заснування в Харкові «Товариства любителів красних мистецтв» поряд з іменами засновниці художньо-промислової освіти в цьому слобожанському місті Марії Раєвської-Іванової, видатної просвітниці Христини Алчевської та непересічного живописця Петра Левченком. Правда, тут автор вдається до помилки, бо харківське «Товариство любителів красних мистецтв», яке ставило за мету поширення естетичного виховання в суспільстві, було створене не в 1885, а в 1889 році, в 1890 році воно вже розпалось [235, с. 29].

Згадувався І.Святенко і в рецензії на XVIII виставку картин Товариства харківських художників. Автор рецензії Т. Фрей у місцевій газеті «Південний край» від 19 березня 1915 року зазначав: «Портретний живопис на виставці представлено дуже бідно. Дві роботи Пестрикова на цей раз менш вдалі ніж зазвичай, два портрети Святенка, акуратно по-казенному виконані, ще 2– 3 менш цікаві обличчя – ось і все. Новаторські течії, дерзання в мистецтві представлені одним Штейнбергом» [258]. Позиція автора рецензії пояснюється тим, що в цей період художнього життя Харкова все більшої популярності набувають авангардні шукання, а майстри, які дотримувались традиційних поглядів, що вповні закономірно для представників сакрального живопису, де важлива роль відводиться канону, викликали критичне ставлення. Незначна кількість портретів на виставці пояснюється зростанням ролі пейзажного жанру за тієї доби.

Таким чином, останні відомості про творчість І. Святенка в контексті художнього життя Слобожанщини датуються 1916 роком. Події, які розгорнулися після 1917 року у зв'язку з державним переворотом в Російській імперії і захопленням влади більшовиками, котрі невдовзі перейшли до жорстокої боротьби, спрямованої проти релігії, знищуючи храми і священнослужителів, ніяк не могли позитивно позначитись на подальшому розвитку мистецької діяльності І.Святенка. Остання його робота, знайдена авторкою дисертації, – це картина на релігійну тему «Марія Магдалина» з приватної колекції (іл. 2.2.94): на зворотному боці твору позначено, що реставрація проведена І.Святенком, яким і поставлена дата – 1929 р. (іл. 2.2.95), та живописні портрети українських письменників І.Франка (іл. 2.2.96) та М.Вовчок (іл. 2.2.97. Ці дві роботи були надруковані як листівки Державним видавництвом України у 1920-ті роки.

Державне видавництво України діяло у Харкові з серпня 1922 р. і мало мережу губернських відділень та представництв у Москві, Ленінграді (нині С.-Петербург) та інших містах СРСР. Саме ним були видані виявлені авторкою дисертації портрети видатних українських письменників в одній з приватних колекцій. Образ І. Франка, створений І.Святенком, не є реплікою з відомих на той період його портретів (зокрема І.Труша тощо). Портрет погрудний. Каменяр зображений зосередженим, у роздумах, на червоному тлі, що сприймається як свого роду символ. При створенні живописного портрета письменниці М.Вовчок мистець явно користувався її відомою прижиттєвою світлиною, на якій вона зображена так само у роздумах. У створенні тиражованих портретів українських письменників І.Святенко перегукується з іншим видатним українським мистцем доби модерну, яким був Михайло Жук.

Виявлена авторкою дисертації в архіві Харківського художнього музею світлина, де І.Святенко представлений серед інших членів Товариства харківських художників приблизно між 1907 і 1910 роками, підштовхнула до думки, що цей український мистець може згадуватись в документах даного

художнього угруповання. Такі матеріали були виявлені в Центральному державному архіві-музеї літератури й мистецтва у Києві. В них йдеться про участь І.Святенка у виставках Товариства харківських художників – ще одна важлива сторінка його творчої діяльності. З протоколу зборів цієї творчої асоціації, які відбулися 15 березня 1906 р. і на яких ішлося про підготовку до виставки у 1907 р., дізнаємось, що того дня І.Святенко разом з Істоміним, Піскуновим, Фавром, Івановим та Онуфрієвим став членом Товариства [180, арк. 5]. У цьому ж документі йдеться про постійну участь І.Святенка в загальних зборах Товариства харківських художників, а саме: 15 травня 1906 р. і 8 березня 1908 р. [180, арк. 19], 24 листопада 1910 р. [180, арк. 47], 8 лютого 1911 р. [180, арк. 43 зв.], 9 березня 1911 р. [180, арк. 45 зв.], 27 квітня 1911 р. [180, арк. 46 зв.], 18 листопада 1911 р. [180, арк. 48 зв.] і 20 грудня 1911 р. [180, арк. 49]. Присутність, як правило, підтверджувалась особистим підписом.

Перегляд каталогів виставок Товариства харківських художників [1; 2; 104; 105; 106] показав, що не всі показані на них твори І.Святенка були виявлені попереднім дослідником С.Стешенком [235. с. 29 – 30]. Так, неназваними залишилися його пейзаж «Андріївськ Лебединського повіту, Харківської губ.)» , показаний на XVI виставці цього угруповання [1, с. 15], а також портрет А.Сбітнєвої і твір «Під лампою» (власність В.В. Сбітнєвої), експоновані на XIX виставці [105, с. 11], пейзаж «Ранок», представлений на XII виставці [104 с. 8]. Тут же вказана і домашня адреса І.Святенка у Харкові – вул. Андріївська, 51, що на Лисій горі. Утім, побувавши там нещодавно, ми з’ясували, що будинок зберігся, але в ньому змінилося декілька господарів і про художника І.Святенка вони нічого не знають.

Невідомими, на жаль, поки залишаються біографічні дані непересічного майстра портретного жанру і сакрального живопису Івана Святенка. Хто він, де навчався, роки життя, яким чином пов’язаний з художньо-культурним життям Лебедина, автором яких творів ще був, чи значився художником

Харківського технологічного інституту, які відношення склалися у нього з більшовицькою владою — все це потребує подальшого дослідження.

Творча діяльність І.Святенка на Слобожанщині розгорталась за доби модерну в контексті особливостей розвитку в цьому регіоні сакрального мистецтва в цілому з його орієнтацією на державну політику царату, що ґрунтувалась на теорії «Православ'я, Самодержавство, Народність». Про прагнення М.Ловцова використати досвід в проєктуванні Свято-Благовіщенського собору в Харкові при реконструкції Спасо-Преображенського собору в Сумах у 1882 – 1893 роках свідчить поява в цій старовинній будівлі стильових рис ренесансу й класицизму. Схоже відбувається при перебудові Свято-Анастасіївської церкви в м. Глухові на Сумщині, перебудованій у 1884 – 1893 роках, та при зведенні Спасо-Троїцького собору в м. Суми в 1901 – 1913 роках.

Разом з тим, кардинально інші процеси відбувалися у світському зодчестві, монументальному й станковому живописі. Початок було покладено вихідцем із Сумщини В.Кричевським, який став переможцем конкурсу на проєкт будівлі Полтавського губернського земства, зведеної у 1903 – 1908 роках у стилі українського архітектурного модерну, що орієнтувався на українське сакральне зодчество доби козацького бароко. Цей стиль знайшов відбиток в проектах будинку Харківського художнього училища та будинку підприємця І.Бойка, а також у монументально-декоративних розписах М.Самокища в будинку І.Бойка та в будівлі Полтавського земства, картинах М.Ткаченка тощо. Але про це йтиметься в наступному розділі.

Висновки до розділу 2 За допомогою введення до наукового обігу низки нових архівних документів та їхнього аналізу виявлені нові імена майстрів, які працювали на теренах Сумського регіону за доби українського козацького бароко та представлені нові мистецькі твори, введені до наукового обігу (іл.

2.1.11 – 2.1.14, іл.. 2.17 – 2.1.22, іл. 2.1.26 – 2.1.37, іл. 2.2. 73 – 2.2.77, іл. 2.2.88 – 2.2.91, 2.2.94 – 2.2.95).

Проведено періодизацію будівництва Охтирського Покровського собору на Сумщині і розкрито, що цей собор, зведений у 1753 – 1768 роках, є одним з унікальних пам'яток українського кам'яного зодчества доби українського козацького бпроко, коли замовниками була місцева громада, котра дотримуватись усталених на українських землях традицій, що забезпечило формування власного, самобутнього варіанту загальноєвропейського стилю бароко. Попри те, що первісний проєкт зведення цього храму на місці знайдення визнаної Синодом чудотворної ікони Охтирської Богоматері створюввся при царському дворі в Санкт-Петербурзі, місцева громада вперто протистояла чужим для неї мистецьким впливам, що стало однією з основних причин того, що будівництво собору затяглося на довгі роки і проводилося у декілька етапів.

Також було проведено аналіз стану цієї видатної пам'ятки українського козацького бароко на Сумщині за радянських часів, коли вона використовувалась як винно-горілчаний склад, що супроводжувалось відповідними світлинами з приватного архіву, які наводяться вперше. Наголошено на необхідності створення єдиної системи державного управління охороною культурних пам'яток, що особливо актуально за сучасних умов, коли країна-агресорка РФ, напавши на Україну, нещадно нищить об'єкти нашої культурної спадщини. Акцентується, що через відсутність державної підтримки місцеві громади, які намагаються власними силами відновити занедбану за радянських часів сакральну споруду, не в змозі створити комплексну програму реконструкції чи реставрації, а тому вдаються до стилізації під певну історичну епоху, втрачаючи відповідність індивідуальній неповторності художнього образу пам'ятки, як це простежується на прикладі реконструкції Охтирського Покровського собору.

Вказано на кардинальну зміну обстановки у порівнянні з добою українського козацького бароко, починаючи з XIX ст., коли українські землі, що стали частиною Російської імперії, перетворились на її колонію.

Шляхом систематизації окремих даних про творчість визначного слобожанського майстра сакрального і світського живопису Івана Святенка, який працював у Харкові й Лебедині, розроблено хронологію його мистецької діяльності, виявлено і введено до наукового обігу низку невідомих художніх творів цього непересічного майстра, проведено їхній стилістичний аналіз в контексті особливостей розвитку стилю модерн в українському мистецтві. До наукового обігу введено світлину з архіву Харківського художнього музею, на якій представлений І. Святенко.

На основі введення нових архівних даних з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва в Києві визначені дати вступу І.Святенка до угруповання Товариства харківських художників, розширено список його творів, експонованих на виставках цієї творчої асоціації.

РОЗДІЛ 3

УРОДЖЕНЦІ СУМЩИНИ ЯК ВИДАТНІ ДІЯЧІ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

В розвитку художніх процесів на Слобожанщині у ХХ ст. відбувся різкий зсув у бік світських форм у порівнянні з попереднім періодом. Особлива роль в цей час випала на долю вихідців із Сумщини, зокрема на мистця-універсала Василя Кричевського, архітектора Сергія Тимошенка та історика мистецтва Стефана Таранушенка, про що і йтиметься в даному розділі.

3.1. Родовід Кричевських та його роль в українському мистецтві ХХ ст. Старший із синів земського повітового фельдшера Григорія Кричевського – Василь Григорович Кричевський (іл. 3.1.98) народився 12 січня 1873 року в селі Ворожба Лебединського повіту на Сумщині. Батька часто переводили з місця на місце. С.Таранушенко писав: «Дитячі роки малого Василя пройшли в сільському оточенні, переважно в мальовничій долині річки Псла. До школи хлопця віддали 6-ти років. Спершу він учився в с. Ворожбі, а закінчити початкову науку довелося йому в Сироватській так званій двохкласовій школі. Улюбленою його лектурою в той час були «Гомерові Одісея та Іліяда» [239, с. 191]. На його інтерес до мистецтва з дитинства мало вплив відвідання маєтку Капністів з його надзвичайно цінними художніми колекціями.

Ще підлітком, отримавши загальну початкову освіту на малій батьківщині, Василь Кричевський відправляється до губернського центру, яким на той час був Харків, і у 1885 році вступає до технічно-залізничного училища. Допоміг йому в цьому батьківський приятель – харківський головний санітарний лікар Томашевський. «Тут прагнення до рисування, що виявлялося в хлопця й раніше в численних рисунках з натури будинків та цілих дворищ, – писав С.Таранушенко, – ще збільшилося. З захопленням юнак зрисовує з гравюр і рисунків фасади, архітектурні фрагменти тощо, намагаючись якнайдокладніше й точніше повторити оригінал» [239, с. 191].

На той час юнакові Василю Кричевському було 16 років. Це був період розвитку капіталістичних відносин в Російській імперії, до складу якої входив і Харків. Швидкими темпами це слобожанське місто перетворювався із суто транзитного на визначний промисловий центр з досить потужною економікою. Зводилися заводи і фабрики, з'являлися все нові і нові банки, затребувані тодішньою добою, зводилися нові храми, прибуткові будинки, освітні заклади. Помітно змінювався архітектурний образ міста. Харків тоді ще не мав власної архітектурної школи, а будівельний бум обумовлював необхідність в архітекторах.

Сталося так, що технік-кресляр Харківської Міської Управи Курочкін, побачивши у харківського приятеля батька В.Кричевського – Томашевського рисунки юнака, технічно надто досконалі, «забрав його до себе й посадив робити плани та проєкти будівель. За короткий час він виконав кількасот проєктів дрібних міщанських будинків для Москалівки, Заїківки й інших районів Харкова [239, с. 191]. Ці здібності талановитого юнака побачив й випускник харківської художньо-промислової школи М. Раєвської-Іванової – М.Бабкін, який працював техніком-креслярем міської Управи. Через деякий час Василь перейшов працювати до інженера Кюстерна.

Тим часом у Харкові з його будівельним бумом зростала необхідність як в архітектурно-будівельних фахівцях, так і в спеціальному архітектурному бюро, яке б займалося розробкою проєктів, складанням кошторисів, здійснювало архітектурний нагляд. У 1891 році таке бюро було створене приїжджими архітекторами Сергієм та Іліодором Загоскіними та вже вище згадуваним Михайлом Ловцовим. Сергій Загоскін до того ж з 1883 року обіймав посаду Харківського міського архітектора. Він звернув увагу на талановитого юнака з с. Ворожби на Сумщині і запросив його стати своїм помічником, яким той і став у 1889 році. Так Василь Кричевський опинився у висококультурній і талановитій родині Загоскіних, де і пройшов високу школу практичного професійного навчання – ґрунтовне знайомство з

фаховими дисциплінами, що посприяло його загальному розвитку і відповідній освіті.

Таранушенко писав: «Беручи участь у збудуванні великих на тодішній масштаб будинків, Василь Кричевський пройшов сувору школу теоретичної архітектури, техніки будування, архітектурного креслення та малювання аквареллю. Користуючись цінною бібліотекою свого патрона, він зацікавлюється філософією і студіює Канта та Шопенгауера. Завдяки доброму піаністові – синові Загоскіна – призвичаюється до сприймання класичної музики. Тут же він знайомиться і входить в стосунки з малярами Мясоєдовим, Врубелем, Шнейдером, архітектором Шустером, письменником Станюковичем, піаністом Беншем та ін.» [239, с. 191].

Пройшовши таку серйозну практичну професійну школу, зважаючи на специфічну обстановку в архітектурно-будівельній галузі, що склалася тоді в Харкові, В.Кричевський з 1893 року співпрацює і в бюро Харківського архітектора Олексія Бекетова. Колишній учень харківської художньо-промислової школи Марії Раєвської-Іванової, закінчивши Санкт-Петербурзьку академію мистецтв, повернувся до Харкова і розпочав тут активну діяльність, намагаючись надати рідному місту відповідного престижного вигляду. Архітектор Бекетов був добрим організатором. Працюючи в бюро Олексія Бекетова, Василь Кричевський виготовляв оформлення фасадів і інтер'єрів, а також доглядав за художньою частиною та деталями в цілому. Він стає співучасником у здійсненні проєктів таких важливих на той час новобудов в Харкові, як Земельний банк (1893), Торговий банк (1894), Міська бібліотека (1899), особняк О.Бекетова. За проєкт Міської бібліотеки (нині це Харківська державна наукова бібліотека ім. В.Г. Короленка) Бекетов отримав звання академіка.

Але і для Василя Кричевського співпраця з Олексієм Бекетовим мала свій позитивний сенс. В його оточенні він познайомився з харківськими живописцями М.Уваровим, К.Первухіним і мариністом М.Ткаченком, який жив в Парижі, але щороку навідувався на свою малу батьківщину до

Харкова, товаришував з Бекетовим, бував у нього на дачі в Криму. Наслідком цього знайомства стало те, що Василь Кричевський, придивляючись до творчості цих живописців, вирішив і себе спробувати в живописі. Влітку 1897 року, знаходячись в Криму на дачі Бекетова, він зробив низку етюдів і навіть картин і взяв участь того ж року на харківській виставці, і харківська культурна публіка досить привітно зустріла його. Після такого успіху 1898 року Василь Кричевський вирішив поїхати до столичного Санкт-Петербургу і вступити до тамтешньої академії мистецтв, а також подивитись кілька художніх виставок, що відкривались там. Особливо йому сподобались англійці, зокрема твори Джона Рьоскіна, який дотримувався нового художнього стилю, що в Європі називали Ар Нуво, а в Харкові – модерн.

Василь Кричевський не став вступати до Санкт-Петербурзької академії мистецтв, бо коли він показав свої твори відомому російському архітектору Івану Жолтовському, то той не порадив цього робити, щоб не зіпсувати свою самобутність. І Василь Кричевський, повернувшись до Харкова, з 1899 року почав виставляти свої твори на виставках в Петербурзі в «Товаристві акварелістів». Там було дуже вимогливе журі, але, пройшовши таку серйозну практичну школу в Харкові, талановитий виходець з с. Ворожби на Сумщині не мав будь-яких проблем щодо участі в столичних виставках. Він починає випробувати свої сили не лише в акварелі, а і в олійному живописі, і його олійні твори, за словами С.Таранушенка, зберігали «ту ж чистоту фарб і ясність колориту, що характеризують і його акварельні праці» [239, с. 192].

Разом з тим, відчувши тенденції доби модерну, спрямовані до своїх національних коренів, Василь Кричевський, з дитинства знайомий з народним мистецтвом та народним архітектурним досвідом в будівництві, ще досить живого на тодішній Сумщині, відкіля він і походив, починає звертати все більше уваги на народну художню культуру (іл.3.1.99. – 3.1.102) [45, с.418, 446 – 447, 450].

Разом з харківським живописцем Величком він починає відвідувати музей красних мистецтв при Харківському університеті, де знайомиться з

професором Єгором Рєдіним і Миколою Сумцовим. Перший на той час розгорнув активну роботу по підготовці до XII археологічного з'їзду, що мав проходити в Харкові, і зосередився на зборі мистецьких пам'яток Слобожанщини, а Микола Сумцов ретельно зайнявся вивченням історії Слобожанського краю, його козацьким минулим. Кричевський починає замальовувати зразки народного орнаменту, що проявився в українських вишиванках. Як писав С.Таранушенко, частина «тих рисунків потрапила до альбому, що його видав року 1912 С.Васильківський, а три до спеціального номера лондонського журналу «The Studio» за 1912 р. "Peasant art in Russia"» [239, с. 192]. Тут йдеться про альбом «Мотиви українського орнаменту», виданий в Лейпцигу українськими мистцями С.Васильківським і М.Самокишем. Інтерес Василя Кричевського до народного мистецтва був підтриманий не лише представниками університетської науки в Харкові, включаючи і Дмитра Багалія, а і й іншими представниками української творчої інтелігенції на чолі з Сергієм Васильківським. І в цей час було оголошено конкурс на проєкт будівлі Полтавського губернського земства.

Після проведення конкурсу на зведення будинку Полтавського губернського земства переможцем став Василь Кричевський, хоча претендентів було декілька. Але лише архітектурний проєкт вихідця із Сумщини, зорієнтований на використання елементів української народної архітектури, відповідав новітнім стильовим віянням, що поширювалися Європою. З часом стиль, застосований тоді Василем Кричевським, науковці назвуть «українським стилем», а далі – стилем «українського модерну».

Василь Кричевський покидає Харків і переїжджає до Полтави для нагляду за зведенням будівлі, що матиме епохальне значення для української архітектури, яка виходила на свій самостійний шлях. Але втілювати проєкт в реальне будівництво Василю Кричевському довелося з великими перешкодами. На заваді стали тупі реакціонери з Полтавського земства. Авторові довелося витримати нелегку боротьбу за втілення своєї ідеї. Дійшло до того, що противники Василя Кричевського викликали з Москви експерта

М.Філянського, але він став на бік автора. І чим далі просувалося будівництво, тим більше протягом трьох років представники земства починали підтримувати його. Дехто навіть починав сам замовляти Кричевському проєкти на власні маєтки. Коли ж автор працював над оформленням фасаду, то дехто з противників почав дорікати, що він навмисно затягує будівництво, щоб отримати побільше грошей.

Фасад було закінчено (іл. 3.1.103 – 3.1.104). Але останні закиди викликали таке обурення у Василя Кричевського і він настільки образився, що вирішив не продовжувати художнє оформлення інтер'єру. Майстер зібрав всі свої матеріали (ескізи, плани, біля 500 малюнків) і виїхав з Полтави до Києва. Земству довелося докласти чимало зусиль, аби ображений Василь Кричевський погодився віддати свої проєкти внутрішнього оздоблення будинку. Він віддав, але виконання не зовсім відповідало його задуму.

На допомогу земству прийшли інші представники проукраїнського крила харківської творчої інтелігенції, очолену пейзажистом Сергієм Васильківським, який захоплювався українською старовиною, козацькою минувшиною Слобожанщини, національними архітектурними пам'ятками, народною орнаментикою. Близьким до Сергія Васильківського своєю захопленістю українською народною культурою, її утилітарними формами та своєрідною орнаментикою був видатний баталіст Микола Самокиш. До співпраці було також залучено колишнього учня харківської художньо-промислової школи Марії Раєвської-Іванової, яким, до речі, був і Васильківський, котрий до того ж отримав вищу мистецьку освіту у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, – Миколу Уварова, що долучався і до монументальних розписів у Харкові, зокрема в особняку архітектора О. Бекетова.

Сергій Васильківський для будинку Полтавського земства створив три панно, обравши сюжетами події козацької доби на Слобожанщині, —«Обрання полковником Мартина Пушкаря» (іл. 3.1.105), в якому показав особливості демократичного устрою у козаків, коли керівників обирали, а не

призначали зверху, і «Чумацький Ромоданівський шлях», по якому з Криму завозилась сіль. Микола Самокиш виконав для цих композицій орнаменти. Панно «Обрання полковником Мартина Пушкаря» знаходилось в центрі, і його Васильківський виконував за участі Миколи Уварова. Панно «Чумацький Ромоданівський шлях», розміщене праворуч, виконувалось за участі співучня по школі Марії Раєвської-Іванової в Харкові, а також в Санкт-Петербурзькій академиї мистецтв – Михайла Ткаченка, а «Козак Голота і татарин», що знаходилось ліворуч, – за участі Михайла Беркоса, який приєднався до групи Васильківського (іл. 3.1.106). Але всі вони, окрім Миколи Уварова і Миколи Самокиша, були пейзажистами. Їхні композиції дещо ідуть урозріз з ідеями Василя Кричевського, бо зберігають станковий характер, але надають будівлі зв'язку зі справжньою історією.

Зважаючи на те, що, коли зводилась ця будівля, збирання пам'яток українського народного мистецтва тільки розпочиналось, а музейних збірок майже не було. Василь Кричевський, тонко відчувши віяння часу, сам став одним з перших збирачів взірців українського народного мистецтва. І в цьому його величезна заслуга.

Переїхавши до Києва ще до закінчення внутрішнього оформлення будинку Полтавського земства у 1908 році, Василь Кричевський поволі входить в мистецьке місцеве коло. Втішало його те, що цей його архітектурний твір було опубліковано в тодішньому столичному журналі «Зодчий» та в інших періодичних виданнях, а архітектурні кола Москви і Петербурга високо оцінили його працю «за мистецьку оригінальність, свіжість та новизну. Академік М.Бенуа та ректор Академії Беклемішев і арх. Померанцев пропонували Кричевському подати свої проєкти до Петербурзької Академії мистецтв, «щоб дістати титул академіка, але він, перевтомлений працею і неприємностями, не використав цього запрошення» [239, с. 194].

Тимчасом, в Києві мистець намагається розширити свій мистецький діапазон. Він починає пробувати себе як декоратор першого українського

стаціонарного театру Миколи Садовського. Василь Кричевський виготовив декорації для вистав «Продана наречена», «Тарас Бульба», «Гибель надії», «Богдан Хмельницький» (1908) та ін. Не полишає він і архітектуру. Так, він зближується з Михайлом Грушевським – видатним українським громадським діячем, вченим, який через деякий час очолить новий український уряд. А поки він замовив Василеві Кричевському оформлення фасаду й вестибюлю свого будинку. Тут на мансардах мистець робить собі майстерню, перевозить свою колекцію українського народного мистецтва та інші речі і оселяється в будинку Грушевського.

В цей період Василь Кричевський оформлює низку праць Михайла Грушевського, долучаючись до книжкового оформлення, оволодіваючи ще однією мистецькою галуззю. Витонченим, майстерним графіком показав він себе в оформленні обкладинки книги М. Грушевського «Ілюстрована історія України» (Київ – Львів, 1911, іл. 3.1.107). На ній художник подає, крім стилізованого в дусі XVIII ст. шрифту, ще й орнаментальний рослинний мотив церковного гаптування. Поява цієї книги та ще й з такою обкладинкою стала справжньою подією в українському культурному житті. Далі мистець оформлює ще книжки М.Грушевського і Д.Щербаківського (іл. 3.1.108 – 3.1.109). Цього ж 1911 року Василь Кричевський від'їжджає до Львова, де знайомиться з Митрополитом графом Андреєм Шептицьким, а відтіля разом з родиною Михайла Грушевських виїжджає до Риму, де проходила міжнародна виставка, а далі подорожує по Італії та Австрії. Під час подорожі мистець виконує значну кількість пейзажів, різних замальовок з архітектури. Наступного 1912 року він відвідує Німеччину, побувавши у Дрездені, Мюнхені, Нюрнберзі, а також в Берліні. Тут він відвідує виставки, музеї, багато малює аквареллю, пастеллю і олівцем, вдосконалюючи свою майстерність. З великою збіркою книжок та взірців декоративно-ужиткового мистецтва він повертається до Києва.

Тут на нього чекали нові запрошення. Спочатку від Варвари Ханенко – дружини видатного українського колекціонера старовини, а також мецената і

промисловця Богдана Ханенка. Василь Кричевський був запрошений керувати ткацькою майстернею в Оленівці, де виготовляли килими й вибійки. Так майстер, з його природженим витонченим мистецьким смаком, долучився ще до однієї галузі декоративно-ужиткового мистецтва. Продукція, виготовлена за його проєктами і під його доглядом, демонструвалася і користувалася великим попитом не лише в російських столицях, а й за кордоном – в Парижі, Берліні і навіть в Америці.

Крім того, Василя Кричевського запросив до співпраці і видатний український історик мистецтва в Києві – Данило Щербаківський. Схильний до аналітики мистець почав працювати над розвідкою «Походження українського народного орнаменту». Однак ця праця залишилась не надрукованою. Не реалізованим залишився і його проєкт бібліотеки для рідного м. Лебедина (1914) на Сумщині, де проходило його дитинство і розпочинались юнацькі роки (іл. 3.1.110). Перед початком Першої світової війни Василь Григорович встиг ще попрацювати на Полтавщині в Опішні, займаючись там керамікою. Такою різносторонньою була його мистецька діяльність в той період.

З падінням Російської імперії у лютому 1917 року в Україні виникли сприятливі умови для виходу з колоніального стану та створення власної незалежної держави і власного етнокультурного життя. Було створено свій державний орган – Центральну Раду. Її очолив видатний вчений і політичний діяч Михайло Грушевський, з яким Василь Кричевський вже зблизився в Києві. Україна була проголошена Українською Народною Республікою, а 22 січня 1918 року заявила про свою державну незалежність.

Центральна Рада негайно зайнялась розбудовою необхідних державних інституцій. Серед проведених Центральною Радою культурних заходів стало і відкриття першого в Україні вищого мистецького навчального закладу – Української академії мистецтва в Києві. До цієї події єдиним вищим мистецьким навчальним закладом на всю величезну Російську імперію залишалась Санкт-Петербурзька академія мистецтв. При створенні своєї

академії спочатку в Києві була влаштована виставка творів претендентів на право викладати в цьому закладі, проведено конкурс і обрано вісім з двадцяти майстрів, які подали заяви. Всі обрані професори або ж безпосередньо отримали професійну освіту в європейських навчальних закладах (М.Бойчук, М.Жук, М.Бурачек), або ж стажувались в європейських художніх центрах (О.Мурашко, Ф.Кричевський, Г.Нарбут, А.Маневич), або ж це був такий унікальний випадок, як з В.Кричевським з його високими професійними досягненнями і універсальністю таланту. Всі вони, фундатори УАМ (іл. 3.1.111), були яскравими творчими особистостями, своєю творчістю охоплювали різні сфери мистецтва, орієнтуючись на європейський курс культурного розвитку.

Василь Кричевський в Українській академії мистецтва в Києві відкрив свою майстерню по внутрішньому оформленню інтер'єрів, маючи у цій справі значний досвід. Як талановитого, витонченого графіка, його у 1918 році було долучено до створення державних символів Української Народної Республіки. Взявши за основу тризуб Володимира Великого, він створив державний герб (іл. 3.1.113), велику державну печатку (іл. 3.1.112) і грошові знаки (іл. 3.1.114) тодішньої Української держави, що протрималась недовго бо Російська імперія, відновлюючись в Радянському Союзі, все зробила, щоб не випустити Україну, бо без неї вона би довго не проіснувала. Після здобуття Україною незалежності на новому етапі своєї історії, у 1991 році, ідеї Василя Кричевського знайшли продовження в нашому нинішньому державному гербі і в розробці грошових знаків.

Утім, більшовицька Росія не мала жодних намірів відпускати Україну. Розпочались важкі бої за Київ. За три роки Київ з боями до 13 разів переходив з рук в руки. Снаряд влучив в будинок, де знаходилась майстерня Василя Кричевського. Його безцінна приватна колекція творів народного мистецтва, бібліотека, велика кількість власних мистецьких творів – все було знищено. В місті розпочався безлад, не було водопостачання, світла, хліба. На запрошення Голови Полтавського губернського земства Василь

Кричевський переїжджає до Миргорода. Тут він обіймає посаду директора Керамічного технікуму, який було створено з проголошенням УНР на базі Миргородського керамічного училища. Кричевський намагається розробити нову програму навчання та нові методи. Утім, атмосфера провінційності тут міцно зберігалася, а тамтешнє суспільство виявилося не готовим сприймати новітні експерименти майстра. В Миргороді мистець створює листівку «Програм вечірки свята других роковин революції і роковин смерті Т.Г. Шевченка» (іл. 3.1.115,). Влітку 1919 року Василь Кричевський повертається до Києва, до роботи в Українській академії мистецтва, де Михайло Бойчук і Георгій Нарбут продовжували у надто важкі часи проводити заняття, аби зберегти цей виш, коли більшість професорів повиїжджали з Києва, рятуючись від голоду.

Українська Народна Республіка не змогла втриматись перед силою російських військ. Розпочалася еміграція, до якої вдався і Голова Центральної Ради Михайло Грушевський, і дехто з талановитих українських мистців. 1922 року було відновлено імперію під назвою «Радянський Союз», до якої як УСРР увійшла і Україна. Українська академія мистецтва як самостійний мистецький заклад, у той час як в Російській Федерації своєї академії не було (Санкт-Петербурзька академія мистецтв була закрита у 1918 році за декретом, підписаним В.Леніним, як буржуазна інституція), дратувала московську владу. 1922 року статус УАМ було понижено: її перетворили в Інститут пластичних мистецтв, а 1924 року – в Київський художній інститут (шині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури).

Працюючи в цьому закладі як педагог, Василь Кричевський (іл. 3.1.116) пише пейзажі (іл. 3.1.117, 3.1.118), разом зі студентами обміряв більш як 200 різних будинків у Києві, включаючи той, де жив Тарас Шевченко. Згодом він був перетворений у меморіальний музей імені Тараса Шевченка і оформлений під доглядом того ж Василя Кричевського. Окрім педагогічної роботи, у 1922 – 1924 роках мистець для Кустарної Промислової Спілки виготовляє чимало орнаментів для вишивок. Влітку він виїжджає в Крим, де

пише пейзажі, а далі в Одесу. Маючи й наукові заслуги, Василь Кричевський у 1925 році обирається дійсним членом Археологічного комітету Всеукраїнської Академії наук. Ця установа була вперше заснована в Україні ще в листопаді 1918 року, але тоді називалась просто УАН, а на ВУАН була перейменована у червні 1921 року. Більше того, в Україні розпочинається власне кіновиробництво. У березні 1922 року було створено ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління). І зважаючи на універсальність таланту Василя Кричевського, ВУФКУ запрошує його до співпраці. В Одесі запрацювала кіностудія, і мистець погоджується взяти на себе оформлення фільму «Тарас Шевченко». Фільми у той час знімали ще німі. Але своїми високими художньо-естетичними якостями вони посіли визначне місце в історії українського кіно. Окрім фільму «Тарас Шевченко», Василь Кричевський оформив ще кілька стрічок.

В Одесі мистець пропрацював шість років. За цей час він взяв участь у створенні таких фільмів: «Тарас Трясило», «Звенигора» і «Борислав сміється». Всі вони німі. Для створення сценаріїв запрошувалися кращі письменники. Перша стрічка була присвячена боротьбі українського козацтва на чолі з Тарасом Трясилом проти польської шляхти. Фільм «Звенигора» став першою частиною трилогії, створеної видатним українським режисером Олександром Довженком, до якої увійшли ще дві кінострічки – «Арсенал» і «Земля». В цих фільмах знімалися актори знаменитого театру Леся Курбаса – «Березіль». А все художнє оформлення виконав Василь Кричевський. З великим успіхом фільми демонструвалися в Парижі й Берліні.

1928 року Василь Кричевський повернувся до Києва і продовжив працю в Київському художньому інституті. В цей період в українській художній культурі набирає сили стиль конструктивізм – дещо геометризований, чіткий як відповідник добі посиленої індустріалізації. Столицею в 1920-ті і до 1934 року Української республіки був Харків. Тут розгорталося широке будівництво в новому стилі радянської доби. Цей напрямок в архітектурі для Кричевського, з його закоханістю в українське народне зодчество, виявився

чужим. Але мистець спирається на нього в графічній творчості. Майстер універсального складу, Кричевський продовжував експериментувати, перебуваючи ще в Одесі і долучаючись до пошуків в новому стилі – конструктивізмі. В ньому в 1926 році він створює візерунок для тканини (іл. 3.1.120), а також обкладинки до книжок – «Лабораторія» Миколи Терещенка (1924, іл. 3.1.121), в якій літери набувають геометричної форми, та «Майстер корабля» Ю.Яновського (1928, 3.1.122), де зображене жіноче обличчя зливається з абрисом корабля, що гойдається на хвилях. Геометричної форми набувають літери і в назвах до книги «Лебедин» (1928). Не проходять повз увагу Василя Кричевського і супрематичні твори Казимира Малевича. У 1925 році він створює свою «Супрематичну композицію» (іл. 3.1.123). У 1931 році Василь Кричевський продовжує свої конструктивістські пошуки в оформленні книжкових обкладинок, що простежується, зокрема, в кольоровому варіанті корінця і першої сторінки обкладинки до 4-го видання книги Юрія Яновського «Майстер корабля», що вийшла друком у видавництві «Рух» у столичному Харкові (1931, іл. 3.1.124), в оформленні обкладинки до книги Костя Гордієнка «Атака» (1931, іл. 3.1.125). ескізів д книги про Івана Труша тощо.

Утім, з виходом у квітні 1932 році урядової постанови «Про перебудов літературно-художніх організацій» обстановка різко змінювалась. В урядових колах конструктивізм вже розглядався як один з буржуазних напрямків, якому не повинно було мати місця в радянському мистецтві. Продовжувати пошуки в такому напрямі ставало небезпечним, бо з'явилися терміни «ворог народу», «формалізм», «український буржуазний націоналізм». В столичному Харкові розгорталися показові судові процеси над міфічними антирадянськими контрреволюційними організаціями типу УНЦ (Український національний центр2» тощо. Розгортались політизовані кампанії проти провідних діячів української творчої інтелігенції – спочатку у 1926 році проти письменника Миколи Хвильового, а у 1929 році – проти засновника школи українського монументалізму Михайла Бойчука і творця

нового українського театру Леся Курбаса. Заборонялись будь-які стилі, окрім соціалістичного реалізму. Перевага надавалась станковим формам мистецтва.

Після 1932 року працювати Василю Кричевському ставало все важче, а в 1933 – 1937 маховик сталінських репресій на повну силу розгорнувся проти української творчої інтелігенції. Почалися масові арешти та фізичне знищення кращої частини українства. У другій половині 1930-х В.Кричевському вдалося все-таки здійснити свій проєкт літературно-меморіального музею на могиді Т.Г.Шевченка в Каневі разом зі своїм учнем П.Костирком, але орнаментальні мотиви в майоліці були відкинуті комісією. Втім, свій потяг до народної орнаментики Василю Кричевському вдалося відтворити у вітражі, встановленому у вестибюлі приміщення. Своїми яскравими кольорами, з переважанням синього, блакитного і вкрапленнями охристих тонів, вони створюють сприятливу святкову атмосферу для відвідувачів (1938, іл. 3.1.126).

В період розгортання сталінських репресій основною вимогою для мистця ставав класовий підхід, відображення в художньому творі класової боротьби. В такому аспекті для екранізації без будь-якого сумніву підходила п’єса Тараса Шевченка «Назар Стодоля», в якій йдеться про події XVII ст., пов’язані зі знущанням польського панства та своєї козацької верхівки над українським людом та протидією з боку останнього. Перша екранізація цієї шевченківської п’єси в українському кінематографі відбулася у 1937 році. Василь Кричевський, для якого Кобзар незмінно залишався символом українства, явно хотів взяти участь у цій події. Зберігся образ представника української козацької верхівки у декорованому орнаментами жупані, який мистець, вочевидь, сподівався використати в роботі над художнім оформленням фільму (1936, іл. 3.1.127), а також два графічних ескізи із зображенням маєтку польського магната Халецького та вершників на конях на тлі старовинних будівель, які були виконані, як видно, з тією ж метою (1936, іл. 3.1.128), Серед створених у цей період речей Василя Кричевського притягує увагу картина «Сорочинський ярмарок» (1937, іл. 3.1.129), і не

тільки своїми великими розмірами (8х13), а й соковитістю кольорового звучанням з використанням переважно теплих тонів.

Німецько-радянська війна, що розпочалась у 1941 році, застала Василя Кричевського в Києві. Перед цим у 1940 році в тодішній столиці України відбулася персональна виставка цього видатного українського майстра, на якій було представлено більше 1000 його творів, але радянський уряд, не встигши знищити цього українського мистця фізично, як багатьох його сучасників, не звернув уваги на цю подію, ніяк не відзначив надзвичайно плідну працю мистця-універсала. І знову, як і у 1918 році, він пізнав усі «радощі» воєнного часу. 1943 року, з наближенням Червоної армії з її загонами КДБ, мистець Василь Кричевський разом із сім'єю виїжджає на Захід. Певний час він працює у Львові, користуючись покровительством Митрополита Андрея графа Шептицького. Далі в 1944 році через Братиславу, Бжецлав, Аугсбург дістається Парижа, де знаходився його старший син Микола, який став емігрантом до початку німецько-радянської війни.

Тут мистець пише етюди українських і кримських краєвидів, працює в графіці, створює проєкт пам'ятника українським учасникам руху Опору у Франції. В столиці Франції Василь Кричевський мешкав до весни 1948 року. І, як переміщена в умовах війни особа, у 75-літньому віці покидає Париж. Групу біженців, в якій опинився цей видатний український мистець, зголосилася прийняти Венесуела. Так творець стилю «українського модерну» майстер надзвичайно широкого мистецького діапазону разом з дружиною і донькою, а також ще двома українськими мистцями – Федором Ємцем і Галиною Мазепою, опинився у Венесуелі, яка стала ще одним місцем поселення українців.

В Каракасі мистець, втративши величезну кількість створеного ним (навіть будівля Полтавського губернського земства була зруйнована!), як і після трагедії 1918 року, коли в його майстерню влучив снаряд, не занепав духом, а розпочав останній етап своєї творчості. Він малював не лише екзотичні венесуельські пейзажі, а й милі його серцю українські краєвиди,

батьківський дім у Ворожбі, де народився, садибу діда в Лебедині, де працював батько, селянські українські. хати, пам'ятник Богдану Хмельницькому на Софійській площі в Києві, який довелося. покинути, рятуючись від карателів на батьківщині. Архітектурну творчість довелося покинути. А як графік – продовжував працювати, створюючи ілюстрації до творів М.Гоголя, обкладинку «Українського православного календаря» на 1952 р. (іл. 3.1.129) [46, с. 422], обкладинку часопису «Православний українець» за 1947 р. (іл. 3.1.130) [46, с. 421]. Майстер підтримував зв'язки з представниками української мистецької діаспори, брав участь у виставках, відсилаючи твори до Нью-Йорка, Парижа, Лос-Анджелеса.

Помер Василь Григорович Кричевський у листопаді 1952 року, всього місяць не доживши до свого 80-літнього ювілею. Василь Григорович Кричевський був похований у Каракасі за українським звичаєм. Через двадцять років його останки перевезли до США і поховали в Баунд-Бруку, де знайшли свій останній притулок чимало видатних діячів української культури. Певну частину творчої спадщини Василя Григоровича Кричевського його нащадки передали в Україну.

Значно гірша доля спіткала його брата Федора Григоровича Кричевського (1879 – 1947) [306].. Народжений на Сумщині в м Лебедині, він, як і Василь Кричевський, був представником стилю українського модерну. В Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького зараз зберігається одна з найвидатніших картин Федора Кричевського в такому стилі – «Три віки» (іл. 3.1.131) Деякі раніше не відомі твори цього майстра нещодавно були експоновані на його ретроспективній виставці в НХМУ в Києві [311] . Ще один також невідомий «Портрет дівчини в блакитному» (1900), створений Федором Кричевським за рік до закінчення навчання в Училищі живопису, скульптури та архітектури в Москві, був виявлений авторкою дисертації в Лебединському міському художньому музеї ім. Б.К. Руднєва (іл. 3.1.132). До речі, тут же мною була виявлена і картина «Мати»

(1937) дружини Василя Кричевського-молодшого – Олени Кричевської (іл. 3.1.133).

Академік Платон Білецький, пишучи про Федора Григоровича, свого часу відзначав «Коли художник відійшов відходити від модерну, нічого визначного він вже не створив» [33, с. 8]**.** Але заслуги Федора Кричевського в розвитку українського мистецтва були досить визначними – і як одного з фундаторів УАМ, і художника-педагога, і непересічної творчої особистості. У червні 1939 року йому було присвоєно (водночас з братом Василем Кричевським) ступінь доктора мистецтвознавчих наук, а в 1940 році (так само разом із братом Василем Кричевським) звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР. Притім, вони були першими серед тодішніх діячів української художньої культури, хто отримав цей вчений ступінь і вчене звання, як і звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР. Утім, після невдалої спроби емігрувати і повернення в Україну Федора Кричевського, після закінчення німецько-радянської війни, і вчений ступінь і вчене звання, як і звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР, які мав мистець, були ліквідовані. Більше того, він був позбавлений права проживати в Києві, брати участь у виставках, якось заявляти про себе публічно, що стало для нього справжньою трагедією. Федір Григорович Кричевський, деморалізований, з підірваним здоров’ям, оселившись в Ірпіні під Києвом, довго тут не прожив і вже у 1947 році відійшов в інший світ.

Обстановка змінилася після здобуття Україною незалежності у 1991 році. З небуття разом з іншими видатними діячами української художньої культури доби національного відродження, викреслених з нашої історії тоталітаризмом, заслужено повертається ім’я Федора Григоровича Кричевського. Так, наприклад, в Лебедині біля будинку, де він народився на вул. Миколавській, 10, 22 травня 2021 року до 142-річчя від дня народження мистця встановили знак, основною домінантою якого є літера «К», тобто перша у прізвищі «Кричевський», що підтримує дві пластини-крила із написом «Федір Кричевський».

З’явилися відомості і про інших представників славного родоводу Кричевських в еміграції. Першим за кордоном з роду видатного українського мистця Василя Кричевського опинився його старший син від першого шлюбу Микола. Від батька М.В. Кричевський усотував потяг до різнобічної творчої діяльності: він був живописцем, графіком, художником театру. Розпочавши працювати в колективі засновника українського стаціонарного театру М.Садовського, він в 1919 році разом з ним виїхав на гастролі до Чехословаччини. В цей час продовжувалась страшна битва за Київ, в якому протягом трьох років тринадцять разів змінювалась влада. УНР тоді програла національні змагання, і досить велика частина української творчої інтелігенції на чолі з членом уряду УНР Дмитром Антоновичем виїхали в еміграцію до Чехословаччини. На відміну від М.Садовського, який на запрошення уряду радянської України зголосився повернутись, але позбавив себе можливості працювати на український театр, М.Кричевський відмовився, залишившись в еміграції. Він навчався в Ужгороді, який на той час не входив до складу радянської України. Його вчителем був видатний український мистець Йосип Бокшай. В 1928 році Микола Кричевський закінчив Художню декоративно-промислову школу в Празі і виїхав до Парижа. Він став постійним мешканцем французької столиці, здобувши тут славу віртуозного аквареліста в пейзажному жанрі і не тільки у французькому, а і взагалі західноєвропейському мистецтві (іл. 3.1.134) [249, с. 232], Перед Другою світовою війною «М. Кричевський працював якийсь час для паризьких театрів і в дрібній графіці (екслібриси, дереворити з видами Закарпаття, ілюстрації для книжок), а від 1950-х років повністю віддався малярству» [249, с. 234 – 235]. Під час своєї еміграції з радянської України в період німецько-радянської війни його батько В.Г. Кричевський деякий час час перебував у нього в якості переміщеної особи, про що йшлося вище.

Інший син від першого шлюбу Василь Кричевський-молодший (1901, Харків – 1978, Маунтен В’ю, Каліфорнія, США) так само, як і його брат

Микола Кричевський, так само усотував від свого батька зацікавленість різними видами мистецтва. Вступивши до Української академії мистецтва, утвореної в Києві у грудні 1917 року, у 1923 р. він закінчив студії, навчаючись у батька і свого дядька Ф.Г. Кричевського, які викладали там. Після закінчення УАМ, Василь-молодший викладав як професор рисунка «в Київській Художньо-індустріальній професійній школі. Працював на Одеській та Київській кіностудіях художніх фільмів (оформив 16 фільмів). Згодом займався станковим живописом (писав портрети і краєвиди) та графікою (оформив книжки та нотні видання)» [249, с. 236].

В 1930-ті роках В.В. Кричевський захопився написанням картин, створюючи портрети та пейзажі української природи Києва, Полтавщини, Канева, Криму. Особливо майстерно він зображував небо і хмари. Під час німецько-радянської війни взяв участь разом з батьком, дружиною, донькою, дядьком Ф.Г. Кричевським та низкою інших відомих українських мистців у двох виставках, влаштованих влітку 1942 – 1943 рр. в Національному музеї (нині НХМУ). З наближенням наступу Червоної армії, добре ознайомлений з нищенням української творчої інтелігенції під час сталінських репресій в 1930-і роки., Василь Кричевський-молодший із сім'єю у вересні 1943 року вирушає на Захід і в 1950 році переїжджає до Каліфорнії у США, де минули ще 28 років його життя. Залишаючись унікальним майстром зображення неба і хмар, він пише картини з етюдів, створених в Україні. Утім, найдосконалішими виявилися його пейзажі, написані у США («Гора св. Гелени», «Сан Франціско», «Рожеві хмари», «Синя гора»), позначені особливою чарівністю кольору та експресією, що увійшли до особливих здобутків не лише українського, а й зарубіжного мистецтва (іл. 3.1.135)

Видатною українською художницею в діаспорі стала і донька Василя Кричевського-молодшого – Катерина Кричевська-Росандич (1926, Київ – 2021, Маунтен В'ю, Каліфорнія, США) [249, с. 240 – 242; 290; 294], котра разом з батьками покинула Київ у 17-річному віці. Окрім «домашньої школи», вона навчалась у Художньо-промисловій школі у Празі, як і її

паризький дядько М.Кричевський, і Університеті в Гайдельберзі в Німеччині. Переїхавши з батьками до США, вона розпочала самостійну творчу роботу, зберігаючи невтомну одержимість, притаманну мистецькому роду Кричевських. Особливої віртуозності Катерина досягла в пейзажному жанрі, працюючи в техніці акварелі. Притім, мисткиня обмежувала себе кольором до мінімуму, пишучи часом двома-трьома кольорами (іл. 3.1.136). Опинившись поза Україною, вона не поривала з нею в душі, зберігаючи і відтворюючи її образ у своїх творах. Її пейзажі «Київ з Дніпра», «Дерев'яні церкви», «Карпатські гори», «Великі Сорочинці», «Канів», «Коло хати» тощо мали особливе значення для українців діаспори, які тужать за Україною та її природою. Сьогодні твори Катерини Кричевської-Росандич представлені в музеях США, Канади, України та в численних приватних колекціях у світі.

У січні 1953 року, у той час як в Україні ім'я засновника мистецького роду Кричевських, які зробили чималий внесок не лише в розвиток художньої культури свого народу, а і широкого світу, було викреслено з історії українського мистецтва, посмертна виставка різнобічної творчості В.Г. Кричевського відкрилася в Нью-Йорку, викликавши гучний резонанс серед видатних діячів української діаспори [220, с. 112]..

Таким чином, родинне дерево талантів В.Г. Кричевського глибоко вросло в ґрунт української національної культури. Опинившись в еміграції, всебічно обдаровані сини В.Г. Кричевського, як і сам він, Микола і Василь-молодший, маючи глибоке національне коріння, ставали виключно самобутніми оригінальними мистцями за межами України. Це стосується і жіночої гілки -- дружини Василя–молодшого Олени Євгенівни і їхньої доньки Катерини Василівни, котра, шануючи батьківщину автора українського Тризуба, яким став її дід В.Г. Кричевський, колись мешканець м. Лебедин на Сумщині, листувалась з Лебединським міським художнім музеєм, де нині знаходиться картина «Мати» (1937) О.Є. Кричевської та твір брата її діда Ф.Г. Кричевського «Дівчинка в блакитному» (1900), про що йшлося вище.

3.2. Сергій Тимошенко як корифей стилю українського модерну. Архітектор Сергій Тимошенко (1881 – 1950) був родом із Сумщини, як і Василь Кричевський, Народившись у сім'ї землеміра Прокопія Тимошенка в с. Базилівка (нині с. Крупське Конотопського р – ну Сумської обл.), де продовжувалось дотримування старих народних традицій і в архітектурі, і в оформленні будівель. Сергій Тимошенко здобув знання, що набули популярності за доби модерну. Як і для Василя Кричевського, вони стали визначальними щодо характеру його професійної діяльності.

Закінчивши 1898 року реальне училище в Ромнах, він вступив до інституту цивільних інженерів у Санкт-Петербурзі, який закінчив у 1907 році, здобувши фах інженера-архітектора Ще під час навчання Сергій Тимошенко виявив зацікавленість до громадської діяльності: від 1903 року він був членом Північного комітету Революційної української партії (РУП); з 1905 – член Української соціал-демократичної робітничої партії (УСДРП). З 1899 року він стає одним із фундаторів Української студентської громади у м. Санкт-Петербурзі; а з 1907 – головою студентської громади інституту цивільних інженерів [310].

Після закінчення Інституту цивільних інженерів у російській столиці Сергій Тимошенко повертається еа батьківщину. 1908 року він переїхав до Києва, де працював у дирекції Південно-Західної залізниці, розпочавши проєктну діяльність. Його проєкти показують захопленість стилем українського модерну, започаткованого Василем Кричевським в будівлі Полтавського губернського земства (1903 – 1908). Так, в проєкті Сергія Тимошенка Ратуші у м. Лебедині на Сумщині (1900-і рр.) бачимо риси, притаманні українському архітектурному модерну, зокрема асиметричність об'ємів та башта, що фіксує лівий кут будівлі (іл 3.2.138). У його проєкті будинку залізничної станції Албаши (Краснодарський край), виконаному в 1910 році, притягує увагу шестигранна форма вікон, як характерна національна риса стилю українського модерну (іл 3.2.139).. Важливо і те, що,

обравши для себе стиль українського модерну як прояв національних традицій свого народу, Сергій Прокопович стійко зберігав вірність такому вибору. В 1930-і роки, у розпал сталінських репресій в підрадянській Україні, він створює проєкт храму Св. Іоанна Хрестителя у с. Прилуцьке Волинської обл. Своєрідною морфологічною цитатою в його образі є купол, що нагадує центральну баню в сакральному зодчестві українців доби козацького бароко, підкреслюючи таким чином тяглість традиції. Більше того, блакитний колір, в який пофарбована церква, надає їй особливої святковості, що і бачимо в наведеній ілюстрації із зображенням релігійної події біля цього храму (іл 3.2.140).

Разом з тим, опинившись в Києві у 1908 році після отримання фаху інженера-архітектора, Сергій Тимошенко надовго тут не затримався. У цей час зпсновник стилю українсткого модерну Василь Кричевський, закінчивши роботу над зведенням будівлі Полтавського губернського земства, задишає Полтаву і переїжджає до Києва. Серній Тимошенко, який вирішив пов'язати свою творчість з цим українським варіантом загальноєвропейського модерну, навпаки покидає Київ і їде до столиці Слоблжанщини. 9 вересня 1909 року він вже в Харкові, де став одним із засновників літературно-художнього гуртка, до складу якого входили і видатні українські живописці, як С.Васильківський і М.Самокиш, з якими почав співпрацював зодчий Сергій Тимошенко.

Гурток було створено 1912 року, у той час як Харків ще з другої половини XIX ст. почав перетворюватись на провідний осередок українського художнього життя багато в чому завдяки діяльності в місті засновниці художньо-промислової школи Марії Раєвської-Іванової, подвижниці на ниві народної освіти Христини Алчевської, представників університетської науки, зокрема Дмитрові Багалію, Миколі Сумцову, Дмитрові Яворницькому, Сергію Раєвському тощо.

Одним з провідних у Літературно-художньому гуртку був Український художньо-архітектурний відділ, організований мистцями й архітекторами.

Членами його правління були живописці Микола Уваров, Михайло Берков, архітектор Костянтин Жуков, Головною фігурою у відділі став Сергій Васильківський. Діячі української культури, що увійшли до відділу, прагнули поширення української мови та національної культури взагалі. На початку XX ст. український національний рух набрав великого розмаху. В Харкові відбувається XII Археологічний з'їзд, що був присвячений головним чином проблемі збирання, збереження та вивчення пам'яток української культури. В цьому активну роль відіграло Харківське історико-філологічне товариство і, зокрема, професор Микола Сумцов, який першим розпочав читання лекцій в університеті українською мовою, і, зрозуміло, художник С.Васильківський, який зібрав колекцію старовинних українських вишивок і українського орнаменту, а також Микола Самокиш, котрий підтримував погляди Сергія Васильківського. Позицію ццх діячів української культури пристрасно поділяв Сергій Тимошенко, увійшовши до складу гуртка. На засіданні художньо-архітектурного відділу відбувались лекції провідних харківських вчених п галузі культури з метою поширення відповідних знань в суспільстві. Особливою популярністю користувались лекції Федора Івановича Шміта, який 1912 року прибув до Харкова і очолив кафедру теорії та історії мистецтва в Харківському університеті.

На початку 1910-х років у Харкові у самому розпалі відбувалось практичне втілення ідей українського модерну в будівництві. Костянтин Жуков виграв конкурс на зведення будівлі Харківського художнього училища в цьому стилі, відкритого в 1912 року (нині це головний корпус Харківської державної академії дизайну і мистецтв на вул. Мистецтв, 8). Сергій Тимошенко тоді у співавторстві з П.Ширшовим та П.Соколовим (нині невідомі)[15] створив проєкт будинку підприємця Івана Бойка в центрі Харкова, зведеного в 1912 – 1914 роках. у стилі українського модерну. Будинок був двоповерховий з трьома квартирами на кожному поверсі, мав хол з

[15] Можливо в ініціал П. Ширшова припущена помилка і мається на увазі земський архітектор Полтави Олександр Іванович Ширшов, який брав участь конкурсі на проект будівлі Полтавського губернського земства іпрограв Василю Кричевському.

мармуровими сходами, що освітлювався крізь скляний дах, шестигранний портал, шестикутні вікна, як в національній народній архітектурі, а також вежу з куполом, що нагадував завершення дерев'яних церков на Слобожанщині (іл. 4.2.141). Утім, із захопленням більшовиками влади С.Тимошенко, який за часів УНР був членом Центральної Ради, вимушений був емігрувати, а особняк Івана Бойка в Харкові у 1930-ті рр. перетворено на багатоквартирний будинок: було добудовано ще два поверхи, зруйновано автентичну покрівлю, мансарду, світловий ліхтар та кутову вежу. В результаті була порушена стильова цілісність (іл. 4.2.142). Разом з тим, що дуже важливо, у холі будівлі збереглися, хоч і пошкоджені, орнаментальні розписи, виконані видатним українським мистцем Миколою Самокишем перед його від'їздом на фронт з початком Першої сві тової війни у 1914 рлці. Вони багато в чому перегукуються з його орнаментикою в центральній залі будівлі Полтавського губернського земства, зруйнованій під час німецько-радянської війни, а відновлений в ній живопис у післявоєнний період, виконаний за чорно-білими світлинами, втратив свою ідентичність. Інша справа – орнаментальні композиції Миколи Самокиша вздовж сходів (іл. 3.2.143) та в холі будинку І.Бойка в Харкові (іл. 3.2.144, 3.2.147). Тут ми так само, як і в полтавських мотивах мистця, бачимо букети польових квітів, гілочки з пагінцями, вазони, куманці та стилізовані під вишивку елементи української флори (іл. 3.2.145 – іл. 3.2.146). Як і для архітектурних форм, їхнім джерелом стало українське народне мистецтво з його багатющими традиціями. А зв'язок з ними і в архітектурі будівлі, і в стінописі став основою синтезу, притаманному стилю модерн. Простежується синтез і в співмасштабності збережених зображень з архітектурним рішенням.

Утім, за радянських часів не лише було зіпсовано зовнішній вигляд будинку підприємцяІ Бойка в Харкові, але і завдано значної шкоди розписам Миколи Самокиша, а панно Сергія Васильківського взагалі знищено. Значних пошкоджень через виділення панелі нанесенням голубої фарби поверх нижньої частини орнаментальних розписів Миколи Самокиша.

Завдяки проведеній у 1990-х роках викладачем ХДАДМ В'ячеславом Шулікою професійної реставрації дещо вдалося визволити з-під нанесеної поверх голубої фарби (іл. 3.2.149), хоча, якщо порівняти збережене кольорове рішення флорального мотиву Миколи Самокиша, що не зазнав пошкодження, то рвзниця очевидна (іл. 3.2.148).

Сергій Тимошенко у 1918 році покидає Харків і повертається до Києва, що став столицею Української народної республіки. Центральна Рада проводить заходи по інституалізації молодої незалежної Української держави. Створена Українська академія мистецтва тощо., Український державний архів, книжкова палата Тут Сергій Тимошенко був обраний професором Українського державного університету. У 1919 – 1920 роках він став старшим інспектором залізниць міністерства шляхів УНР і міністром шляхів трьох її урядів. У 1921 – 1923 роках жив у Львові, де працював як архітектор. Після поразки УНР в національних змаганнях переїхав до Чехословаччини, де утворилась ціла колонія з представників тієї хвилі української еміграції під проводом Дмитра Антоновича. Знаходячись в Чехословаччмн, де викладав «в Українській господарчій академії у м. Подєбрадах: від 1923 доцент, від 1925 професор, 1927–1928 ректор» [310]. Від 1929 року Сергій Тимошенко став громадянин «Другої Речі Посполитої. 1930 переїхав до м. Луцька, де працював як архітектор керівником будівельного відділу окружного земельного управління. 1931 обраний до Луцької міської ради. Від 1934 референт будівельного відділу Волинського воєводського управління. Від 1935 депутат сейму (парламенту) «Другої Речі Посполитої, від 1938 – сенатор. Очолював українську парламентарну репрезентацію Волині, Волинське українське об'єднання, управи Товариства імені Петра Могили та Видавничого товариства імені Костянтина Острозького. Під час Другої світової війни 1943 був мобілізований для роботи в Організації Тодта (німецька воєнізована будівельна організація). 1946–1950 мешкав у брата Степана Тимошенка у м. Пало-Альто, штат Каліфорнія, США, опрацьовуючи проєкти будов для українських

громад в Аргентині, Канаді, Парагваї» [310]. Такою була доля корифея стилю українського модерну в архітектурі, вихідця із Сумщини Сергія Тпмошенка, якому довелось стати вимушеним емігрантом. З останніх його творів нині відома «Меморіальна дошка на могилі Симона Петлюри в Парижі» (іл. 3.2.150) –травні 1925 року українського гетьмана доби УНР було фізично знищено в столиці Франції радянською контррозвідкою, як це робилось в тоталітарній державі з усіма, хто не погоджувався з радянською ідеологією.

Окрім згаданих вище Сергія Васильківського і Миколи Самокиша, з якими в Харкові співпрацював Сергій Тимошенко в стилі українського модерну, інший мистецький напрямок – український авангард представляв виходець з Ямполя на Сумщині – Олександр Богомазов (1880 – 1930), але він рано покинув слобожанський край, переїхав до Києва, де навчався в школі Миколи Мурашка ц пов’язав з цим містом все подальше творче життя. Інший всесвітньо відомий український авангардист Давид Бурлюк (1882 – 1967), родом із с. Семипоротівка Лебединського повіту на Сумщині, професійну освіту отримував у Мюнхені, Казані, Одесі подалік від Слобожанщини, а в 1920 році взагалі емігрував спочатку в Японію, а відтіля в США. Його імені авторка дисертації торкнеться в наступному розділі, розглядаючи питання про музейну діяльність на Сумщині в ХХ ст.

3.3. **Стефан Таранушенко та його внесок в українське мистецтвознавство.** Родом з м. Лебедина на Сумщині був видатний український мистецтвознавець Стефан Андрійович Таранушенко (1889 – 1976, іл. 3.3.151). У 1910 році він вступив на історико-філологічний факультет Харківського університету і, закінчивши його 1916 року, став асистентом кафедри теорії та історії мистецтва Музею красних мистецтв та старожитностей цього вищого навчального закладу. Його вчителями був мистецтвознавець Федір Шміт та історики Дмитро Багалій та Микола Сумцов. Тема дипломної роботи Стефана Таранушенка в університеті – «Іконографія українських іконостасів», зе яку він у 1917 році отримав золоту медаль і був залишений на університетській кафедрі теорії та історії

мистецтв для приготування до професури і почав викладацьку роботу в своїй alma-mater, яку у 1920 – 1921 роках з приходом радянської влади було трансформовано в Академію теоретичних знань. Протягом 1918 – 1919 років він вів міжповітові лекційні курси в Лебедині та Охтирці на Сумщині, працював на посаді доцента Полтавського історико-філологічного факультету, а після його реорганізації в Український інститут громадських наук – ад'юнкт-професора. 1918 року Таранушенко організував у себе в Лебедині першу виставку української старовини.

Також у 1918 році він брав участь у засіданнях Українського наукового товариства в Києві, заснованому Михайлом Грушевським, що мало виконувати не лише наукову, а й громадську роль, а у лютому – березні 1919 року став головою Харківського губернського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини, що був тоді створений в структурі Наркомосу з метою здійснення обліку, реєстрації, охорони, вивчення та популяризації пам'яток культури, а у 1920 – 1921 роках, коли ця установа набула всеукраїнського статусу, завідував в ній архітектурно-монументальною секцією (були ще археологічна, етнографічна секції тощо).

На початку 1920-х років, ставши директором Музею українського мистецтва у Харкові, Стефан Таранушенко разом зі своїм учнем Павлом Жолтовським, який працював у нього в музеї зберігачем художніх творів, мандрує Лівобережною Україною, роблячи обміри та світлини старих українських храмів, хат, розуміючи, що їхній вік вичерпується і вони можуть безслідно зникнути. Збирають вони також старі портрети, ікони, писанки, керамічні вироби та інші твори народного мистецтва.

У 1921–22 роках Стефан Таранушенко обміряв, сфотографував і дослідив харківський Покровський собор, як визначну пам'ятку архітектури XVII ст., у якій збереглися розміри й форми втрачених старих дерев'яних церков Слобожанщини. Написану на основі дослідження пам'ятки та пов'язаних із нею архівних матеріалів працю опублікував як монографію під назвою «Покровський собор у Харкові» (Харків, 1923), Окрім того в 1920-і

роки ним були видані «Пам’ятки українського мистецтва» (1921 – 1922); «Матеріали до історії українського мистецтва» (1922); «Старі хати Харкова» (1922); «Мистецтво Слобожанщини XVII – XVIII ст. (1928). Виразну обкладинку до останньої з перерахованих праць створив представник школи Михайла Бойчука у Харкові – Іван Падалка (іл. 3.3.152).

Перебуваючи з 1920 року на посаді директора Музею українського мистецтва в Харкові, Стефан Таранушенко постійно опікується поповненням його експонатів. Важливо і те, що він зробив світлини взірців надзвичайно високої художньої якості з експонатів нині не існуючих музеїв Слобожанщини та Церковно-історичного, що дійшли до нашого часу надрукованими в книзі «Таранушенко С.А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918 – 1932 рр.» (2011) [239]. Серед них «Портрет Якова Новицького» (іл. 3.3.153) та «Козак-бандурист» (іл. 3.3.154) з Музею Слобожанщини. На портреті бачимо представника української козацької верхівки в декорованому вишивкою жупані, але, на жаль, світлина чорно-біла. Рідкісним є і зображення козака-бандуриста, бо в цій народній картині на відміну від «Козака Мамая» відсутні атрибути, як-то вірний кінь, дуб, шабля тощо. Надзвичайно цікавими виглядають мотиви, що прикрашають писанки і включають стилізовані рослинні мотиви (іл. 3.3.155), а також різноманітні орнаменти керамічних мисок, що вживались в народному побуті (іл. 3.3.156). Представлені ілюстрації наочно демонструють неповторну красу народної художньої культури українців доби козацького бароко як невичерпного джерела для подальшого розвитку в професійному мистецтві.

Науковий і практичний інтерес представляють сьогодні світлини експонатів із Церковно-історичного музею в Харкові, створеного священиком і дослідником Петром Фоміним, репресованим за сталінських часів і розстріляним у 1938 році. Передусім притягують увагу мотиви вишивок, виконаних у різноманітних техніках, чим особливо славились українські народні майстри (іл. 3.3.157 – 3.3.160). Розкішним орнаментом доби козацького бароко облямована обкладинка книги С.Таранушенка

«Пам’ятки мистецтва старої Слобожанщини» та й літери самої назви виконані в такому ж стилі (іл. 3.3.161). Ікону «Вознесіння Христа» з м. Лебедина в надзвичайно майстерно зробленій різьбленій дерев’яній рамі (іл. 3.3.162), як і «Рукописний Ірмолай» 1736 року (іл. 3.3.163), як свідоцтво високої церковної музичної культури українців, не оминув увагою вчений, закоханий в споконвічні мистецькі традиції свого народу.

З давніх-давен на Слобожанщині особливого розвитку, як і в цілому на українських землях, набуло мистецтво різьблення. Воно поширилось і на хрести. Декілька дерев’яних різьблених хрестів було представлено на виставці XII Археологічного з’їзду в Харкові у 1902 роц, а деякі, відомі зараз серед опублікованих світлин Стефана Таранушенка, зроблених ним під час його подорожей по Слобожанщині. Притім, різьблення стосувалось і металевих хрестів, які так само сфотографував цей вчений, і зараз вони опубліковані [239, с. 415 – 416]. Особливою красою форми і різьблення виділяється цей срібний хрест (іл. 3.3.164). Слід відзначити, що мистецтво різьблення широко застосовувалось і в буденному житті українців, про що, зокрема свідчить і різьблений рубель – предмет домашнього вжитку, яким українські жінки прасували білизну (іл. 3.3.165).

Як відомо, Стефан Таранушенко, подорожуючи Лівобережною Україною, обмірював, фотографував українські хати з їхньою особливою конструкцією, з опасанням, як, наприклад, на цій світлині (іл. 3.3.166), а також, як обов’язкові атрибути українського села – млини (іл. 3.3.167), а серед предметів селянського інтер’єру – скрині, які народні майстри або ж розписували, або ж покривали різьбленням, як на цій світлині, зробленій вченим у той далекий період його діяльності (іл. 3.3.168).

З 1922 по 1924 рік науковець працює як співробітник Науково-дослідної кафедри історії української культури в Києві разом з іншим учнем Федора Шміта в Харківському університеті – Дмитром Гордєєвим, але Стефан Андрійович проводить дослідження в галузі українського мистецтва, а Дмитро Петрович займається сходознавством. 1924 року Стефан

Таранушенко захистив докторську дисертацію і почав викладати історію українського мистецтва в Харківському художньому технікумі, що діяв на правах вишу. Науковець працював тут до 1929 року, коли цей навчальний мистецький заклад було реорганізовано в Харківський державний художній інститут. У цей час він взяв участь у збірнику «Мистецтвознавство 1» (1928 - 1929), присвяченому 40-річній науковій діяльності академіка Миколи Яковича Марра. Серед статей представників школи видатного візантолога Федора Івановича Шміта в Харківському університеті в ньому були опубліковані матеріали дослідження Стефана Таранушенка з історії мистецтва Слобожанщини. Авторів статей цього збірник у 1930 році було звинувачено у відсутності класового підходу. А Таранушенко до того ж з 1929 року був редактором перших випусків із серії «Українське мистецтво» у харківському видавництві «Рух», діячі якого в період розпалу сталінських репресій були заарештовані і знищені. Не залишились поза увагою каральних органів і представники харківської мистецтвознавчої школи, сформованої Федором Шмітом, заарештованого у 1933 році й розстріляного 1937 року.

Стефан Андрійович Таранушенко був заарештований 14 жовтня 1933 року за сфабрикованими документами і звинувачений в участі в «російсько-українському фашистському блоці», до якого начебто входили також Федір Шміт, Володимир Вернадський, Михайло Грушевський та ін. Його співкамерниками були Остап Вишня, Йосип Гірняк та Матвій Яворський. 24 лютого 1934 року Стефану Андрійовичу оголосили вирок: засуджено на п’ять років виправно-трудових таборів, позбавлено наукового ступеня доктора наук і професорського звання. Покарання він відбував в Сибіру на станції Урульга неподалік від Чити (тепер РФ). Вже у 1936 році він був достроково звільнений за свідоме ставлення до роботи. Але не мав дозволу повернутись в Україну. Мешкав у російських містах Пермі, Курську, Астрахані, де працював у місцевих картинних галереях. Лише 1953 року, тобто через двадцять років після арешту, Таранушенку було дозволено повернутись в Україну до Києва. Тут він протягом десяти років (1953 – 1963)

працював рядовим співробітником в Академії архітектури УРСР. Реабілітований він був 5 вересня 1958 року, але науковий ступінь доктора мистецтвознавства і звання професора йому не повернули, бо відмовився звертатися з відповідним проханням до Генерального прокурора СРСР, не вважаючи справедливими вжиті щодо нього заходи радянської судової системи.

Після повернення, працюючи в Києві, Стефан Андрійович опублікував нові розвідки, а саме: «П.Д. Мартинович» (1958), «Шевченко-художник» (1961), «Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України» (1976) [309]. Важко переоцінити внесок Стефана Таранушенка у дослідження та вдосконалення техніки обмірів українського монументального дерев'яного зодчества. Він брав участь у підготовці до видання 6-тоиної «Історії українського мистецтва» під. редакцією М.П. Бажана, написавши розділ «Килими» для 3-го тому [95].

Стефан Таранушенко – визначна постать в українському мистецтвознавстві XX ст., внесок якого важко переоцінити. Наукова історія української архітектури неможлива без створеного ним теоретичного й фактографічного фундаменту. Як пам'яткоохоронець, він досліджував і рятував від загибелі історико-культурні пам'ятки України. Завдяки його зусиллям збережено Мгарський Спасо-Преображенський монастир, Хрестовоздвиженський монастир у Полтаві, Спасо-Преображенську церкву у Великих Сорочинцях, будинок у с. Великих Сорочинцях, в якому народився Микола Гоголь, тощо [309].

Він є автором статей про творчість Василя Кричевського, Олени Кульчицької, Стефанії Гебус-Баранецької, про українські писанки, народні меблі і килими, народну архітектуру, книжкову графіку. Уперше в українському мистецтвознавстві Стефан Таранушенко порушив проблему комплексного підходу до вивчення явищ української художньої культури, привернув увагу до наукового дослідження народної писанки. У картотеці науковця було понад п'ять тисяч світлин. Цей архів нині зберігається в

Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського, у особовому фонді № 278 [309]. Його колекція креслеників та фотографій послугувала основою для видання серії альбомів, присвячених українській культурі,.

Висновки до розділу 3. Переїзд в юнацькому віці народженого в с.Ворожба на Сумщині, де стійко дотримувались традицій українського козацького бароко як в народній архітектурі, так і в різних формах мистецтва, в губернський центр, яким був Харків, а далі практичне оволодіння професією зодчого в архітектурних бюро спочатку братів Сергія та Олександра Загоскіних, а далі Олексія Бекетова стали тим фундаментом, завдяки якому Василь Кричевський став переможцем в конкурсі на проєкт будівлі Полтавського губернського земства і засновником стилю українського модерну.

Наступний переїзд Василя Кричевського з Полтави до Києва, після завершення роботи по зведення цього об’єкта, став відправною точкою по зближенню майстра з колом в майбутньому Голови Центральної Ради УНР Михайла Грушевського. Мистець взяв активну участь у розбудові національної художньої культури в період державотворення і культуротворення Української Народної Республіки. Він став автором українського Гербу з Тризубом князя Володимира, демонструючи спадкоємність з Київською державою, що було взято за взірець при створенні сучасного національного Гербу України.

Василь Кричевський був одним із фундаторів Української академії мистецтва в Києві, натхненно працюючи над розбудовою вищої мистецької освіти в Українській республіці в 1920-і – 1930-і роки. Розширюючи свій мистецький діапазон, займаючись оформленням театральної сцени і кіно, художник реагував на стильові зміни, переходив на конструктивізм в книжковому оформленні. Проведено художньо-стилістичний аналіз творів із спадщини мистця-універсала Василя Кричевського.

Утім, переживши сталінські репресії, у 1943 році Василь Кричевський стає вимушеним емігрантом і опиняється у Венесуелі. Емігрантами стали й представники його мистецького родоводу, а саме: обидва сини – Микола і Василь-молодший зі своєю дружиною Оленою Кричевською і дочкою Катериною. Невдалою виявилась еміграція молодшого брата Василя Кричевськогого – Федора. До наукового обігу введено картини «Дівчина» у блакитному» (1900) Федора Кричевського і «Мати» (1937) Олен и Кричевської з колекції Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднєва.

Проаналізовано творчість ще одного вихідця із Сумщини, корифея стилю українського модерну в українському мистецтві – Сергія Тимошенка. Виявлено та охарактеризовано його архітектурні твори в стилі українського модерну. Розкрито співпрацю архітектора-будівельника з живописцями Сергієм Васильківським і Миколою Самокишем при зведенні й оформленні будинку підприємця І.Бойка в Харкові, діяльність в Києві в період функціонування УНР та вимушену еміграцію. Розглянуто меморіальний пам’ятник на могилі Симона Петлбри в Парижі авторства Сергія Тимошенка. Акцентовано увагу на питанні реставрації і збереження пам’яток національної художньої спадщини.

Розкрито діяльність одного з провідних українських мистецтвознавців ХХ ст. із м. Лебедина на Сумщині Стефана Таранушенка, репресованого за сталінських часів у 1933 році, який лише через 20 років отримав дозвіл від владних радянських структур повернутись в Україну, але залишався позбавленим наукового ступеня доктора мистецтвознавства і професорського звання. Показано особливу роль Таранушенка в становленні і розвитку пам’яткоохоронної справи в українській художній культурі, створенні теоретичного і фактографічного фундаменту для наукової історії української архітектури, у дослідженні і вдосконаленні техніки обмірів українського монументального дерев’яного зодчества та у вивченні пам’яток різноманітних форм національного народного мистецтва. Проведено аналіз

його найяскравіших взірців із світлин, зроблених свого часу цим науковцем. Розкрито його наукову діяльність по вивченню творчості українських мистців XIX – XX ст. та підкреслено значення для сучасного українського мистецтвознавства його особистого архіву в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського в Києві.

РОЗДІЛ 4

ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНІХ ПРОЦЕСІВ НА СУМЩИНІ У ХХ – ПЕРШ. ЧВЕРТІ ХХІ СТ.

ХХ ст. і перша чверть ХХІ ст. в Україні після вжитих Центральною Радою УНР заходів щодо створення для успішного функціонування національної художньої культури необхідних інституцій, зокрема свого вищого навального мистецького закладу, національного художнього музею тощо, характеризується все більшим розширенням успішного розвитку художнього життя та інституалізацією художніх процесів в різних регіонах України, включаючи Сумщину.

4.1. Музейна справа та художні виставки на **Сумщині в ХХ – першій чверті ХХІ ст.** Сумщина як одна з областей України, що розміщена в північно-східній частині нашої держави на кордоні з РФ, відносно недавно, з кінця 1930-х років, стала окремим регіоном. Зрозуміло, що у порівнянні з Харковом – столицею Слобожанщини, де в кінці 1880-х років вже запрацював художньо-промисловий музей, тут музейна справа розвивалась повільніше. Але все-таки випереджала абсолютну більшість інших українських регіонів. Так, перший музей художніх цінностей на Сумщині запрацював в м. Лебедині в будівлі, зведеній у 1910 – 1912 роках на кошти графа Василя Капніста (іл. 4.1.169), де у 1918 році відбулася перша виставка української старовини, організована Стефаном Таранушенком, про що йшлося вище. Пам’яткоохоронною справою тоді в Лебедині зайнявся інженер з Харкова Борис Кузьмич Руднєв (1879 – 1944) – відмінний фотограф, якого завдяки професійним навичкам у цій справі запрошували в музей красних мистецтв і старожитностей в Харківському університеті робити світлини. Борис Руднєв був близьким до кола представників харківської мистецтвознавчої школи і засновника студії «Блакитна лілія» в Харкові, талановитого мистця _Євгена Агафонова (іл. 4.1.170), який після встановлення більшовицької влади став вимушеним емігрантом, переїхавши до США. Євген Агафонов створив портрет Бориса Руднєва, наділивши його

тонкою психологічною характеристикою: на портреті, який зараз знаходиться в колекції Лебединського міського художнього музею, глядач бачить людину сором'язливу, небагатослівну, людину в собі (іл. 4.1.171), В буремні роки карколомних потрясінь після державного перевороту в Російській імперії і захоплення більшовиками України Борис Руднєв покинув Харків і переїхав до провінційного Лебедина, де зайнявся важливою справою – рятуванням художніх цінностей з поміщицьких садиб і, зокрема, із садиби графа Василя Капніста в с. Михайлівка неподалік від Лебедина. І зараз в залах ЛМХМ знаходяться меблі великої художньої цінності з маєтку графа Капніста. Серед них білий різьблений стіл із ніжками дракона, напівкрісла з позолотою та диван-банкетка в стилі рококо. (іл. 4.1.172). Авторкою дисертації були сфотографовані стільці в стилі модерн, що належали графові і були врятовані Борисом Руднєвим (іл. 4.1.173 – 4.1.174). В експозиції також представлена порцеляна Волокитинської порцелянової мануфактури А.Миклашевського. До речі, деякі предмети високої художньої цінності, що належали графу Василю Капністу, зокрема посуд, зберігаються і в колекції Лебединського міського краєзнавчого музею, заснованого відносно недавно – у 1996 році.

Офіційно музей було відкрито 23 березня 1919 року під назвою «Лебединський художньо-історичний музей ім. Т.Г. Шевченка» і так він називався впродовж перших двох десятиліть свого функціонування. Під час німецько-радянської війни завдяки винахідливості та особистій мужності Бориса Кузьмича Руднєва музей вдалося врятувати від пограбування. 1964 року музей було реорганізовано у філіал Сумського державного обласного художнього музею, а 1 липня 1997 року музей знову став самостійним закладом, отримавши назву Лебединського міського художнього музею. Його постійна музейна експозиція, представлена у семи залах, побудована за історико-хронологічним принципом і складається з декількох сотень творів образотворчого мистецтва – живопису, графіки, скульптури, а також включає

взірці старовинних художніх меблів, кераміки, нумізматики й фалеристики. Всього в фондах музею зберігається більше 2600 експонатів.

В експозиції також представлено старовинний український іконопис, зокрема унікальну ікону Архангела Михаїла 1708 – 1709 років з рідкісною іконографією, де він зображений в образі воїна. Серед особливо цікавих ікон – образ Охтирської Божої Матері 1878 року, «Собор Архангела Михаїла» XIX ст., ікона з образами Петра і Павла кінця XIX – початку XX ст. В так званому козацькому залі репрезентовані парсунні портрети XVIII ст. українських гетьманів – Якова Полуботка, Андрія Полуботка (іл. 4.1.175), а також «Портрет Леонтія Полуботка» роботи Володимира Боровиковського 1786 року. З творів старих видатних українських мистців в музеї представлені роботи Григорія Левицького, Василя Кричевського, Сергія Васильківського (іл. 4.1.176), Сергія Світославського.

Демонструються в експозиції і «Мистецькі дивосвіти родини Кричевських». Представлено творчий доробок кожного із шістьох Кричевських – Василя і Федора Григоровичів, Миколи та Василя Васильовичів, Олени Євгенівни та Катерини Василівни Кричевської-Росандіч, про твори яких в даному дослідженні вже вище згадувалось.

Важливою частиною експозиції в Лебединському міському художньому музеї є стародруки від середини XVIII ст. із бібліотеки графа Василя Капніста, видані старослов'янською, російською,, німецькою, французькою, англійською мовами.. Серед них – «Мистецтво Стародавнього Риму» 1767 року, видане німецькою мовою.

Фонди Лебединського міського художнього музею постійно поповнюються творами визначних українських мистців і зараз включають живописні картини Івана Їжакевича, Фотія Красицького, Семена Прохорова, Миколи Глущенка, Сергія Шишка, графічні твори Василя Касіяна, скульптури Івана Кавалерідзе та Ірини Мельгунової тощо. З'являються і твори місцевих майстрів, зокрема Валерія Грицая «Бабине літо» (1983, іл. 4.І.177), який продовжує розвиток реалістичних традиції в українському

пейзажному жанрі, або представника авангардних пошуків з Харкова, мистця-емігранта Павла Тайбера, що відобразились в його диптиху «Літо» (1972, іл. 4.1.178).

До основного фонду були включені і деякі твори сумських мистців, зокрема живописна робота Заслуженого художника України, голови Сумської обласної організації НСХУ Івана Гапоченка, який подарував музею свою картину «Обпалені війною». Вона експонувалась на кількох виставках, включаючи міжнародні. В Лебедині цей твір був показаний на виставці «Колір пам'яті» (17.02.2022), присвяченій ювілею мистця – 70-літтю від дня народження. Зберігаються в музеї і твори іншого сумського мистця – Сергія Побожія.

До допоміжного фонду включено вісім живописних робіт місцевого художника Івана Євченка, присвячених зображенню місцевого краю, зокрема «Церква Вознесенська у Лебедині»» (1973), «Вознесенська церква» (1974), «Козіївка після дощу» (1974), «Вулиця в Лебедині (Козіївка)» (1981), «Околиця Лебедина» (1987) та ін. До групи зберігання «Археологія» була прийнята скіфська прив'язна сокира (III ст. до н.е.), передана сумським художником, представником школи академіка Віктора Гонтаріва в Харкові – Костянтином Аленінським.

2021 року до основного фонду музею увійшли два екслібриси у техніці ксилографії, виконані у першої половини XX ст. Один із них виготовлений вихідцем з с. Семиротівка неподалік від м. Лебедина всесвітньо відомим мистцем Давидом Бурлюком. Інший, з портретом самого Давида Бурлюка, створений чеським художником-авангардистом Вацлавом Фіалою, який був чоловіком молодшої сестри Давида Бурлюка – Маріанни.

У роботі з глядачем Лебединський міський художній музей використовує найрізноманітніші форми. З великою зацікавленістю у 2018 році зустріли глядачі виставку «Раритетні стародруки». Під час епідемії ковіду у 2022 році співробітники цього культурного закладу провели віртуальну подорож по козацькому залу музею. 31 жовтня 2022 року,

незважаючи на обстріли російської артилерії після нападу війська РФ на незалежну Українську державу 24 лютого того року, оптимізмом була сповнена виставка українських майстрів декоративно-ужиткового мистецтва «Світ моєї душі» в ЛМХМ, відкрита 31 жовтня 2022 року.

Цей захід було проведено напередодні Дня працівника соціальної сфери в рамках проєкту «Жіночі руки особливі» в контекст співпраці Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднєва й управління праці та соціального захисту населення виконавчого комітету Лебединської міської ради. На виставці було представлено близько ста творів народного мистецтво, зроблених руками жінок Лебединської громади у різних жанрах, техніках та матеріалах. Свої роботи представили Марина Єгорова та Зінаїда Левченко з м. Лебедина, Лідія Глущенко із с. Рябушки, Любов Хомишенко та Валентина Стадніченко із с. Катеринівка та Галина Калюжна із с. Калюжні. Стіни виставкової зали в музеї були прикрашені серветками, скатерками, вишитими хрестиком і бісером картинами, які вражали майстерністю, теплом душі авторок та продовженням традицій предків, духовною енергетикою та пронесеною крізь століття символікою українського народу.

Абсолютно новою формою експозиційної діяльності в ЛМХМ стало відкриття Міжнародної виставки mail-art “Futurism: 140-th Anniversary of the Artist David Burliuk” 21 липня 2022 року, в умовах воєнного стану в Україні, в день 140-річного ювілею вихідця із Сумщини ммстця-футуриста та одного із головних діячів українського авангарду Давида Бурлюка (1882–1967). Mail–art – це вид образотворчого мистецтва, що застосовує поштові листівки, конверти, марки як засіб візуалізації творчості певної особистості.

Ця форма виставкової діяльності з’явився у США наприкінці 1960-х років, отримавши поширення в Європі та світі у 1970-х роках, а в Україні – з 2014 року. Ця Міжнародна виставка у форматі mail-art в Лебединському міському художньому музеї ім. Б.К. Руднєва стала продовженням проєкту “Futurism: 140-th Anniversary of the Artist David Burliuk”, ініційованого на початку січня 2022 року Лебединським міським художнім музеєм спільно із

Сумською мережею арт-локацій (куратор – художник Костянтин Аленінський), й мала на меті відродити мистецьке листування, яке вів Давид Бурлюк з усім світом, а його адресатами були діячі культури та мистецтва. Реалізувався проєкт за підтримки партнерів – письменника, журналіста та історика мистецтва Євгена Деменка (Прага, Чехія), а також засновника українського музею mail-art Любомира Тимківа (Львів, Україна). Це була перша міжнародна виставка в історії Лебединського художнього музею та перша виставка у такому форматі на Сумщині. Її особливість полягала ще в тому, що відбувалась вона під час воєнного стану в Україні, ставши тією краплею позитиву в цей надзвичайно складний час, що додавав гостям оптимізму, з яким сам Бурлюк йшов по життю, знаходячи сили для творчості, навіть під час Першої та Другої світової війни та революційних потрясінь.

Ця Міжнародна виставка mail-art широко транслювалася в онлайн-режимі за допомогою засобів електронної комунікації. Ще одним цікавим сюрпризом цього заходу стала участь, хоча і опосередкована, самого Давида Бурлюка. Так, в експозиції виставки знаходились дві поштові листівки, відправлені 1961 року Давидом Бурлюком чеському художнику-авангардисту Вацлаву Фіалі (чоловіку молодшої сестри Давида Бурлюка – Маріанни). Листівки до музею, в рамках проєкту, надіслав Євген Деменок. В цілому учасниками Міжнародного виставкового mail-art проєкту "Futurism: 140-th Anniversary of the Artist David Burliuk" стали 100 сучасних художників із 64 міст та 30 країни світу, які надіслали до Лебединського міського художнього музею 184 роботи, виконані в різних мистецьких жанрах та в різній техніці. Так, на виставці були представлені роботи художників з Австрії, Аргентини, Бельгії, Білорусі, Великобританії, Греції, Естонії, Іспанії, Італії, Канади, Німеччини, Польщі, Португалії, Румунії, із Сінгапуру, Словаччини, США, Туреччини, Угорщини, України, Уругваю, Франції, а також Хорватії, Чехії Швеції, Японії та інших країн. Із надісланих 184 робіт – 100 увійшли до експозиції виставки..

Проєкт «Futurism: 140-th Anniversary of the Artist David Burliuk» – це виставка про нову форму демонстрації ідентичності, експонування модернізованого традиційного мистецтва, а також ретроспектива останніх років дослідження творчості Давида Бурлюка та популяризації мистецької локації – «Урочище Бурлюк», яке знаходиться на території вже неіснуючого хутора Семиротівка – місця народження Давида Бурлюка. А Лебединський міський художній музей цією виставкою продемонстрував своє прагнення до застосування оновлених форм виставкової діяльності в контексті сучасного світового досвіду.

Яскравим доповненням до експозиції виставки стала поезія Давида Бурлюка у виконанні представниці Сумського клубу мандрівників – Світлани Воронянської, яка передала музею книгу Олександра Вертіля «Поети брати Бурлюки». Атмосферу вернісажу доповнили музичні вітання від викладача Лебединської дитячої школи мистецтв Юрія Радькова, який виконав на фортепіано музичні композиції Скота Джопліна «Регтайм» та Мирослава Скорика «Мелодія».

Утім, Лебединський міський художній музей сьогодні не обмежується лише описаними вище формами виставкової діяльності. Щорічно перед Новим роком тут проводяться веселі заходи для малечі. Не забувають і захисників нашої країни, які боронять її під час російсько-української війни. Так, у серпні 2025 року, напередодні Дня пам’яті загиблих захисників України в Лебединському міському художньому музеї відбувся захід «Вклонімося захисникам». На захист Батьківщини під час ворожої навали став і сам директор музею Андрій Гельмінтінов, вступивши до лав ЗСУ, а його співробітники, поки він воює, тримають свій мистецький фронт.

Наступним культурно-мистецьким закладом, заснованим в 1920 році услід за художнім музеєм в Лебедині, став Сумський обласний художній музей [307], фундатором якого став мистець-педагог, поет і громадський діяч Никанор Онацький (1875 – 1937), знищений більшовиками під час сталінських репресій. Його імені тепер удостоєний цей культурно-

мистецький заклад. Спочатку він мав назву Сумського округового художньо-історичного музею. В основу його колекції покладено художнє зібрання відомого київського промисловця і мецената Оскара Гансена, яка 1914 року була привезена ним в Суми по лінії родинних зв'язків. Перша ж виставка художньо-історичної експозиції для відвідувачів була відкрита 1921 року. Музей розмістився у двоповерховій будівлі, що є пам'яткою архітектури кінця XIX –початку XX ст. (іл. 4.1.179), зведеній за проектом Густава Шульца – архітектора німецького походження, який чимало попрацював в Сумах над зведенням визначних архітектурних об'єктів у місті над Пслом, що і нині прикрашають його. У 1994 році музей отримав назву Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького.

Музейна збірка нараховує біля 25 тисяч експонатів, що включають твори живопису, графіки, скульптури як вітчизняного, так і зарубіжного мистецтва XVIII ст. – першої чверті XXI ст. Колекція музею, зокрема, містить мистецькі твори з Італії, Франції, Голландії, Фландрії, Німеччини, Польщі і нараховує біля 15 тисяч експонатів: живопис, графіка та скульптура по розділам: українське та російське мистецтво XVIII – початку XX століття радянське та зарубіжне мистецтво (Італія, Франція, Фландрія, Голландія, Германія, Польща), а також колекцію нумізматики, в якій переважають російські й польські монети.

Окрасою музейної колекції Сумського обласного художнього музею є український іконопис XVIII ст., живопис Володимира Боровиковського, Івана Айвазовського, офорти Тараса Шевченка, графіка Костянтина Трутовського, Льва Жемчужникова, пейзажні твори Сергія Васильківського, Петра Левченка, Сергія Світославського, картини Миколи Пимоненка, роботи родини Кричевських, скульптури уродженців Сумщини – видатного українського скульптора й кінорежисера Івана Кавалерідзе (іл. 4.1.180) та Миколи Лисенка. До речі, окрім горельєфа «Прометей» у фондах СОХМ авторства Кавалерідзе, в м. Суми встановлено і його пам'ятник Тарасу Шевченку (іл. 4.1.181). Окрім такої досить виважено підібраної колекції

образотворчого мистецтва, в музеї сформовано й оригінальну збірку декоративного мистецтва, починаючи з XVI ст. Із здобуттям Україною незалежності, на новому етапі розвитку, музейна колекція постійно поповнюється творами нових поколінь талановитих мистців.

Сучасна експозиція вітчизняного мистецтва, розташована на першому поверсі, розпочиналась окремими взірцями іконопису XVIII – XIX ст., що дають можливість глядачеві осягнути особливості сакрального українського мистецтва цього періоду, а також ознайомитись з першими в українському мистецтві парсунними зображеннями гетьманів Івана Скоропадського, Максима Залізняка та Данила Апостола.

Утім, значною мірою успішний розвиток музейної справи в Сумах в XXI ст. був перерваний нападом війська РФ на суверенну Українську державу 24 лютого 2022 року. Сумщина опинилась однією з перших перед загрозою можливої окупації. Музейну експозицію образотворчого мистецтва довелось сховати в надійному місці, щоб уберегти від пограбування. Утім сум'яни, як і взагалі український народ, не гаючись, вступили в бій з ворогом, а план російського керівництва на бліцкриг невдовзі провалився.

Свій мистецький фронт невдовзі відкрили сумські художники. Дехто, не вагаючись, увійшов до лав ЗСУ, як, наприклад, Заслужений майстер народної творчості Ігор Білевич (1971 – 2022, іл. 3.1.182). Доцент Глухівського Національного педагогічного університету ім. О.Довженка, він, з початком російсько-української війни, добровольцем пішов на фронт і віддав життя за Україну. Ігор Білевич був талановитим майстром різьбярства на дереві. Таким, під час своєї роботи за фахом, він відображений на афіші, що виставлена в залі Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького (іл. 4.1.183).

Під кутом воєнної реальності, що внесла кардинальні зміни в творчу діяльність майстрів пензля цього українського регіону. до Дня художника 6 жовтня 2022 року в Сумському обласному художньому музеї ім. Никанора Онацького відбувся вернісаж виставки «Мистецька Сумщина в палітрі часу».

До експозиції увійшли твори Заслужених художників України Ігоря Василевського й Ігоря Швачунова, Народного художника України Олександра Чередниченка, а також таких талановитих майстрів, як Петро Кишенюк, родина Ярових, Івана Гапоченка та ін. Одне з центральних місць в експозиції зайняв твір Ігоря Швачунова «Весна 2022», який привертає увагу монументальністю звучання: перед глядачем розгортається широчінь подій на лінії зіткнення (іл. 4.1.184). На передньому плані картини бачимо величезну бетонну загорожу та протитанкові «їжаки», від яких вдалечінь тягнеться дорога з розмітками на ній для руху, а на горизонті за висвітленими від вибухів будівлями полум'яніє червона заграва від обстрілів ворожої артилерії. В експонованих творах Ігоря Василевського прозвучала тема сакральності («Молитва», «Молитва за Україну»), така важлива в часи важких випробувань для країни, коли молитва стає справжньою душевною відрадою. Як показує пейзаж Олександра Чередниченка «Осінь 2022» (іл. 4.1.185), стан природи наче перегукується з проявами настроїв негативу в суспільному житті. На цьому полотні відтворюється та пора року на батьківщині мистця, коли все частішими стають осінні тумани, а на деревах і кущах в'яне листя, марніють квіти. Художник майстерно поєднав здобутки імпресіонізму з декоративністю, наділяючи твір теплом надії на перемогу добра над силами зла. Власною художньою манерою відзначені представлені на виставці пейзажі Заслуженого художника України Івана Гапоченка «Спогади. Пам'ять» та «Рожевий вечір», в яких колір набуває символічного значення, стверджуючи віру автора у свій народ, в його стійкість і витримку. Яскравими кольорами насичені і пейзажі Ганни Сергєєвої (з родини Ярових), що відтворюють віру в світле майбутнє України.

Своє продовження тема війни на цій виставці знайшла у живописних і скульптурних творах реставратора Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького, яким є Петро Кишенюк. Майстер із сучасним професійним мисленням, який кілька років провів у Польщі і США, знайомлячись з новими мистецькими пошуками, демонстрував такі живописні полотна, як

«Відкрите небо», «Бесіда шизофреника із сатаною», «Маріуполь», в яких відобразив власні переживання у зв'язку з агресією з боку північного сусіда. Сповнені страху обличчя дітей, які схопилися руками за голову або ж кричать від переляку, бачимо на картині Петра Кишенюка «Відкрите небо» (іл. 4.1.186). У скульптурній композиції, присвяченій загиблим під завалами, автор звернувся до суто символічних принципів, маючи намір зобразити стовбур дуба, від котрого відходять гілки як символ незламності свого народу. Каркас було зроблено з бетону, а гілочки наживлювались з підручних матеріалів будівельного характеру. Завершувалася композиція витягнутою вгору рукою людини, що опинилась під завалами і кликала на допомогу (іл. 4.1.187).

І серпня 2023 року у Сумській міській галереї відкрилась виставка «500 днів війни» сумчанина Іллі Ярового (представника талановитої мистецької родини Ярових), який російське вторгнення зустрів у Бучі, де на той час мешкав із сім'єю і потрапив в окупацію. Тут він на власні очі побачив і добре відчув, які страждання для цивільного населення ніс із собою «руський мір», а свої почуття і спогади відтворив у графічній серії, понад п'ять десятків робіт якої було представлено на виставці. Одним із прикладів звірств окупантів на Київщині відтворено мистцем в картині «Лялька на Ірпінському мості» (іл. 4.1.188), де зображено понівечене після обстрілів авто з іграшкою загиблої дитини біля нього, а увесь шляхопровід червоний від пролитої крові. Вся серія виконана в різноманітних авторських техніках. Особливою прозорістю привертає увагу картина «Водне Розп'яття» (іл. 4.1.189), на якій зображена жінка, яка зі всіх сил намагається врятувати дитину, піднявши її високо над собою, коли їх заливає водна стихія. В цьому творі закарбовано злочин російських військових, коли 6 червня 2023 року вони підірвали греблю Каховської ГЕС, що призвело до масштабного затоплення місцевості.

Розв'язана РФ війна продовжується, а мистці Сумщини залишаються на своєму мистецькому фронті. І не лише діячі образотворчого, а й декоративно-прикладного мистецтва. У Сумському обласному художньому музеї ім.

Н.Онацького працює постійно діюча експозиція декоративно-прикладної галузі, розміщена на другому поверсі цього культурного закладу. Взагалі цей вид мистецької творчості посів важливе місце в колекції СОХМ. До неї увійшли витвори декоративного мистецтва із збірки підприємця і мецената Оскара Гансена, зокрема вишивки доби українського козацького бароко, як, наприклад, лиштви підризників, вишиті шовковими нитками та металевою «сухозліткою» двосторонньою гладдю «у прикріп». Декоративно-прикладне мистецтво XIX ст. представлено предметами народного й мануфактурного виробництва, зокрема народним килимом Полтавщини початку XIX ст., вишитими лебединськими рушниками та богуславськими тканинами, кролевецькими рушниками XIX – початку XX ст., виконаними в техніці ручного «миропільського перебору» і відомими далеко за межами України. Також колекція включає два комплекти традиційного жіночого вбрання Сумщини кінця XIX – початку XX ст. і постійно поповнюється новими творами декоративно-прикладної галузі.

Провідним культурним центром Сумщини під час воєнного стану в Україні, незважаючи на російські обстріли та влучання снарядів у будівлю цього закладу, залишається Сумський обласний художній музей ім. Н.Онацького, який має надійне сховище у підвальному приміщенні, куди спускаються співробітники й відвідувачі під час повітряних тривог. В музеї продовжується виставкова діяльність, включаючи й виставки декоративно-прикладного й народного мистецтва.

В непорушному стані в експозиції на другому поверсі залишаються предмети місцевих народних промислів, зокрема кролевецькі рушники, межигірська кераміка тощо (іл. 4.1.190). У квітні 2024 року тут відбулася виставка майстрів народної творчості України, членів обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва різьбяра Віталія Шума, який виставив більше тридцяти предметів своєї дерев'яної об'ємної пластики, та ткалі Олени Петрової, котра показала близько

тридцяти кролевецьких рушників, виконаних нею у техніці ручного переборного ткацтва. Виступаючи на відкритті виставки, завідувачка відділу декоративно-ужиткового мистецтва Ірина Яніна відзначила, що у творчому доробку цієї мисткині простежуються найпоширеніші елементи орнаментики Сіверського Полісся – ромби, хрести, мотиви квітучого вазону з колосками й дерева життя (іл. 3.1.191). А членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва Світлана Бідна заявила, що кролевецькі рушники слід було б занести до списку нематеріальної культурної спадщини України і в ЮНЕСКО, поки є живі носії цього унікального виду художньої творчості.

У серпні 2024 року в Сумському обласному художньому музеї експонувалась виставка, присвячена одній з найвідоміших мисткинь українського наївного мистецтва, Заслуженій діячці мистецтв України, лауреатці Державної премії ім. Т.Г. Шевченка – Марії Приймаченко (1909 – 1997), яка належить до тих виняткових рідкісних талантів, через обдарованість яких говорить душа українського народу і робить його відомим і визнаним у світі.: у 1937 році на Всесвітній виставці в Парижі вона здобула золоту медаль, а потім її дивовижні твори демонструвались в Італії, Австрії, США, Канаді, Японії, Китаї та інших країнах світу. Пабло Пікассо, побачивши її твори на виставці в Парижі, сказав, що схиляється перед чудом-мистецтвом геніальної українки. У колекції Сумського обласного художнього музею знаходиться 51 твір авторки. Її надзвичайно яскраві й емоційні твори викликали відповідні почуття у відвідувачів (іл. 3.1.192).

Не залишаються поза увагою співробітників Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького і діти. Так, 2 червня 2020 року до Міжнародного дня дітей в музеї відкрилася виставка «В країні дитинства», на якій були використані твори на дитячу тему з фондів музею, що являють собою спадщину другої половини XX ст., зокрема Сергія Григор'єва, Віктора Зарецького, Павла Тайбера тощо. Органічним доповненням виставки стала народна глиняна іграшка опішнянських майстрів, а також самобутнє

різьбярство Ігоря Білевича із Сумщини, Миколи Панька з Чернігівщини, Володимира Півня з Полтавщини та ін. Представлені твори демонстрували тенденції емоційного та безпосереднього зображення дітей, коли мистці тонко відчувають внутрішній духовний світ малечі, намагаючись створити більш узагальнений образ.

Цікавою формою експозиційної діяльності в СОХМ є виставки «Кращий твір року». Такого типу виставка відбулась, наприклад, у липні 2025 року. На ній було представлено понад 100 творів, виконаних за цей річний період, у жанрах ткацтва, вишивки, вибійки, декоративного розпису (малярство та писанкарство), рушникарство, різьблення, витинання, лялькарство. Серед майже 30 учасників, які представили свої роботи, в основному це члени Сумського обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України, але є й окремі талановиті автори, які працюють самостійно, поза мистецькими об'єднаннями у національних традиціях. Справжньою окрасою виставки стали твори різьбярів, особливо горельєф, виконаний головою обласного осередку спілки Віталієм Шумом.

В музеї проводяться й різноманітні фотовиставки. Так, у листопаді 2025 року тут відбулася виставка литовського фотомистця та експозиційного дизайнера Національного художнього музею Литви Вадима Шамкова. Його проєкт «Мій музей» складається з двох серій робіт автора – «Клуб борід та вусів» і «Люди працюють». Перша серія – це театралізовані автопортрети, в яких мистець з притаманною йому іронією та теплом показує своє особисте ставлення до музейних експозицій. Друга – документує процес створення виставок. Світлини Шамкова народжуються як репортаж, перетворюючись на візуальні історії про співпрацю між українською та литовською музейною спільнотою.

Так само у листопаді 2025 року в Сумському обласному художньому музеї ім. Никанора Онацького відбулась виставка у форматі, доступному для відвідувачів із порушенням слуху, щоб кожен з них міг повною мірою відчути задум автора експонованої речі. Спілкування з цією групою глядачів

відбувалось за допомогою жестової мови для створення простору, в якому мистецтво стає доступним для всіх відвідувачів незалежно від особливостей їхнього сприйняття.

В умовах воєнного стану співробітники музею звертаються і до дистанційної форми проведення виставок. У лютому 2025 року у такому форматі експонувалася виставка робіт дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка, а у червні того ж року в Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького відбувся захист випускних робіт учнів цієї школи. Свої твори з композиції, живопису, рисунка, скульптури представили 49 випускників. Незважаючи на дистанційне навчання та безкінечні повітряні тривоги, учні успішно завершили навчальний рік, результатом чого стала їхня виставка в музейному приміщенні.

Особливою урочистістю, незважаючи на безкінечні прильоти ворожої артилерії та воєнний стан в Україні, в Сумському обласному художньому музеї відзначилась ювілейна виставка у березні 2025 року, присвячена 105 річчю заснування цієї культурної установи. Як годиться, музейній родині було багато привітань та подарунків. Яскравим доповненням цього заходу став подарунок із восьми предметів власниці бренду «СВОЄ» Світлани Волик, серед яких сукня «Суми», чоловіча вишиванка з автографом ексголовкома військ ЗСУ, а нині українського посла у Великобританії – Валерія Залужного та ін. Цього разу Волик показала гостям свою авторську колекцію вишиванок із новими роботами, яку продемонстрували сумські школярки. Дещо незвичайним подарунком стала відреставрована ікона Богородиці з Сумського регіону, привезена викладачкою Харківської академії дизайну та мистецтв, докторкою філософії у галузі мистецтвознавства Наталією Антоненковою, яка й провела досить складну реставрацію.

Влаштування тимчасових виставок, включаючи ювілейні заходи, – далеко не єдині форми спілкування з глядачем, яких дотримуються співробітники Сумського обласного художнього музею ім. Никанора

Онацького. Тут широко практикуються і зустрічі з людьми з особливими потребами, з переселенцями, з учнями дитячої художньої школи, проводяться майстер-класи, виступи музикантів тощо (іл. 4.1.193).

Утім, російські терористи, незважаючи на свої шалені втрати на полі бою, не втрачають надії на завоювання України і продовжують обстрілювати мирне населення, об'єкти енергетики, водопостачання, культури. В Охтирці ними зруйновано краєзнавчий музей (іл. 4.1.194), не раз постраждав від російських обстрілів і Сумський обласний краєзнавчий музей (іл. 4.1.195), так само створений 1920 року тим же Никанором Онацьким, як і Сумський обласний художній музей. В колекції обласного краєзнавчого музею теж є предмети з художньої творчості краю і тут так само і під час війни проходять виставки. Так, у травні 2025 року музей мистецтв Прикарпаття у Сумському обласному краєзнавчому музеї експонував мистецький проєкт відомого українського художника Стаса Жалобнюка під назвою «Pontus Axenus». Вказаний автор не вперше презентував свої роботи в стінах цього музею в Сумах. У 2024 році він демонстрував тут свій проєкт «Випромінювання», який і досі продовжує свій шлях українськими містами.

Окрім Сумського обласного художнього і Сумського обласного краєзнавчого, а також Лебединського міського художнього музеїв, де зберігається чимало унікальних мистецьких експонатів, в регіоні працює ціла низка краєзнавчих музеїв в окремих районних центрах. Окрім, вищеназваного Охтирського, музеї такого роду є в Ромнах, Конотопі, Глухові, і в них зберігається чимало речей високої художньої вартості загальнонаціонального значення зі своїми регіональними відмінностями, що урізноманітнює і збагачує нашу національну культуру. Таке різноманіття простежується і у вишивці, і в писанкарстві, і в килимарстві, і в гончарстві, і в різьбленні по дереву, і в народному художньому склі, козацьких поясах тощо, представлених у фондах та експозиціях цих музеїв. Серед них – кілька різноманітних образів Охтирської Божої Матері, стародруки, шедеври українського ювелірного мистецтва, якими є Євангеліє Петра

Калнишевського, низка творів зарубіжного мистецтва, Роменська мадонна видатного українського мистця XVIII ст. – Григорія Стеценка, про якого згадувалося вище, ,старовинні портрети, герби дворянських родин, посуд Волокитинської порцелянової мануфактури середини XIX ст. і ще чимало особливо цінних речей.

Сьогодні, під час воєнного стану і постійних обстрілів російської артилерії, виставкова робота в краєзнавчих музеях Сумщини опинилась в надзвичайно складних умовах. Більш-менш активно вона проводиться в Ромнах, які розташовані дещо подалі від лінії зіткнення з ворогом. Відкритий для відвідувачів з 1920 року, він є одним з найстаріших в Україні. А з початком російської агресії відкрив свій мистецький фронт. У грудні 2024 року тут запрацювала фотовиставка «Незламна Сумщина», організована за ініціативи Сумської обласної військової адміністрації. Представлені експонати були присвячені військовослужбовцям Збройних Сил України й Державної прикордонної служби, Національної гвардії, рятувальникам ДСНС, поліцейським, медикам, енергетикам, працівникам газової служби, які в умовах воєнного стану, часто ризикуючи власним життям, забезпечують порядок для життєдіяльності цивільного населення. На виставці були представлені десятки світлин, що ілюстрували моменти з повсякденної праці цих відважних людей, показуючи їхній внесок у захист і відновлення Сумщини, демонстрували силу, відданість справі та незламність духу цих відважних людей.

У лютому 2026 року в цьому музеї було проведено підведення підсумків фотопленеру «Перекотиполе. Коло прадавніх Ромен» та відбулося відкриття виставки світлин учасників. Сам фотопленер проводився на початку вересня 2025 року комунальним закладом Сумської обласної ради «Державний історико-культурний заповідник “Посулля”». Це вже був другий щорічний фотозахід, на якому збирались професійні майстри фотографії Сумщини. На початку презентації учасники та гості події хвилиною мовчання вшанували пам’ять загиблих українських воїнів та згадали одну із засновниць

фотопленеру сумчанку Світлану Гузь, котра не дожила до цього дня. Про історію створення даного мистецького проєкту та про перспективи його розвитку розповіла директорка ДІКЗ «Посулля» Тетяна Кривогуз. Історичний екскурс про культурні пам’ятки Ромен, зокрема про костел Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії та приміщення Духовного училища, які були об’єктами фотопленеру, провела Оксана Голуб – завідувачка Роменського краєзнавчого музею, а чудовим доповненням до її слів став виступ настоятеля костелу отця Збітнева Козловскі. На особливостях проведеного заходу у своїх виступах зупинилися голова журі, роменський художник та член НСХУ Сергій Півторака й учасники пленеру – Заслужений архітектор України, двічі лауреат Державної премії в галузі архітектури Володимир Биков та сумський фотохудожник і голова Сумської міської організації Червоного Хреста Сергій Малюк, а також роменський фотограф, член НСХУ Валерій Дядюра.

Виставка «На Зламі» була підготовлена у Роменському краєзнавчому музеї до експонування у червні 2023 року. Виставка складалась із 18 стендів. На одній стороні кожного з них були розміщені уривки свідчень, зібраних правозахисниками від людей, постраждалих під час воєнних дій, а на звороті знаходились ілюстрації – збірний образ, що доповнював історію та візуалізував проблему, якій був присвячений той чи інший стенд. Інфографічні зображення урівноважували суб’єктивні висловлювання персонажів об’єктивною інформацією, що ґрунтувалась на соціологічних опитуваннях, статистиці, результатах наукових досліджень.

Виставка мала на меті показати, які саме «злами» вплинули на українське суспільство під час переходу віл мирного життя до воєнного стану, в результаті чого з’явилися такі явища, як волонтерство, доєднання до добровольчих військових формувань тощо. Виставка подорожує Україною та побувала у 39 українських містах – Києві, Полтаві, Дніпрі, Вінниці, Житомирі, Хмельницькому тощо.

У сіяні 2026 року у Роменському краєзнавчому музеї була

продемонстрована виставка до 100-річчя від дня народження їхнього земляка, талановитого мистця Івана Кириловича Цюпки, діапазон творчої спадщини якого досить широкий – від декоративних композицій, пейзажу та натюрморту на народну тематику до ліричних краєвидів. Картини цього самобутнього майстра, члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України зберігаються в музейних колекціях в Ромнах, Полтаві, Сумах та Києві.

Складніша ситуація щодо можливостей виставкової діяльності склалася в Глухівському міському краєзнавчому музеї: цей регіон розташований неподалік лінії зіткнення з північним ворогом, що без кінця обстрілює українців. Цікавий проєкт під назвою «Щастя в квадраті» тут був реалізований ще навесні 2020 року як творчий спротив пандемії COVID-19. В цьому проєкті взяли участь студенти, викладачі і випускники кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, яких життя розкидало по світу. Квадрат – це умовна назва предметної одиниці, на якій харківські студенти-монументалісти виконують свої навчальні завдання. Всього було створено за ініціативою викладача цієї кафедри, а нині її завідувача Євгена Котляра майже 40 квадратних метрів щастя відповідно до назви заходу. Тоді ніхто з учасників виставки і відвідувачів навіть уявити не міг, з якими реаліями сьогодення нам доведеться зіткнутися, починаючи з 24 лютого 2022 року, коли російська армія віроломно розпочне війну проти України.

Першою від початку широкомасштабної війни продемонструвала свою виставку в березні 2023 року в Глухівському міському краєзнавчому музеї глухівчанка Ольга Сангурська-Синельник, представивши широкому загалу свої картини та власноруч виготовлені ляльки. У червні 2023 року в центральній залі цього ж музею демонструвався спільний проєкт Української асоціації ручної творчості та Глухівського краєзнавчого музею під назвою «Незламні люди моєї країни». На заході були присутні президент Асоціації майстрів ручної творчості Оксана Воропай, родом зі старовинного с. Бобрик

Броварського р – ну на Київщині, та майстриня-лялькарка з Кролевця на Сумщині Олександра Марей. Твори, експоновані на виставці, були виконані майстрами з різних куточків України. І хоч проєкт діє з осені 2022 року, виставкові твори побували у Вільнюсі, Варшаві, Львові. Відповідно до задуму організаторів та авторів експонатів проєкт створювався на основі реальних подій, що відбувалися на території України під час російської агресії. У ньому діють реальні люди, яким довелося пережити обстріли, окупацію, безкінечні повітряні тривоги. Якщо подивитись на твори Марини Федчик із Ужгорода або Наталії Іважченко зі Львова «Біженці», то перед глядачем постають важкі реалії часів воєнного стану в Україні.

У серпні 2025 року у Глухівському міському краєзнавчому музеї відбулася виставка під гаслом «Що таке війна? Я відновив – імена». Експозиція була розташована за принципом хронології та географії. Центральне місце в експозиції посів банер із назвою цього заходу та словами відомого українського письменника та воїна Максима Кривцова з позивним «Далі», який залишився жити на фотографії, як й інші наші герої, життя яких забрала розв’язана росіянами війна. Виступаючи на цьому заході, голова Глухівської громади Надія Вайло висловила думку, що цей захід, на якому виставлені світлини наших героїв, дуже символічний, але в Глухові має з’явитись великий монумент, що достойно увічнить пам’ять про них.

Цікаві виставки щорічно відбуваються в Глухівському міському краєзнавчому музеї у травні з приводу Міжнародного дня музеїв. В ньому, як правило, беруть участь і діти й юнацтво, представляючи найрізноманітніші види творчості, включаючи й декоративно-прикладне мистецтво. Цього року на такій виставці під назвою «Чарівні барви Глухова. Натхнення. Творчі пошуки» було представлено до десятка видів бісероплетіння та вишивки.

Декілька персональних мистецьких виставок відбулося в Конотопському міському краєзнавчому музеї ім. видатного українського історика О.М. Лазаревського. У 2025 році художній відділ цього одного з найстаріших музейних закладів Сумщини відзначив своє сторіччя. Так, у листопаді 2025

року тут відбулася персональна виставка «Романтика мандрів» мистця Володимира Харакоза, який, будучи родом з Маріуполя, переїхав до Конотопа, де живе й працює. Його твори, виконані в пейзажному жанрі та як морські краєвиди з притаманним їм романтичним звучанням, знаходяться в музейних і приватних колекціях України, Литви, Греції, Італії, Франції, Фінляндії, Канади, США. Привітати колегу прийшов уродженець Конотопа, а нині живописець, який працює викладачем на кафедрі станкового живопису ХДАДМ, Сергій Коваленко і котрий, до речі, навесні 2025 року провів тут свою персональну виставку «Діалоги».

У січні 2026 року в Конотопському краєзнавчому музеї відкрилася виставка київського художника Ігоря Єлісєєва під назвою «Із Києва з любов'ю» – активного учасника міжнародних виставок, симпозіумів та пленерів. Майстер представив 56 своїх творів, в яких він дотримується продовження традиції з притаманною йому особливою художньою мовою та образами.

Не обходять увагою в цьому музеї й наших захисників. У квітні 2025 року тут пройшла фотовиставка «Сашко – історія незалежності», присвячена уродженцю Конотопа, військовослужбовцю Олександру Базилевичу, який після поранення під час виконання бойового завдання втратив обидві ноги й ліву руку, але вижив і подає приклад живим, як слід триматися у важких умовах війни, не втрачаючи оптимізму.

Зовсім близько від лінії фронту розташована Шостка на Сумщині, що оголошена зоною активних бойових дій. Тим не менше в умовах воєнного стану робота Шосткинського краєзнавчого музею, який очолює художник Ігор Сірий, не припинилася, хоча, звісно, і не могла відзначитись особливою активністю. У березні 2022 року, тобто невдовзі після початку російської агресії, була проведена виставка «Живопис без назв», яка стала для багатьох мешканців цього невеликого міста слушною можливістю відволіктись від тривожних думок про війну, тим більше, що тут діяла ще й виставка студії

«Окраса» із Сум з її традиційним живописом, цікавими натюрмортами, буянням фарб, що піднімає настрій.

Цей настрій продовжував підтримуватись і в наступними виставками, зокрема відкритою 7 березня 2025 року експозицією «Весняний капіж» – притім, 29-а під такою назвою. Тут експонувались роботи як молодих, так і досвідчених майстрів. Всього взяло участь 25 мистців з Шосткинської громади та з Новгород-Сіверського.

Не залишаються поза увагою і діти. У січні 2025 року відбулась виставка «За мить до щастя», на якій були представлені твори 25 учнів з трьох класів під керівництвом Алевтини Філон. Експонати були виконані у різноманітних техніках – від витонченого батіку до оригінальної флоромозаїки та фактурного нетканого гобелену.

Бої за Тростянець на Сумщині точилися від самого початку російської агресії проти України 24 лютого 2022 року і до травня того року, коли це українське місто ЗСУ деокупували. За цей час російські терористи не лише пограбували колекцію Тростянецького краєзнавчого музею, а й завдали суттєвої шкоди самому приміщенню. З травня 2022 року музей все ще оговтується і готується до відновлення роботи. Такою непростою виявилась музейна й виставкова діяльність краєзнавчих музеїв на Сумщині під час російсько-української війни, що триває вже п’ятий рік.

4.2. Становлення та поширення художньої освіти. Художня освіта – важлива частина художнього життя того чи іншого українського регіону. В цьому аспекті особливо виділяються Київ, Львів та Харків, в яких є всі три гілки мистецької освіти – початкова, середня та вища. У Києві, окрім дитячих художніх шкіл, художнього училища середнього типу, працюють вищі художні заклади, що готують фахівців з образотворчого, а також декоративно-прикладного мистецтва та дизайну. У Львові є дитяча художня освіта, Львівська національна академія мистецтв, а також ліцей при ній та ще й Львівський коледж декоративно-прикладного мистецтва ім. І.Труша. У Харкові на сьогодні працюють дитячі художні школи, художнє училище та

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, в якій готують фахівців як образотворчого мистецтва, так і дизайнерів. У Сумах зараз ще простежуються спроби сформувати свою систему мистецької освіти, яка б включала усі три необхідні ланки.

Якщо на Харківщині, що до 1939 року включала й Сумський регіон, а сумчанин Василь Кричевський, який став засновником стилю українського модерну в архітектурі, мистецьку освіту здобував практичним шляхом в архітектурних бюро братів С. та О.Загоскіних й О.Бекетова, на той час працювала художня школа початкового типу й велася робота по відкриттю художнього училища, а в цілому мистецька освіта в місті була започаткована ще в 1758 році (класи І. Саблукова), а в 1869 році тут запрацювала художньо-промислова школа Марії Раєвської-Іванової, то на Сумзщині нічого подібного на той час не було.

Засновником мистецької освіти в Сумському регіоні був художник-педагог, поет, драматург, етнограф і громадський діяч Никвнор Харитонович Онацький (1871 – 1937, іл. 4.2.196). Він став жертвою сталінського режиму, а його ім’я на сьогодні присвоєно Сумському обласному художньому музею, який у дні військового стану своєю активною діяльністю у співпраці з глядачем значно випереджає абсолютну більшість інших українських художніх центрів.

Виходець з Роменщини із сім’ї козака-хлібороба, Никанор Онацький на початку ХХ ст. на Сумщині став єдиним мистцем із серйозною мистецькою освітою: у 1899 – 1900 роках він навчався у Строганівському училищі в Москві, у 1900 – 1905 роках – в Одеському художньому училищі витончених мистецтв, після чого вступив до Санкт-Петербурзької академії мистецтв по майстерні І.Ю. Рєпіна. Через участь в подіях революції 1905 року та переслідування з боку царської влади повернувся на батьківщину і з 1906 року жив у Лебедині, де викладав у чоловічій, а з 1910 і в жіночій гімназіях. У 1906 році він став засновником Шевченківського гуртка та учасником українського національного руху.

У 1913 році Никанор Онацький переїхав до Сум, де викладав образотворчі дисципліни в реальному училищі, перетвореному у 1917 році в трудову школу, в жіночій гімназії та створеній при ній недільній школі малювання та живопису і, крім того, в кадетському корпусі (1916 – 1918), а з 1919 року – на Сумських радянських військових курсах та у Сумській військовій школі до 1924 року, а у 1925 – 1933 роках – у Сумському педагогічному технікумі, що у 1930-му став інститутом соціального виховання.

Окрім викладацької діяльності, хоч вона відбувалась не у спеціальному навчальному закладі, якого тоді на Сумщині не існувало, Никанор Онацький займався й музейництвом. Так, від 1 березня 2020 року він став директором Сумського окружного художньо-історичного музею та одночасно його організатором. Вже у жовтні 1922 року музей було відкрито для відвідувачів, про що в дисертації згадувалось вище. У 1926 році на Пленумі Всеукраїнського археологічного комітету Опацького було обрано уповноваженим у справі охорони пам’яток старовини, мистецтва та природи по Сумщині. Окрім цього, він займався літературною та художньою творчістю, писав портрети, пейзажі, з 1929 року став членом Асоціації художників Червоної України, в якій в основному були представлені майстри станкового мистецтва.

Утім, у цей час обстановка в художньому житті України ставала все більш напруженою, особливо після виходу урядової постанови про літературно-художні організації у квітні 1932 року. З метою уникнути переслідувань з боку радянської влади Никанор Онацький ще в січні 1932 року за власним бажанням звільнився з посади директора Сумського художньо-історичного музею, а 1933 року переїжджає до Полтави, де працює завідувачем відділу етнографії місцевого краєзнавчого музею. Навесні 1934 року він понад 49 днів пробув в ув’язненні по справі з харківськими музейниками, коли було заарештовано майже всіх представників Харківської мистецтвознавчої школи – учнів видатного візантолога Федора Шміта при

Харківському університеті. І хоч на цей раз справу було припинено, а Онацького звільнено з-під варти, утім, у вересні 1937 року його знову було заарештовано і знищено [301].

Мистецько-педагогічна діяльність Никанора Онацького, який 1928 року створив в Сумах художню студію, стала передумовою розвитку в місті художньої освіти. У 1977 році рішенням виконкому Сумської обласної ради була створена Сумська дитяча художня школа, яка у 2007 році стала Сумською дитячою художньою школою ім. М.Г. Лисенка, отримавши статус комунального закладу Сумської міської ради [305].. Особливих успіхів школа досягла за часів директорства Олексія Дмитровича Кузьменка, що тривало з 2004 по 2023 роки (іл. 4.2.197). Передусім, запорукою її успішного розвитку став високий професійний склад викладачів: 85 відсотків з них мали вищу і першу категорії, а стаж педагогічної роботи перевищував 20 років. Основною особливістю закладеної тут традиції стала постійна участь учнів школи в різних виставках. Вихованці школи протягом багатьох років брали активну участь у міських, обласних, Всеукраїнських та Міжнародних виставках, посідаючи призові місця. Колеги продовжили цю традицію після відходу Олексія Кузьменка в інший світ: у 2025 році в Сумському обласному художньому музеї відбувся захист робіт випускників з відповідною виставкою (іл. 4.2.198).

2006 року школі було присвоєно ім’я видатного українського скульптора родом із с. Шпилівки на Сумщині, Народного художника України, професора, академіка Миколи Григоровича Лисенка (іл. 4.2.199).. Того ж року з ініціативи школи був організований відкритий конкурс юних художників зі скульптури, де вони заявили про себе як творчі особистості (іл. 4.2.200 – 4.2.201).

В навчальних програмах школи для творчого розвитку учнів було введено вибірковий предмет. Це допомагало спрямувати вихованців на результативну роботу. Розпочалось викладання таких предметів, як «Графіка», «Писанкарство», «Розпис по склу та дереву», «Батік» та

«Гобелен». Окрім того, задля осучаснення процесу навчання було введено «Комп'ютерну графіку і дизайн», що до того ж викладались у власному комп'ютерному класі.

Окрім виставок у себе в Сумах (іл 4.2.202), твори вихованців Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка демонструвались в багатьох країнах світу, зокрема в Норвегії, Японії, Великобританії тощо. Виставку у Лондоні у жовтні 2024 року, коли вона експонувалась в британській столиці вже втретє, а на цей раз в головному офісі Європейського банку реконструкції та розвитку, де було представлено 20 картин сумських дітей, присвячених темі стійкості українського народу в боротьбі з російським агресором, цей захід відвідав Валерій Залужний. Колишній головнокомандувач ЗСУ, а тоді посол України у Великобританії тепло відгукнувся і про талановитих викладачів школи і про її юні таланти, назвавши їх культурними послами, які роблять так, що нашу країну будуть поважати і підтримувати у світі. Це була спільна виставка сумських дітей разом із ще чотирма мистецькими школами в Україні у рамках проєкту «Діти та мистецтво для України». В експозиції було представлено понад 50 картин, намальованих дітьми від 10 до 16 років протягом останніх кількох місяців. Виконані в надскладних умовах воєнного стану в нашій країні, вони демонстрував й силу дитячої уяви, ставши потужним голосом надії на перемогу добра й створюючи культурний міст між Україною та світом.

У березні 2026 року виставка творів учнів Сумської дитячої художньої школи, створених піл час воєнного стану в Україні, експонувалася в японському місті Уеда. Серед майже 200 робіт, представлених на ній, 57 належали учням цієї сумської школи. Усі картини були намальовані матеріалами, які були придбані на кошти доброчинців з Японії. Мета експозиції полягала в тому, щоб нагадати світові про війну в Україні через дитяче сприйняття, переживання, біль і водночас про надію на краще майбутнє. Раніше твори юних мистців із Сум виставлялися в Японії у місті Чікума. Тоді сучасний директор Сумської художньої дитячої школи Павло

Остапенко висловив сподівання, що виставка стане пересувною й побуває в різних містах Японії. Експозиція в Уеді стала можливою завдяки підтримки сумської волонтерки Анни Гонтар та японця Сакамото Ріотаро, який допомагає українським закладам освіти й культури. Талановиті вихованці Сумської дитячої художньої школи разом із посвідченням отримують надійну професійну підготовку, що надає їм можливість вступати до вищих навчальних закладів мистецтв і культури. Більше третини випускників цієї школи стають студентами мистецьких навчальних закладів як України, так і зарубіжжя.

Окрім сумської дитячої художньої школи ім М.Г. Лисенка, навчальні послуги в місті надає створена ще 1928 року клопотаннями Никанора Онацького студія образотворчого мистецтва, про що згадувалось вище. Його викладацька система передусім ґрунтувалась на формуванні культури мистецького мислення учнів. Після фізичного знищення Никанора Онацького під час сталінських репресій діяльність студії образотворчого мистецтва у Сумах припинилась, відновившись лише 1946 року (перші керівники І.Бушка, І.Гриченко). «Попри складні умови жорсткого дефіциту матеріалів для праці, елементарної відсутності спеціального приміщення, охочі навчитися художньої грамоти все ж доєднувалися до студії і вже через рік містяни побачили першу повоєнну виставку», – писала Світлана Морозова [143, с. 82].

У 1948 році студією образотворчого мистецтва в Сумах очолив професійний художник-педагог Микола Дем’янович Бончевський (1901 -– 1967), гідно наслідуючи принципи Никанора Онацького. Відтоді стали регулярними заняття з різних видів мистецької діяльності, до яких він долучав «професійних художників, скульпторів Якова Красножона (1911 – 1987), Анатолія Івченка (1932 – 2001), художників-графіків Віру Юрченко (1922 -1991), Володимира Смирнова (1929 - 2019). Бончевський дбав про розвиток студії та її вихованців, пропонуючи навчання, котре в результаті виявилося вирішальним у подальшій мистецькій долі багатьох із них. У свій

час заклад відвідували нині заслужені художники України: Валентин Куц (1939 р.н.), Микола Нечвоглод (1934 – 2020), Микола Сіробаба (1944 р.н.), художники Микола Никитенко (1944 – 1999), Олександра Трегубова (1947 р.н.), Олександра Єрмоленко (1938 – 2022), Віктор Грпцай (1939 – 1979) та багато інших» [143, с. 83]..

Із 1967 до 1997 року студією образотворчого мистецтва у місті нал Пслом керував Борис Данченко (1938 – 2016). Цей 30-річний період праці студії виявився особливо плідним і студія отримала статус народної (1976). Сам Борис Данченко належав до когорти шістдесятників, і він зумів зберегти традиції високої мистецької культури й духовності. Він писав картини-роздуми про вічні моральні цінності, образи вирішував як у кольорових контрастах, так і в тональних співвідношеннях, де внутрішній драматизм постає поруч із ліричністю. Головною ознакою його творчості було вміння передати глибокий філософський зміст реалістичними засобами, творчо використовуючи традиційні художні форми. Але треба зазначити, що перш за все Борис Борисович – педагог до того ж з великої літери, а вже потім художник-живописець» [143, с. 84 – 85]. Вік виховував в учнях не лише вміння творчо мислити, а й тактовно допомагав знайти особливу індивідуальну манеру. Студія не мала обмежень за віком: приймались особи з 16 років. Тут навчались робітники, інженери, медики тощо протягом чотирьох років, після чого видавався диплом за спеціальністю «художник-оформлювач», що відповідало середньому рівню мистецької освіти, після чого випускники продовжували мистецьку освіту у вишах. На сьогодні на Сумщині добре відомі імена місцевих художників, серед яких «Іван Гапоченко (1951 р.н.), Ігор Швачунов (1960 р.н.), Ганна Гідора (1959 р.н.), Володимир Ратнер (1936 р.н.), Михайло Юденков (1950 р.н.), Ніна Негреба (1955 р.н.), Павло Котенко (1950 р.н.), Валерій Шкарупа (1950 р.н.), Микола Псуненко (1930 – 1996), Володимир Ломака (1946 – 2005) [143, с. 85].

Активну педагогічну діяльність сьогодні продовжує Заслужений художник України Ігор Швачунов, котрий дев’ять років викладав у

Сумському фаховому коледжі мистецтв і культури ім. Д.С. Бортнянського. Із 2004 року він входить до складу кафедри образотворчого мистецтва Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка. Ігор Швачунов працює в галузі станкового живопису, графіки, художньої фотографії, а також ленд-арту, тобто над композиціями міської тематики. Особливістю його творчості, якої авторка дисертації торкалась вище, є влучне поєднання романтичної піднесеності та тонкого відчуття глобальних викликів сучасності.

Більше 30 років викладає художнє ткацтво у Сумському фаховому коледжі мистецтв і культури ім. Д.С. Бортнянського, де перевага надається бібліотечній та театральній справі, Ніна Негреба. Художниця працює і в галузі станкового, а не лише декоративно-прикладного мистецтва. Її творам притаманна вишукана кольорова палітра, оригінальна естетика та постійний авторський пошук, філософське тлумачення сенсу буття, а також звернення до часом неочікуваних образів-символів [143, с. 85].

Дехто з учнів Бориса Данченка у Народній студії образотворчого мистецтва в Сумах ставали керівниками дитячих художніх студій. «Володимир Ратнер – у Палаці для дітей та юнацтва (1982 – 2001), Михайло Юденков – класичної гімназії (2000 – 2004) та Косівщинській школі мистецтв (2004 – 2012). Павло Котенко викладав у дитячій художній школі в смт. Миколаївка (2017 – 2019). Особливу манеру викладання В. Ратнера не можна не згадати. Безмежна щира увага, застосування нестандартних підходів до навчання дітей молодшого шкільного віку з врахуванням психологічних особливостей їхнього розвитку, щирий магнетизм особистості, котрий всім серцем любить власну справу» [143, с. 85]. .На жаль, введення платного навчання з боку владних структур, скорочення годин на малюнок, живопис та композицію і терміну навчання з 4-х до 3-х років, а також фінансові труднощі щодо сплати за світло й опалення призвели до того, що у квітні 1998 року Народна студія образотворчого мистецтва у місті нал Пслом припинила своє існування. Однак, для багатьох творчих особистостей ХХ –

перших десятиліть XXI ст. вона стала знаковою в їхньому становленні, самореалізації і взагалі для духовних потреб Сумського регіону.

Із 2002 по 2020 роки у Сумському державному педагогічному університеті викладав Олександр Садовський (1951 р.н.), де викладав рисунок, живопис та композицію. Випускник Харківського художньо-промислового інституту 1984 року, він займається станковим живописом і монументально-декоративним мистецтвом. Його творчій манері притаманні, з одного боку, монументальність звучання, а з іншого – напруженість кольорової гами, як це простежується в картині «Бортнянський і Березовський» (2002, іл. 4.2.203).

У 1994 – 2003 роках так само працював викладачем курсів малюнку й живопису в Сумському педагогічному університеті ім. А.С.Макаренка інший випускник Харківського худпрому, але 1985 року і теж монументального відділення – Микола Жулінський (1953 р.н.). Його творчій манері так само притаманна монументальність, але він дотримується більш сучасних авангардних підходів, про що свідчать його картини «Чорна і червона дошка» (іл. 4.2.204), «Вечорниці» (іл. 4.2.205), «Таємниця» (іл. 4.2.206). Згаданий вище Олександр Садовський працює не тільки у станкових формах, а і як монументаліст: у міському середовищі Сум він створив серію кольорових мозаїчних панно (іл. 4.2.207).

Випускник Київського художнього інституту 1984 року Сергій Побожій (1953 р.н.), переїхавши після закінчення вишу до Сум, проводить тут активну викладацьку діяльність, працюючи водночас як мистецтвознавець (1993 року він захистив кандидатську дисертацію) і як художник. У 1997 – 2016 роках він працював спочатку як ст. викладач, а з 2002 як доцент в Академії банківської справи Національного банку України (м. Суми), а з 2016 викладає в Сумському університеті. Як художник, Сергій Побожій віддає перевагу пейзажному жанру і техніці пастелі, виступаючи учасником групових художніх виставок, а також і персональних (іл. 4.2.208 – 4.2.212).

Таким чином, система художньої освіти на Сумщині, що включає початкову, середню та вищу ланки, ще знаходиться в процесі формування. Якщо дитячу мистецьку освіту можна вважати досить сформованою, то середня гілка і вища мистецька освіта ще не представлені окремими самостійними закладами.

4.3. Мистецькі об'єднання на Сумщині у XX – першій чверті XXI ст.

Діяльність мистецьких об'єднань, як і закладів мистецької освіти, є важливою частиною художнього життя українських регіональних центрів. Після того як за сталінських часів у 1932 році було припинено існування декількох мистецьких асоціацій з різноманітними стильовими пошуками, а на їхньому місці було створено у 1938 році єдину Спілку радянських художників України, що стала частиною Спілки художників СРСР, з єдиним дозволеним творчим методом соціалістичного реалізму. До неї увійшли представники лише окремих міст, як-то Київ, Харків, Одеса, а після просування радянської влади в західному напрямку до кінця німецько-радянської війни у 1945 році – ще Львів, Ужгород та Мукачів. Сумська обласна організація Національної спілки художників України була заснована лише у 1970-х роках і на сьогодні нараховує біля 50 членів, які працюють у різних видах образотворчого мистецтва [298], у той час, як, скажімо, у Харківській організації НСХУ їх біля 400 [139, с. 442], тобто у Сумах цей процес ще тільки розпочався.

Голова Сумської організації Національної спілки художників України з 2004 року і по сьогодні – Заслужений художник України Іван Іванович Гапоченко (1951 р.н.), уродженець с. Семироьівки на Лебединщині, як і всесвітньо відомий Давид Бурлюк (іл. 4.3.213), Випускник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. Івана Карпенка-Карого 1999 року, Іван Гапоченко у власній творчості, працюючи в основному в пейзажному жанрі, має свою неповторну манеру: в його краєвидах реальні природні форми набувають вигляду таємничих природних

структур, а твори відзначаються особливим колірним звучанням та ритмікою. Мистець є учасником групових художніх виставок, а також має і персональні. Ювілейна виставка мистця «Колір пам'яті», присвячена 70-річчю від дня його народження, відбулася в Лебединському міському художньому музеї ім. Б.К. Руднєва у лютому 2022 року (іл. 4.3.214). Ювіляр подарував музею свою картину «Обпалені війною» (2023) і вручив посвідчення членів НСХУ реставратору цієї культурної установи Олені Маркович та її чоловіку художнику Дмитру Маковецькому, які стали першими в Лебедині членами цього мистецького об'єднання жесь за останні років сорок.

Членом Сумської організації Національної спілки художників України з 1992 року є Олександр Миколайович Чередниченко (1958 р.н.), виходець з м. Лозова Харківської обл., який 1982 року закінчив Харківський художньо-промисловий інститут за фахом «Декоративно-прикладне мистецтво». З 2014 року Олександр Чередниченко працює ст. викладачем кафедри архітектури та інженерних вишукувань Сумського НАУ, де викладає історію мистецтв, а також рисунок,живопис і скульптуру та дизайн архітектурного інтер'єру й регіональні особливості національної архітектури. Чередниченко бере активну участь у групових художніх виставках як на Сумщині, так і у всеукраїнських. Його художні твори зберігаються як у музейних і привітних колекціях України, так і за її межами – в країнах Європи, Азії, Америки.

Чередниченко брав участь у виставці, що експонувалась у Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького до дня художника України та 40-річчя заснування Сумської організації НСХУ. Тут в одному виставковому просторі поєднались як відомі майстри, так і молодь. Їхні твори приваблювали «яскравістю творчих задумів, глибоким емоційним наповненням, новаторськими ідеями» [298]. Відвідувачі виставки побачили мальовничі краєвиди Сумського краю, різноманітні образи, символи й настрої, що долавали оптимізму. У 2023 році в Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького відбулась ювілейна персональна виставка

Олександра Чередниченка «Творчість – сенс життя» (іл. 4.3.215). _Цікавою була й виставка у місті, проведена за адресою пр. Бажана, 3-а «Символ року – Кінь» (іл. 4.3.216).

Окрім обласної організації Національної спілки художників України, в Сумах з січня 1992 року працює Сумський обласний осередок спілки майстрів народного мистецтва України (з 1998 року має статус Національного), який нині очолює Заслужений майстер народної творчості України Віталій Андрійович Шум (1954 р.н.) Ще восени 1991 року у виставковому залі Спілки художників у місті над Пслом було організовано виставку представників народного мистецтва Сумщини. Для ознайомлення із станом народного мистецтва краю з Києва сюди прибув голова Спілки народних майстрів України Володимир Прядка та майстер декоративного ткацтва Сергій Нечипоренко. У виставці взяла участь група майстрів художнього ткацтва, серед яких Мирослава Бєляєва, Валентна Валова, Іван Дудар, Євдокія Коноваленко, Валентина Мироненко, Валентина Савицька, а також майстер художньої вишивка Оксана Гасиліна, різьбяр Віталій Шум, а також мистецтвознавця і майстер художньої вишивки, а на той час завідувачка відділу декоративно-прикладного мистецтва Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького – Євгенія Кочерженко, які стали першими членами Сумського обласного осередку спілки майстрів народного мистецтва України, а Євгенія Кочерженко була обрана головою цього мистецького об’єднання.

У 1993 році разом з управлінням культури й департаментом науки та освіти Сумської обласної державної адміністрації було розроблено програму «Відродження, збереження та розвитку традиційного народного мистецтва Сумщини», що суттєво поліпшило кваліфікаційний рівень майстрів народного мистецтва Сумського регіону та їхнє спрямування у річище художніх традицій свого краю. Осередком разом з відділом декоративного мистецтва Сумського обласного художнього музею та Сумським обласним інститутом післядипломної педагогічної освіти було проведено низку

майстер-класів, семінарів-практикумів з народних ремесел, курсів підвищення кваліфікації, що сприяло відродженню призабутих видів народного мистецтва, зокрема писанкарства, лялькарства, витинанки, бісероплетіння, лозо- та соломоплетіння тощо. При Сумському училищі культури (нині Сумський фаховий коледж мистецтв і культури ім. Д.Бортнянського) у 1993 році було засновано відділення декоративно-прикладного мистецтва, де учні вивчають мистецтво текстилю, декоративного розпису та кераміки, що сприятиме підготовці молодої зміни майстрів та забезпеченню спадковості традицій.

Члени Сумського обласного осередку спілки майстрів народного мистецтва України її голова Віталій Шум беруть активну участь у виставковій діяльності, зокрема згаданий вище різьбяр по дереву Віталій Шум (іл. 4.3.217 – 4.3.218). Уродженець м. Некрасове (нині Глухівщина), виходець із сім'ї столяра-червонодеревця, він з 14 років виявив інтерес до різьблення по дереву. Отримавши вищу професійну освіту в галузі архітектури, все-таки віддав перевагу дерев'яній скульптурі, а не архітектурному проєктуванню, вважаючи, що архітектура – це та ж сама скульптура, тільки засоби творення різні. А різьблена скульптура, де інструментами виступають різець і стамеска, – це для Віталія Шума як кисень. За шістдесят років творчої роботи він вирізьбив більше півсотні скульптур. Його персонажі, як правило, прості люди села або герої українських легенд, літературних творів. Серед створених ним образів – герої «Лісової пісні» Лесі Українки (Мавка, Лісовик, Водяник), що вимагали особливого відчуття форми і настрою. 6 березні 2026 року в Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького відбулася виставка, присвячена 112-й річниці від дня народження нашого Кобзаря під назвою «Шевченкініана у творчості сумських митців», на якій експонувались твори живопису, скульптури, декоративного мистецтва майстрів із Сумщини, в тому числі й Віталія Шума (іл 4.3.219). Нещодавно десять робіт цього непересічного різьбяра поповнили колекцію даної музейної установи.

Задля виявлення і відзначення кращих майстрів традиційного народного мистецтва краю, а також задля популяризації місцевих народних традицій в художній культурі в Сумському обласному художньому музеї щорічно проводиться виставка «Кращий твір року». Експонуються твори з різних видів цієї галузі і визначаються переможці. Популяризації досвіду роботи Заслуженого майстра народної творчості України, загиблого в боях за незалежність нашої країни, видатного різьбяра Ігоря Білевича (1971 – 2022) була присвячена виставка його пам'яті 2023 року так само в Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького (іл 4.3.220 – 4.3.222).

Призабуте мистецтво переборного ткацтва кролевецьких рушників, як усталеного елементу української народної культури з давніх-давен, відроджує майстриня народної творчості Олена Петрова (1964 р.н.), яка у 2024 році разом зі своїм ровесником Віталієм Шумом у Сумському обласному художньому музеї проводила, як і він, свою ювілейну виставку (іл. 4.3.223). Відродженням мотивів слобожанської виставки займається майстрині із Сумщини Юлія Мірошниченко (іл. 4.3.224). Одним словом, як показують наведені матеріали, важливою особливістю діяльності мистецьких об'єднань в Сумах є особлива увага до збереження і відродження традицій народної художньої творчості в цьому регіональному центрі.

Висновки до розділу 4. Розкрито діяльність художніх і краєзнавчих музеїв Сумщини. Особливу увагу приділено музейній роботі в Сумському регіоні під час російської агресії в Україні. Акцентовано на різноманітних формах музейної діяльності в Сумському обласному художньому музеї ім. Никанора Онацького, що явно випереджає абсолютну більшість музейних установ в інших регіональних центрах України, а також в Лебединському міському художньому музеї ім. Б.К. Руднєва. Охарактеризовані виставки в музеях Сумщини з особливою увагою до тих, що проводяться під час російсько-української війни. Виявлені учасники цих виставок та проаналізовані їхні твори, що експонувались.

Проведено аналіз становлення і розвитку художньої освіти на Сумщині з точки зору наявності необхідних ланок для формування системи у цій сфері інституалізації. Показано, що більш-менш сформованою можна вважати початкову дитячу мистецьку освіту. Розкрито особливо активну діяльність Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка. Показана роль студії образотворчого мистецтва, заснованої фундатором мистецької освіти на Сумщині Никанором Онацьким, в художньому житті краю. Виявлено, що в стані формування на Сумщині ще залишаються середня і вища мистецька освіта, що поки не мають своїх окремих навчальних закладів, а діють в рамках інших загальноосвітніх установ.

Розглянуто діяльність мистецьких об’єднань Сумщини, як важливої частини художнього життя цього українського регіону. Показано, що їхнє формування тут розпочалося значно пізніше у порівнянні з такими крупними мистецькими центрами в Україні, якими є Київ, Харків, Львів та Одеса, і на сьогодні на Сумщині цей процес ще продовжується. Показана діяльність Сумської обласної організації НСХУ та Сумського обласного осередку спілки майстрів народного мистецтва України. Виявлено роль останнього у відродженні, збереженні і розвитку різноманітних форм традиційної народної творчості Сумського регіону.

ВИСНОВКИ

1. Опрацювання історіографії обраної теми показало, що, попри наявність у сучасному мистецтвознавстві публікацій про художнє життя Сумщини протягом XVIII – першої чверті XXI ст. у контексті загальнонаціональних і регіональних особливостей розвитку. В них висвітлюються лише окремі аспекти порушеної в дисертації проблеми, які фрагментарно розглядалися в публікаціях, присвячених українському мистецтву, такими вченими, як Ю.Бабунич, П.Білецький, О. Голубець, П.Жолтовський, Т.Кара-Васильєва, Є.Котлір, О.Лагутенко, Г.Логвін, Т.Павлова, О.Роготченко, В.Сидоренко, Г.Стельмащук, В.Шуліка, Р. Яців та ін. В їхніх наукових розвідках не приділялося достатньої уваги своєрідності розвитку сакрального і традиційного народного мистецтва даного краю, видатним вихідцям з цієї частини Слобожанщини та інституалізації тамтешнього художнього життя,, а також еволюції техніко-технологічних особливостей в художній творчості цього регіону. Окрім того, недостатньо виявлена тяглість модерністської традиції в творчості майстрів Сумщини досліджуваного періоду і розкрита тема війни в творчості мистців Сумського регіону після нападу РФ на незалежну Україну 24 лютого 2022 року.

Сформовано і систематизовано досить широку джерельну базу даного дисертаційного дослідження, до якої увійшли твори станкового, монументального та декоративно-прикладного мистецтва з музейних і приватних колекцій, архівних документів, альбомів художніх творів, каталогів виставок, а також розташованих у вільному доступі в окремих локаціях міського простору або в мережі інтернет-ресурсів, що уможливило створення надійної фактологічної бази дослідження та його додатку у вигляді альбому ілюстрацій.

Методологія дослідження ґрунтувалася на комплексному і системному підходах до застосування загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, які стали в пригоді у розв’язання поставлених завдань щодо розкриття теми художнього життя Сумщини протягом XVIII – першої чверті

XXI ст. крізь призму загальнонаціональних і регіональних особливостей розвитку та у зв'язку з окремими етапами національно-визвольної боротьби українського народу за свою незалежність, а також у результаті трансформаційних процесів в образотворчості в означений період.

2. За допомогою введення до наукового обігу низки нових архівних документів та їхнього аналізу виявлені нові імена майстрів, які працювали на теренах Сумського регіону за доби українського козацького бароко та представлені нові мистецькі твори (іл. 2.1.11 – 2.1.14, іл.. 2.1.17 – 2.1.22, іл. 2.1.26 – 2.1.37, іл. 2.2. 73 – 2.2.77, іл. 2.2.88 – 2.2.91, 2.2.94 – 2.2.95).

Проведено періодизацію будівництва Охтирського Покровського собору на Сумщині. Розкрито, що Покровський собор в м. Охтирка, побудований у 1753 – 1768 роках, є одним з унікальних пам'яток українського кам'яного зодчества козацької доби, коли замовниками були місцеві громади, які дотримуватись усталених на українських землях традицій, що забезпечило формування власного, самобутнього варіанту загальноєвропейського стилю бароко. Встановлено, що хоча первісний проєкт цього храму, який мав бути збудований на місці знайдення чудотворної ікони Охтирської Богоматері, розроблявся в майстерні Бартоломео Растреллі при царському дворі в Санкт-Петербурзі, місцева громада вперто протистояла чужим для неї мистецьким впливам, і це стало однією з основних причин, чому будівництво затяглося на довгі роки і проводилося у декілька етапів.

Також проведено аналіз стану цієї видатної пам'ятки українського козацького бароко на Сумщині за радянських часів, коли вона використовувалась як винно-горілчаний склад, що супроводжується відповідними світлинами з приватного архіву, які наводяться вперше. Наголошено на необхідності створення в Україні єдиної системи державного органу управління охороною культурних пам'яток, що особливо актуально за сучасних умов воєнного стану, коли під час своєї агресії РФ, напавши на нашу країну, нещадно нищить об'єкти нашої національної культурної спадщини. Акцентовано, що через відсутність державної підтримки місцеві

громади, які намагаються власними силами відновити занедбану за радянських часів сакральну споруду, не в змозі створити комплексну програму її реконструкції чи реставрації, а тому вдаються до стилізації під певну історичну добу, втрачаючи відповідність індивідуальній неповторності художнього образу пам'ятки, як це простежується на прикладі реконструкції Охтирського Покровського собору.

3. Розкрито кардинальну зміну обстановки у порівнянні з добою українського козацького бароко, починаючи з XIX ст., коли українські землі, що стали частиною Російської імперії, перетворилися на її колонію. Під цим кутом зору, шляхом систематизації окремих фактів про творчість визначного слобожанського майстра сакрального і світського живопису Івана Святенка, який працював у Харкові й Лебедині, проаналізовано його творчість та розроблено її хронологію, виявлено і введено до наукового обігу низку невідомих художніх творів цього непересічного майстра, проведено їхній стилістичний аналіз в контексті особливостей розвитку стилю модерн в українському мистецтві. До наукового обігу введено світлину з архіву Харківського художнього музею, на якій представлений І.Святенко. На основі введення нових архівних даних з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва в Києві визначені дати вступу І.Святенка до угруповання Товариства харківських художників, розширено список його творів, експонованих на виставках цієї творчої асоціації.

4. Показано, що переїзд в юнацькому віці народженого в с.Ворожба на Сумщині, де стійко дотримувались традицій українського козацького бароко як в народній архітектурі, так і в різних формах мистецтва, в губернський центр, яким був Харків, а далі практичне оволодіння професією зодчого в архітектурних бюро спочатку братів Сергія та Олександра Загоскіних, а далі Олексія Бекетова стали тим фундаментом, завдяки якому Василь Кричевський переміг у конкурсі на проєкт будівлі Полтавського губернського земства і засновником стилю українського модерну. Розкрито, що наступний переїзд Василя Кричевського з Полтави до Києва, після

завершення роботи по зведенню цього об’єкта, став відправною точкою по зближенню майстра з колом Михайла Грушевського – через деякий час Голови Центральної Ради УНР. Проаналізовано активну участь мистця у розбудові національної художньої культури в період державотворення і культуротворення Української Народної Республіки, коли він став автором українського Гербу з Тризубом князя Володимира, демонструючи спадкоємність з Київською державою, що було взято за взірець при створенні сучасного національного Гербу України. Розкрито діяльність Василя Кричевського як одного із фундаторів Української академії мистецтва в Києві, натхненно працюючого над розбудовою вищої мистецької освіти в Українській республіці в 1920-і – 1930-і роки. Показано, як, розширюючи свій мистецький діапазон, займаючись оформленням театральної сцени і кіно, художник реагував на стильові зміни, переходив від модерну на конструктивізм в книжковому оформленні. Проведено художньо-стилістичний аналіз низки творів із спадщини мистця-універсала Василя Кричевського. Визначено, що, через загрозу фізичного знищення в результаті сталінських репресій, у 1943 році Василь Кричевський став вимушеним емігрантом і опиняється у Венесуелі. Показано, що емігрантами стали й представники його мистецького родоводу, а саме: обидва сини – Микола і Василь-молодший зі своєю дружиною Оленою Кричевською і дочкою Катериною Кричевською-Росандіч. Розкрито, наскільки невдалою виявилась еміграція молодшого брата Василя Кричевськогого Федора. До наукового обігу введено картини «Дівчина» у блакитному» (1900) Федора Кричевського і «Мати» (1937) Олени Кричевської, які зараз знаходяться в колекції Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднєва.

5. Проаналізовано творчість ще одного вихідця із Сумщини, корифея стилю українського модерну в українському мистецтві – Сергія Тимошенка. Виявлено та охарактеризовано його архітектурні твори в стилі українського модерну. Розкрито співпрацю цього архітектора-будівельника з живописцями Сергієм Васильківським і Миколою Самокишем при зведенні й оформленні

будинку підприємця І.Бойка в Харкові, діяльність в Києві в період функціонування УНР та вимушену еміграцію. Розглянуто меморіальний пам'ятник на могилі Симона Петлюри в Парижі авторства Сергія Тимошенка. Акцентовано увагу на питанні необхідності реставрації і збереження пам'яток національної художньої спадщини, пов'язаних і з творчою діяльністю цього майстра.

6. Розкрито різносторонню діяльність одного з провідних українських мистецтвознавців ХХ ст. із м. Лебедина на Сумщині Стефана Таранушенка, репресованого за сталінських часів у 1933році, який лише через 20 років отримав дозвіл від владних радянських структур повернутися в Україну, але залишався позбавленим наукового ступеня доктора мистецтвознавства і професорського звання. Показано особливу роль Таранушенка в становленні і розвитку пам'яткоохоронної справи в українській художній культурі, створенні теоретичного і фактографічного фундаменту для наукової історії української архітектури, у дослідженні та вдосконаленні техніки обмірів українського монументального дерев'яного зодчества та у вивченні пам'яток різноманітних форм національного народного мистецтва. Проаналізовано найяскравіші взірці із світлин, зроблених свого часу цим видатним науковцем. Розкрито його наукову діяльність по вивченню творчості українських мистців XIX – ХХ ст. та підкреслено значення для сучасного українського мистецтвознавства його особистого архіву в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського в Києві.

7. Розкрито діяльність художніх і краєзнавчих музеїв Сумщини. Особливу увагу приділено музейній роботі в Сумському регіоні під час російської агресії в Україні. Акцентовано на різноманітних формах музейної діяльності в Сумському обласному художньому музеї ім. Никанора Онацького, що явно випереджає абсолютну більшість музейних установ в інших регіональних центрах України, а також в Лебединському міському художньому музеї ім. Б.К. Руднєва. Охарактеризовані виставки в музеях Сумщини з особливою увагою до тих, що проводяться під час російсько-

української війни. Виявлені учасники цих виставок та проаналізовані їхні твори, що експонувались.

8. Проведено аналіз становлення і розвитку художньої освіти на Сумщині з точки зору наявності необхідних ланок для формування системи у цій сфері інституалізації. Показано, що більш-менш сформованою можна вважати початкову дитячу мистецьку освіту. Розкрито особливо активну діяльність Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка. Показана роль студії образотворчого мистецтва, заснованої фундатором мистецької освіти на Сумщині Никанором Онацьким, в художньому житті краю. Виявлено, що в стані формування на Сумщині ще залишаються середня і вища мистецька освіта, що поки не мають своїх окремих навчальних закладів, а діють в рамках інших загальноосвітніх установ.

9. Розглянуто діяльність мистецьких об’єднань Сумщини, як важливої частини художнього життя цього українського регіону. Показано, що їхнє формування тут розпочалося значно пізніше у порівнянні з такими крупними мистецькими центрами в Україні, якими є Київ, Харків, Львів та Одеса, і на сьогодні на Сумщині цей процес ще продовжується. Показана діяльність Сумської обласної організації НСХУ та Сумського обласного осередку спілки майстрів народного мистецтва України. Виявлено роль останнього у відродженні, збереженні і розвитку різноманітних форм традиційної народної творчості Сумського регіону.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

1. XVI выставка Т-ва харьковских художников : каталог. Харьков : б. и., 1913. 15 с.

2. XVIII выставка Товарищества харьковских художников : каталог. Харьков : б. и., 1915. 15 с.

3. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. / вступ. ст., упоряд., текстівки, анот. Д.О. Горбачов. Київ: Мистецтво, 2016. 319 с.

4. Аверьянова Н. Українське образотворче мистецтво в добу тоталітаризму. *Вісник Київського Національного університету ім. Тараса Шевченка: Українське мистецтвознавство.* 2012. № 16. С. 43 – 46.

5. Авраменко О. Графіка. *Історія українського мистецтва*: у 5 т. / голов. ред. Г.Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т.5: Мистецтво ХХ ст. С. 510 – 556.

6. Авраменко О.О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950х – 2005го років. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст*. : у 2 кн. Київ, 2006. Кн.2. С.193 – 239.

7. Авраменко О. Після соцреалізму . *Нова генерація. Спецвипуск*. 1992. С. 32 –34.

8. Авраменко О. Про деякі особливості функціонування образотворчого мистецтва в Україні у 1990-ті роки. *Мистецтвознавство України*. 2003. Вип. 3. С.56 – 60.

9. Адруг А. Мистецтво Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть: монографія. Чернігів : Видавець Лозовий В.М., 2026. 559 с.

10. Адорно Т. Теорія естетики/ пер. з нім. П.Таращук. Київ: Основи, 2002. 518 с.

11. Алфьорова З. Візуальне мистецтво кінця XX — початку XXI століття: автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2008. 44 с.

12. Алфьорова З.І. Інституалізація українського простору сучасного візуального мистецтва . *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2014. № 1. С. 97 – 100.

13. Алфьорова З. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія. Харків: ХДАК, 2008. 267 с.

14. Алфьорова З. Посттоталітарні змісти візуального мистецтва в Україні: загальний соціокультурний контекст. *Культура України*. 2012. Вип. 36. С. 152 – 161.

15. Антонович Д. Українська культура: курс лекцій. Реґенсбурґ, Берхтесґаден, 1947. 399 с.

16. Антонович Є., Удріс І. Нариси з історії українського мистецтвознавства: Історія українського мистецтва в працях вчених київської школи кінця XIX – початку XX століття. Київ ; Кривий Ріг, 2004. 273 с.

17. Антонович К. Василь Григорович Кричевський (1953). *Василь Григорович Кричевський*: хрестоматія: у 2 т. Харків: Видавець О. Савчук, 2016. Т.1: 1891-1943 рр. С. 188 – 190.

18. Аркнн Д. Материалы о жизни и творчестве Бартоломео Франческо Растрелли . *Сообщения Кабинета теории и истории Академии архитектуры*. Москва, 1940. С. 3 – 44.

19. Асєєва Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі XX ст. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст*. : у 2 кн. Київ, 2006. Кн.1. С. 122 – 161.

20. Ахтырский Покровский собор. *ИИМК РАН* (Фотоархів Інституту історії матеріальної культури РАН).

21. Бабак О.В. Розпис М.С. Самокіша та С.І. Васильківського в будинку І.Х. Бойка: збереження пам'ятки мистецтва та проблеми її реставрації /О.В. Бабак, К.Ю. Гончарова, В.В. Шуліка. *Слобожанське культурне надбання.* 2008. Вип. 1. С. 166 — 180.

22. Бабунич Ю.І. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму : регіональні особливості. *Вісник ЛНАМ.* 2017. Вип. 32. С. 44-57 https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/201732/visnyk-lnam-no-32-2017-yuliya-babunych-44-57-stor.pdf

23. Бабунич Ю.І. Національно-романтичні прояви стилю модерн (сецесії) в українському малярстві модернізму. *Вісник ЛНАМ*. 2020. Вип. 43. С. 20. https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/202043/visnyk-lnam-no-43-2020-yuliya-babunych-20-25.pdf

24. Бабунич Ю. Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст . *Народознавчі зошити*. 2023. № 3 (171). С. 665 – 670.

25. Бабунич Ю. І. Український живопис доби модернізму: світоглядні і художньо-стильові особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2016. 379 с.

26. Багалій Д. І. Історія Слобідської України. Харків: Основа, 1990. 258 с.

27. Багалей Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (1655-1905): историческая монография: в 2 т. Харьков, 1905. Т. 1: XVII–XVIII века. 569 с.

28. Багалей Д. И., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (1655-1905): историческая монография: в 2 т. Харьков, 1912. Т. 2: XIX - начало XX века. 976 с.

29. Баршинова О., Мартинюк О. Українське мистецтво в добу незалежності: трансформації та сподівання. *Нариси новітньої історії України* / ред. М. Мінаков, Г .Касьянов , М. Роджанскі. Київ, 2021. С. 189 – 224.

30. Бенюк О. Б. Мистецький експеримент в естетичному дискурсі. *Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва*. 2018. № 3. С. 252 – 256.

31. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності . *Беньямін В. Вибране* / пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис, 2002. С. 53 – 135.

32. Білан І. Юрій Магалевський: Художня творчість і боротьба за Незалежність України. *Актуальні проблеми мистецької практики мистецтвознавчої науки.* 2013. Вип. 5. С. 87 – 94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2013_5_16 (дата звернення: 10.12.2023).

33. Білецький П.О. Модерн в українському живописі. *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст.* Київ: Наукова думка, 2000. С. 7 – 9.

34. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII-XVIII століть. Київ: Мистецтво, 1981. 160 с.

35. Бондаренко І. В. Передумови і тенденції стильового розвитку храмової архітектури Слобожанщини (друга половина XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. архітектури: 18.00.01. Київ, 1999. 20 с.

36. Бондаренко Т.М. Основні засади та прогнози розвитку ринку мистецтва. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези доп. VI Міжнар. наук. конф., м. Київ, 13 – 14 листопада 2024 р./ НАМУ. Київ , 2024. С. 55 – 57.

37. Бондарчук В. Мистецьке життя 1980 – 90-х: основні події. *Народознавчі зошити*. 2013. № 4 (112). С. 762 – 764.

38. Бондарчук Н. О. Пейзаж у живописі кримських художників XX ст. (традиції, стильова еволюція, тенденції розвитку): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2017. 20 с.

39. Бондарчук П. Трансформації українського соціуму та культури під впливом радянських колоніальних практик. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези доп. VII Міжнар. наук. конф., м. Київ, 19 – 21 листопада 2025 р. / НАМУ. Київ, 2025. С. 65 – 66.

40. Булавіна Н. Вітчизняна модель українського мистецтва. Шлях до зрілості. *Сучасне мистецтво*. 2018. №14. С. 83 – 90.

41. Булавіна Н. Інституалізація сучасного мистецтва: вітчизняна проблематика. *Українська академія мистецтв: дослідницькі та науково-методичні праці*. 2015. Вип. 24. С. 99 – 108.

42. Бурлака В. Історія образу. Мистецтво 2000-х: монографія. Київ : Фонд підтримки візуальних досліджень, 2011. 206 с.

43. Бурлака В. Фігуративний живопис кінця 1980-х – початку 2000-х років. *Сучасне мистецтво.* 2004. Вип. 1. С. 7 – 33.

44. Варивончик А. В. Художні промисли України: ґенеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції століття: дис. … д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2020. 361 с.

45. Василь Григорович Кричевський: хрестоматія : у 2 т. / упоряд. О. Савчук . Харків : Видавець Савчук О.О., 2016 . Т. 1. 1891 – 1943 рр. 532 с.

46. Василь Григорович Кричевський: хрестоматія : у 2 т. / упоряд. О. О. Савчук . Харків : Видавець Савчук О.О., 2016 – 2018. Т. 2. 1943 – 1976 рр. 464с.

47. Велика спадщина Сумщини. Образотворче мистецтво. Суми: Університетська книга, 2018. 272 с.

48. Верменич Я. В. Історична регіоналістика в Україні: теоретико-методологічні проблеми : автореф. дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.01. Київ, 2005. 32 с.

49. Вечерський В. В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України: монографія. Київ: НДІТІАМ; Головкиївархітектура, 2002. 594 с.

50. Вечерський В. Українська народна дерев’яна архітектура. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини.* 2006. Вип. 3(2). С. 29-46.

51. Вишеславський Г. А. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2014. 18 с.

52. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.

53. Гаврилишина Н. Статті про музеї України на порталі «Великої української енциклопедії». *Проблеми методології сучасного*

мистецтвознавства та культурології : тези доп. VII міжнар. конф., м. Київ, 19 – 21 листопада 2025 р./ НАМУ. Київ , 2025. С. 87 – 88.

54. Галан Г. Розповіді про мистецьку родину Кричевських: культурологічні нариси. Полтава: ТОВ «АСМІ», 2016. 90 с.

55. Голод Ю. Найдавніша, дерев'яна, Воскресенська. *Життя Лебединщини.* 2000. 7 червня.

56. Голубець О. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття (соцреалізм і свобода творчості) : дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 . Київ, 2003. 353 с.

57. Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.

58. Голубець О. Художнє життя 1970-х – середини 1980-х років: Втеча у сферу декоративно-прикладного мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 2. С. 62–68.

59. Голубець О. Художня кераміка (1960 – 1980-ті рр.). *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2011. Т. 4: Народне мистецтво та художні промисли XX ст. С. 373–382.

60. Грабарь И. Останкинский дворец. *Старые годы*. *Ежемесячник для любителей искусства и старины*. 1910. № 5-6. С. 13-31.

61. Давиденко В. Меморіальний будинок Миколи Лисенка Музею видатних діячів української культури: новітні форми музейної комунікації в умовах війни. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології:* тези доп. VII Міжнар. наук. конф., м. Київ, 19 – 21 листопада 2025 р. / НАМУ. Київ, 2025. С. 94 – 98.

62. Даценко П. Х. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя XIX – першої третини XX століття: дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005. 161 с.

63. Дело о заеме денег на построение церкви. *ЦДІАК України (*Центр. держ. історичний архів України). Ф. 2016. 1773 р. Оп. 1. Спр. 16. Арк. 119.

64. Дело о строении в городе Ахтырке церкви. *ЦГАДА* (Центральний гос. архив древних актов). Ф. 297. 1757 р. Оп.1. Спр.1069. Арк.144.

65. Дем'янчук А. Богородиця в українському іконному малярстві (XI –XIX століття). Основні іконографічні типи. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. № 3. С. 85 – 95.

66. Денисенко О. Образ «Саду божественних пісень». *Образотворче мистецтво.* 2006. № 2. С. 120 – 121.

67. Драґан М. Д. Українські деревляні церкви: в 2 ч. Львів: Вид. с-ки «Діло», 1937. Ч.1. 159 с. Ч.2. 148 с.

68. Дудченко В. Автор українського тризуба. *Життя Лебединщини*. 2003. 12 лютого.

69. Дудченко В. Зустріч через океан. *Життя Лебединщини*. 1998. 12 серпня.

70. Дяченко А. Сучасний розвиток декоративно-прикладного мистецтва України. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези доп. VII Міжнар. наук. конф. , м. Київ, 19 – 21 листопада 2025 р. / НАМУ. Київ, 2025. С. 106 – 108.

71. Енциклопедія історії України. Київ : Наукова думка, 2018. Кн. 1: Україна- українці. 608 с.

72. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста , В. Тейлора; пер. з англ. Київ: Основи, 2003. 503 с.

73. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII–XVIII віків. Київ, 1919. 56 с.

74. Жаборюк А. А Мистецтво живопису і графіки на Україні в першій половині і середині XIX століття. Київ-Одеса : Вища школа, 1983. 206 с.

75. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с.

76. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.

77. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. 179 с.

78. Жук А. Традиція та інновація в українському пленерному русі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30 (1). С. 110–115. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2020_30(1)__19 (дата звернення: 20.08.2023).

79. Жук М. Василь Кричевський . *Шквал* . 1929. № 7 (17 лютого).

80. Забродська М. Музей «Становлення української нації» – інноваційний простір збереження, осмислення та формування національної ідентичності. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези доп. VII Міжнар. наук. конф., м. Київ, 19 – 21 листопада 2025 р. / НАМУ. Київ , 2025. С. 118 – 120.

81. Запорізька дитяча художня школа. 55 років / ред. О. Жолудь; ст. Л. Давиденко. Запоріжжя : ТОВ «Привоз Принт», 2014. 50 с.

82. Запорізька організація Національної спілки художників України / ред. І. Гресик. Запоріжжя : ТОВ «Привоз Принт», 2007. 226 с.

83. Запорізький обласний художній музей : 45-річному ювілею музею присвячується : наук. ст. та матеріали / наук. ред. та упоряд. Г. Борисова. Запоріжжя, 2016. 234 с.

84. Запорізький художній музей : Українське народне декоративне мистецтво / Худож. концепція, текст і підготовка вид. Г. Борисова. Запоріжжя, 2002. 13 с.

85. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва . Українська теоретична думка ХХ століття . Антологія: у 4 ч. / упор. Р.М. Яців. Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. Ч. 2. 932 с.

86. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. Українська теоретична думка ХХ століття. Антологія: у 4 ч. / упор. Р.М. Яців. Львів : Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2019. Ч.3. 980 с.

87. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. Українська теоретична думка ХХ століття. Антологія: у 4 ч. / упор. Р.М. Яців. Львів : Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України; Наукове товариство ім. Шевченка, 2021. 984 с.

88. Іонов В. Інтерпретації культури пам’яті: соціальний досвід і виклики сучасності. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези доп. VII Міжнар. наук. конф., м. Київ, 19 – 21 листопада 2025 р. / НАМУ. Київ , 2025. С. 135 – 137.

89. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : ІМФЕ ім. М.Т.

Рильського НАН України, 2011. Т. 4 : Народне мистецтво та художні промисли XX ст. 512 с.

90. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення /під заг. ред. С. Фартінга. Харків: Vivat, 2019. 575 с.

91. Історія міст і сіл УРСР Сумської обл. (колектив авторів). Київ : Головна редакція української радянської енциклопеі НАН УРСР, 1973. 694 с.

92. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; ред. Т. В. Рубан. Київ, 2006. Т. 4: Мистецтво XIX століття. 760 с.

93. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. 1048 с.

94. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України ; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; ред. Д. Степовик. Київ, 2011. Т. 3: Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття. 1087 с.

95. Історія українського мистецтва: у 6 т. / Академія наук УРСР ; голов. ред. кол.: М. П. Бажан та ін. Київ, 1968. Т. 3: Мистецтво другої половини XVII – XVIII століття / ред.: П. Г. Юрченко (відпов. ред), П. М. Попов, П. М. Жолтовський. 439 с.

96. Історія української культури / І. Крип'якевич та ін.; під заг. ред. І. Крип'якевича. Львів : Видавництво Івана Тиктора, 1937. 718 с

97. Історія української культури: у 5 томах / редкол.: Б. Є. Патон (гол. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 2001–2013. Т. 5: Українська культура XX – початку XXI століть. Кн. 4: Проблеми функціонування, збереження і розвитку культури в Україні / гол. ред. М. Г. Жулинський. 944 с.

98. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 280 с.

99. Кара-Васильєва Т. Казимир Малевич та вишивка авангарду. Київ: Мистецтво, 2025. 112 с.

100. Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври: книга-альбом. Київ: Новий друк, 2009. С. 11.

101. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. Львів : Свічадо, 1996. 230 с.

102. Кара-Васильєва Т. Марія Примаченко . *Українки в історії* /С. Андрусів та ін.; ред. В. Борисенко. Київ: Либідь, 2004. С. 246–247.

103. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні / ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.

104. Каталог XII выставки картин Товарищества харьковских художников. Харьков : Тип. Н. В. Петрова, 1908. 10 с.

105. Каталог XIX выставки Товарищества харьковских худож- ников. Харьков : Тип. Губерн. правления, 1916. 20 с.

106. Каталог выставки картин Общества харьковских художников. Харьков : б. и., 1907. 7 с.

107. Книга пам’яті Сумської області: у 3 т. / авт.-упор. О. М. Корнієнко. Суми: Вид-ня «Ярославна», 2007. Т.2: Зруйновані храми Сумщини : Мартиролог втрачених святинь. 324 с.

108. Ковальова М. Іконографічний канон як художній метод в зображеннях (на матеріалі візантійських пам’яток XI - XIV ст.*). Электронная библиотека научно-образовательной, финансовой*

и художественной литературы. URL: http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=13393&chapter=1 (дата звернення: 13.05.2022).

109. Костирко П., Мілятицька Ф. Видатний художник-архітектор (До виставки творчості В. Г. Кричевського) (1940) . *Василь Григорович Кричевський*: хрестоматія: у 2 т. Харків, 2016. Т. 1: 1891 – 1943 рр. С. 155.

110. Кохан Н., Стахевич Г. Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології «левкас»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 116–121.

111. Кравченко В. Українська зірка з роду Кричевських. *Життя Лебединщини.* 2006. 27 березня.

112. Кравчук К. Г. Художнє життя та мистецькі процеси у м. Хмельницькому кінця 1980 – початку 1990-х років. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. *Мистецтвознавство.* 2015. Вип. 21(1). С. 38–43. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21(1)__9 (дата звернення: 20.08.2022).

113. Кричевська Є. Пожежа будинку Михайла Грушевського (До сорокаріччя самостійності України) (1958). *Василь Григорович Кричевський:* хрестоматія: у 2 т. Харків , 2016. Т.1: 1891- 1943 рр. С. 191 - 200.

114. Кричевська Є. Спогади про дитячі роки В. Кричевського. *Василь Григорович Кричевський*: хрестоматія: у 2 т. Харків, 2020. Т. 2: 1943 – 1976 рр. С. 346 - 348

115. Кричевський В. Архітектура доби . *Червоний шлях*. 1928. № 3. С. 104.

116. Кричевский В. Архитектура и народное творчество (1937). *Василь Григорович Кричевський*: хрестоматія: у 2 т. Харків, 2016. Т. 1: 1891 – 1943рр. С. 67 – 68.

117. Кричевський Василь Григорович. *Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва* / автор-упоряд. Г.Г. Стельмащук. Львів: Апріорі, Львівська національна академія мистецтв, 2013. 520 с.

118. Кричевський В. Розуміння українського стилю (1914). *Василь Григорович Кричевський*: хрестоматія: у 2 т. Харків, 2016. Т. 1: 1891 – 1943 рр. С. 30 – 34.

119. Кричевський Василь-молодший. *Українські митці у світі*. *Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст*. / авт.-упор. Г.Г. Стельмащук. Львів : Апріорі, 2013. С. 236 – 239.

120. Кричевська-Росандич Катерина. *Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст*. / авт.-упор. Г.Г. Стельмащук. Львів : Апріорі, 2013. С. 240 – 242.

121. Кричевський Микола. *Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст*. / авт.-упор. Г.Г. Стельмащук. Львів : Апріорі, 2013. С. 232 – 235.

122. Кучеренко Г. Нам потрібен новий орнамент. *Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України.* 1929. Ч. 4. С. 46.

123. Лагутенко О.А. Художні музеї Києва. Метаморфози у реаліях війни. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: тези доп. VI Міжнар. наук. конф., м. Київ, 13 – 14 листопада 2024 р. / НАМУ. Київ , 2024. С. 133 – 134.

124. Лагутенко О. Від модерну до конструктивізму: Книжкова графіка Василя Кричевського. *Родовід*. 1995. Ч. 3 (12). С. 62 – 71.

125. Лагутенко О. «Незручні» питання до мистецтва авангарду. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези доп. VII Міжнар. наук. конф., м. Київ,19 – 21 листопада 2025 р. / НАМУ. Київ, 2025. С. 166 – 168.

126. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.

127. Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття: стилістичні особливості художньої мови. Київ: Політехніка, 2005. 123с.

128. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія. 1917 – 1933. Київ: Смолоскип, 2002. 984 с.

129. Лейбфрейд А.Ю., Полякова Ю.Ю. Харьков. От крепости до столицы. Заметки о старом городе. Харьков: Фолио, 1998. С. 281-283.

130. Лисенко Г. О. Художнє життя Запоріжжя ХХ – початку ХХІ століть: дис. … д-ра філософії (PhD) : 023. Харків, 2023. 307 с.

131. Лист В. Шуліки до О. Соколюк від 24 квітня 2024 р. Архів О.Соколюк.

132. Лист В. Шуліки до О. Соколюк від 28 квітня 2024 р. Архів О.Соколюк.

133. Лист В. Шуліки до О. Соколюк від 17 липня 2024 р. Архів О.Соколюк.

134. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам’ятки. Київ: Мистецтво, 1968. 463 с.

135. Майстри декоративно-ужиткового мистецтва Сумщини. Суми, 2011.

136. Матоліч І. З історії українського мистецтвознавства: становлення, провідні особистості, наукові установи, навчальні заклади, сучасні проблеми : монографія. Івано-Франківськ :Симфонія форте, 2023. 489 с.

137. Мельничук Л. Колекціонування творів мистецтва як складова художнього життя. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* . 2015. № 9–10. С. 43–47.

138. Мистецтвознавство ХХ століття : хрестоматія-довідник : навч. посіб. / кол. авт. : А. Баканурський та ін.; упоряд. А. Білик, С. Думасенко. Херсон : ОЛДІ-ПЛСК, 2017. 424 с.

139. Мистецька палітра Слобожанщини. Історія, традиції, сучасність. Харків, 2013. 445 с.

140. Мистецька спадщина Кричевських на Сумщині : буклет / Н.С. Юрченко; Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького. Суми: Університетська книга, 2005. 16 с.

141. Митці України: енциклопедичний довідник / за ред. А.В. Кудрицького. Київ, 1992. 848 с.

142. Молокін О. Український модерн в архітектурі ХХ ст. (1939). *Василь Григорович Кричевський*: хрестома тія: у 2 т. Харків, 2016. Т. 1: 1891 – 1943 рр. С. 149 – 150.

143. Морозова С. Сумська художня студія; концепції становлення та роль в мистецькому житті міста ХХ ст. *Другі Таранушенківські читання*: матеріали Міжнар. наук. конф., м. Харків, 17-18 квітня 2025 / ХДАДМ; кафедра теорії і історії мистецтв ХДАДМ. С. 82 – 85.

144. Мусієнко П. Н. Федір Григорович Кричевський. Київ : Мистецтво, 1966. 116 с.

145. Найденко В.О. Живопис Харкова межі XX – XXI ст. : експериментальні пошуки в пластичній мові: дис. … д-ра філософії (PhD): 023. Харків, 2023. 327 с.

146. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. : у 2 кн. / редкол.: В. Д. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. 543с.

147. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX століття: у 2 кн. / ІПСМ АМУ; ред.-упоряд. О. О. Авраменко; редкол.: В. Д. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. 654 с.

148. Неосяжний Всесвіт Марії Примаченко в колекції Запорізького художнього музею: альбом. Запоріжжя : Вид. Г. Борисова, 2002. 51 с.

149. Нога О., Яців Р. Мистецькі товариства, об'єднання, угрупування, спілки Львова (1860–1998): Матеріали до довідника. Львів: Українські технології, 1998. 128 с.

150. Овсійчук В. А. Українське малярство X – XVIII століть. Проблеми кольору. Львів, 1996. 480 с.

151. Оляніна С. В. Український іконостас XVII – XVIII ст. : семантика пластичного образу. Дис. …д-ра мист – ва. 17.00.05. ЛНАМ. Львів, 2020. 626 с.

152. Ортегаі-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва / пер. О.Товстенко . *Бібліотека української літератури УкрЛіб*. URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3814 (дата звернення: 12.05.2023).

153. Осадча О.А. Релігійні мотиви та образи в творчості художників Харкова кінця 1980 – початку 1990-х рр. *Всеукраїнська. наукова конференція професорсько- викладацького складу та студентів ХДАДМ за підсумкам роботи 2017/2018 навчального ро ку*: матеріали наук. конф., м. Харків, 25 травня 2018 р. / ХДАДМ. Харків, 2018. С. 48 – 50.

154. Осадча О. Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини XX — початку XXI століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2020. 22 с.

155. Осадчий В. Внесок випускників Харківського художньо-промислового інституту у становлення художньо-монументального обличчя Кременчука. *Конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2017/2018 навчального року* : матеріали всеукр. конф. , м.Харків, 25 трав. 2018 р. / ХДАДМ. Харків, 2018. С. 50–53 .

156. Осадчий й В. Історичні періоди розвитку мистецького життя м. Кременчука. *Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи. Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття* : матеріали міжнар. наук.-метод. конф. проф.-викл. складу і молодих учених в рамках IX Міжнар. форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9–12 жовт. 2017 р./ Мін-во освіти і науки України; ХДАДМ. Харків, 2017. С. 262–265.

157. Осадчий В. В. Художнє життя м. Кременчука кінця XIX–XX століття: дис. … д-ра філософії (PhD): 023. Харків, 2021. 346 с.

158. Остапенко О. І. Кременчуцький край в контексті історії України. Кременчук, 2003. 416 с.

159. Откович В. П. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1990. 94 с.

160. Отчет о деятельности Т-ва харьковских художников за 1915 год. Харьков : б. и., 1915. 3 с.

161. Охтирський Покровський собор. *Державний архів Сумської обл.* Ф. 745. Оп. 2. Спр. 92.

162. Павленко М. Петро Левченко (1859–1917). Прага: Видавництво української молоді, 1927. 16 с.

163. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова XX століття: дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2018. 645 с.

164. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові: монографія. Харків: Графпром, 2014. 455 с.

165. Павлова Т. В. Особливості втілення теми провінційного хронотопу в пейзажному живописі України (кінець XIX – початок XX століття). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2020. № 2. С. 62–66.

166. Павлова Т. Малярство і світлопис у пейзажних візіях Харкова на межі XIX – XX століть. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 2. С. 23–27.

167. Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1974. 223 с.

168. Павлуцкий Г. Г. Древности Украины. Выпуск 1. Деревянные и каменные храмы. Киев: Типография С. В. Кульженко, 1905. 124 с.

169. Панфілова О. Г. Мистецьке життя Кременеччини 20-х – 30-х років XX століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2009. 16 с.

170. Пам’ятки архітектури та містобудування України : довідник Держреєстру нац. культ. надбання / В. В. Вечерський та ін.; ред. А. П. Мандер, В. В. Веерський. Київ : Техніка, 2000. 647 с.

171. Паньок Т. Слобожанська ікона XVII – початку XIX століття. Харків: ФОП «Іванова», 2008. 279 с.

172. Перлини Сумщини : Ілюстроване видання. Суми : «ТОВ» ТД «Папірус», 2011. 96 с.

173. Петрова О. М. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. 478 с.

174. Петрова О. Художній авангард як модель «національного» стилю». *Культурологічні студії*. 1999. Вип. 2. С. 221 – 229.

175. Пивненко А. Художественная жизнь Харькова второй половины XIX – начала XX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения. Москва, 1990. 23 с.

176. Побожій С. І. Забуті художники і Сумщина: монографія. Суми: ДВНЗ УАБС НБУ, 2008. 157 с.

177. Побожій С. Олена Нікольська. Портрет на тлі тоталітарної доби. *Пам’ятки України*. 1998. № 31 (118). С. 116–122.

178. Побожій С. І. Становлення й розвиток мистецтвознавства у Харківському університеті (1805–1920 рр.) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.04. Київ, 1993. 26 с.

179. Приказы, полученные от Ахтырского городничего ктиторам, описи церковному имуществу. *ЦДІАК України* (Центральний державний історичний архів України). Ф. 2016. 1790 р. Спр. 30. Оп. 1. Арк. 204.

180. Протоколи загальних зборів Товариства харківських художників за 1906–1911 рр. *ЦДАМЛМ України* (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 208. Оп. 1, од. зб. 421. 53 арк.

181. Пучков А. Український архітектурний стиль. Візії, модуси, століття. Київ : Родовід, 2025. 276 с.

182. Радіонов Г. Півсторіччя творчої діяльності В.Г. Кричевського (1938). *Василь Григорович Кричевський*: хрестоматія: у 2 т. Харків, 2016. Т. 1: 1891 – 1943 рр. С. 147.

183. Рапорты и ведомости Ахтырской Покровской церкви о приходе и расходе денежных сумм. *ЦДІАК України* (Центральний державний історичний архів України*).* Ф. 1801. 1772 р. Спр. 241. Арк. 187-187 зв.

184. Рапорты церковных старост о договоре мастеров сделать работу на иконостасах и приходно-расходные книги. *ЦДІАК України* (Центральний державний історичний архів України). Ф. 2016. 1783 р. Оп.1. Спр.23. Арк.41.

185. Ревуцький В. Василь Григорович Кричевський : Жмут спогадів (1973*). Василь Григорович Кричевський*: хрестоматія: у 2 т. Харків, 2016. Т. 1: 1891 – 1943 рр. С. 201 – 204.

186. Реестр продажных картин харьковского живописца Семена Маяцкого. *ЦДІАК України* (Центральний державний історичний архів України). Ф. 1709. 1796 р. Оп.2. Т. 2. Спр.2785. Арк.3-3 зв.

187. Ріпко О. Мистецьке життя Львова 1920–1930-х років. *Жовтень.* 1989. № 4. С. 69–82.

188. Роготченко О. Вітчизняна культура періоду створення Спілок радянських письменників, художників, композиторів: Складові становлення . *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2014. Вип 10. С. 117–125 .

189. Роготченко О. Київська організація Національної спілки художників України: Шляхи розвитку і становлення. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 215–235.

190. Роготченко О. Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов'язкового стилю художнього життя до- і повоєнної доби СРСР-УРСР. *Мистецтвознавство України.* 2014. Вип. 14. С. 169–174. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2014_14_23 (дата звернення: 03.12.2023).

191. Роготченко О. Образотворче мистецтво Радянської України 1930-х років: автореф. дис. … канд. мист-ва : 17.00.05. Львів, 2004. 19 с.

192. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: ФЕНІКС, 2007. 608 с.

193. Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський. Київ: Криниця, 2004 .704 с.

194. Савицька Л. Український краєвид як мегатекст національного світобачення. *Образотворче мистецтво*. 2003. №3. С. 5 – 10.

195. Савицька Л. Художнє життя Одеси на початку XX століття. *Мистецтвознавство України*. 2000. Вип.1. С. 85–97.

196. Савицька Л. Художнє життя провінції на зламі століть. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2002. № 1. С. 61–67.

197. Сапак Н. В. Художнє життя Півдня України кінця XIX – першої третини XX століття: дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.05 . Київ, 2006. 189 с.

198. Сапак Н. До питання становлення і розвитку Миколаївської організації Національної спілки художників України. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2017. Вип.34. С. 148–160.

199. Свєнціцька В. І. Спадщина віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів: Каменяр, 1990. 72 с.

200. Свєнціцька В. І., Откович В. П. Українське народне малярство XIII-XX століть. Київ: Мистецтво, 1991. 304 с.

201. Світлична О. М. До питань становлення і розвитку музейної справи в Катеринославі (Дніпропетровську) XIX – поч. XX ст. *Дизайн-освіта 2005: Тенденції розвитку та інтеграція в європейський освітній простір.* 2005. № 1, Ч. 3. С. 46–60.

202. Світлична О. М. Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця XIX – XX ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2009. 20 с.

203. Світлична О. М. Художнє життя Катеринослава – Дніпропетровська кінця XIX – XX століття . Київ : Центр учбової літератури, 2018. 192 с.

204. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ студіо, 2008. 187 с.

205. Сидоренко В. Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Харків, 2004. 20 с.

206. Сидоренко В. Особливості розвитку візуальних мистецтв в Україні в період 1990-х рр. *Культура України*. 2004. Вип.14. С. 76–81.

207. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності: у 2 кн. Київ : Huss, 2020. Кн. 2. 304 с.

208. Скляренко Г. Матеріали для історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини XX століття. *Історія*

українського мистецтва / за ред. В.Г.Скрипник. Київ, 2007. Том 5. С. 626 – 663.

209. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття : регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 1 (25). С. 67–78.

210. Слободян В. Каталог існуючих дерев'яних церков України і українських етнічних земель. *Вісник ін-ту Укрзахідпроектреставрація*. 1996. № 4. С. 74-159.

211. Словник художників України. Біобібліографічний довідник / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : видавництво ІМФЕ, 2019. Кн.1. 240 с.

212. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ :Видавництво Фенікс, 2017. 480 с.

213. Соколова Д.К, Шуліка В.В. Іконографічна програма монументальних розписів О.Я. Сокола у храмах Харківщини та Полтавщини. *Український мистецтвознавчий дискурс.* 2024. № 5. С. 133 – 144. URL: https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.15.

214. Соколюк Л.Д. Вища мистецька школа Харкова: від модернізму до трансформації (1921 – 1962) / дизайн О. Чекаль. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2023. 150 с.

215. Соколюк Л.Д. До питання про авторство проекту Охтирського Покровського собору. *Науково-теоретичні здобутки Слобідської України: Філософія, релігія, культура (Досвід ретроспективного аналізу):* матеріали Міжнар. наук. конф., присвяченої 85-річчю Харківського єпархіального церковно-археологічного музею, м. Харків, 2-3 червня 1999 р. Харків, 1999. С. 168-172.

216. Соколюк Л., Сокоюк О. Охтирський Покровський собор : між минулим і майбутнім. *XUDPROM*: *Український журнал з мистецтва і дизайну.* 2023. Т. 25, № 1. С. 68– 83.

217. Соколюк Л., Стешенко С. Монументально-декоративний розпис в храмах Харківщини доби модерну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2022. № 1. С. 75 – 86.

218. Соколюк Л. Тоталітаризм та українське мистецтво Слобожанщини . *Український засів*. 1996. № 4–6. С. 156–160.

219. Соколюк Л. Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2021. Вип.2. С. 55–70.

220. Соколюк О.В. Уродженці Сумщини як творці нового українського мистецтва (перша третина XX ст.). *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези IV Міжнар. наук. конф. , м.Київ, 16 – 17 листопада 2022 р. / Нац. акад. мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; Ін-т культурології НАМ України; Зеленогурський ун-т (Польща). Київ, 2022. С. 139 – 141.

221. Соколюк О. В. Мистецький фронт на Сумщині під час російської агресії . *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. №6. С. 199 – 208.

222. Соколюк О. Музейні колекції Сумщини: проблема збереження національної спадщини. *Десяті Платонівські читання*: тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 20 лист. 2022р. / М-во культури України, НАОМА. Київ, 2022. С. 92 – 93.

223. Соколюк О. Охтирський Покровський собор на Сумщині : реконструкція чи реставрація. *Дизайн і мистецтво України у часи* національного спротиву : тези доп. Всеукр. наук. конф. (в межах

мистецько-наукової акції «Мистецтво молодих – 2023»), м. Київ, 15 – 16 березня 2023 р. / НАМУ. Київ, 2023. С. 44 – 45.

224. Соколюк О. Творчість живописця Івана Святенка в контексті художнього життя Слобожанщини доби модерну. *XUDPROM: Український журнал з мистецтва і дизайну.* 2024. Т. 26. Вип.1. С. 74 – 88.

225. Соколюк О. Українське народне мистецтво як наріжний камінь у творчості Василя Кричевського. *Перші Таранушенківські читання*: матеріали Всеукр. наук. конф., м. Харків, 14 – 15 квітня 2023 р. / ХДАДМ. Харків, 2023. С. 102 – 103.

226. Соколюк О. В. Художні виставки на Сумщині під час війни. *Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення*: матеріали Міжнар. наук. конф., м. Київ, 20 – 23 вересня 2023 р. / НАМУ. Київ, 2023. С. 134 – 135.

227. Соколюк О. В. Українські мистці з роду В.Г. Кричевського в еміграції. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали V Міжнар. наук. конф., м. Київ, 15 – 16 листопада 2023 р. / НАМУ. Київ, 2023. С. 111 – 113.

228. Соколюк О. Іван Святенко — видатний український мистець без біографії. *Дизайн XXI століття. Українська модель дизайну. Василь Єрмілов*: тези доп. Міжнар. наук. конф., м. Харків, 28 березня 2024р. / ХДАДМ. Харків, 2024. С. 86 – 87.

229. Соколюк О. В. Нові матеріали про творчість видатного харківського художника без біографії Івана Святенка (перша третина XX ст.). *Дизайн і мистецтво України у часи національного спротиву*: тези доп. ІІ Всеукр. наук. конф., м. Київ, 4 квітня 2024р. /НАМУ. Київ, 2024. С. 75 – 79.

230. Соколюк О.В. Мистецький фронт Сумщини в умовах воєнного стану. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології:* тези доп. VI Міжнар. наук. конф. , м. Київ, 13 – 14 листопада 2024 р./ НАМУ. Київ , 2024. С. 192 – 196.8

231. Соколюк О. Іконопис Сумщини доби козацького бароко : загальноукраїнські та регіональні особливості. *Другі Таранушенківські читання* : матеріали Міжнар. наук. конф. , м. Харків, 17 -18 квітня 2025 р. / ХДАДМ; кафедра теорії і історії мистецтв ХДАДМ. Харків, 2025. С. 118 – 119.

232. Соколюк О.В. Синтез архітектури й живопису в будинку І. Бойка в Харкові (арх. С. Тимощенко). *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах:* тези доп. VI міжнар. наук. конф., м. Київ, 30- 31 жовтня 2025 р. / НАМУ. Київ , 2025. С. 191 – 195.

233. Соколюк О. Сучасні форми музейної роботи на Сумщині під час війни. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології:* тези доп. VII Міжнар. наук. конф., м. Київ, 19 – 21 листопада 2025 р. / НАМУ. Київ , 2025. С. 267 – 269.

234. Соколюк О. Мистецька спадщина прифронтової Сумщини в умовах російсько-української війни. *Мистецтво в час війни*: тези доп. III Міжнар. конф. Західного регіонального наук.-мистецького центру Національної академії мистецтв України, м. Моршин, 8 –10 травня 2025 р. / НАМУ; Держ. прикордонна служба України. Львів – Моршин, 2025. С. 38 – 40.

235. Стещенко С. Творчість слобожанського митця Івана Святенка *П’яті Платонівські читання* : тези доповідей Міжнародної наукової конференції в м. Києві 26 листопада 2017 року. Київ : НАОМА, 2019. С. 29 – 30.

236. Таранушенко С. А. Василь Кричевський. *Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918 – 1932*. Харків: Видавець Савчук О.О., 2011. С. 191 – 198.

237. Таранушенко С. А. Мистецтво Слобожанщини. Харків, 1928. 9 с., табл. XXXVI .

238. Таранушенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Київ: Будівельник, 1976. 336 с.

239. Таранушенко С.А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918 – 1932 рр. Харків : Видавець Савчук О.О., 2011. 692 с.

240. Таранушенко С. Пам'ятники архітектури Слобожанщини XVII–XVIII віків. *Питання історії архітектури та будівельної техніки України* / Академія будівництва і архітектури УРСР; Ін-т теорії і історії архітектури та будівельної техніки; ред. кол.: Асєєв та ін. Київ, 1959. С. 44–80.

241. Таранушенко С. А. Українська книжкова графіка. *Таранушенко С. А. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918 – 1932*. Харків: Видавець Савчук О.О., 2011. С. 182 – 188.

242. Тимків Б. М. Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова. 2-ге вид., перероб. і доп. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2012. 216 с.

243. Ткаченко В. Ю. Православна Глухівщина. Історико-культурна спадщина Глухівського краю. 2-ге вид., перероб. і доп. Глухів: РВВ ГДПУ, 2006. 256 с.

244. Томашевський В. Василь Григорович Кричевський. (1873 – 1952) (1994). *Василь Григорович Кричевський*: хрестоматія: У 2 т. Харків, 2016. Т.1: 1891-1943 рр. С. 204 – 207.

245. Украина и Молдавия : справочник-путеводитель / автор текста и составитель альбома Г. Н. Логвин. Москва : Искусство; Лейпциг : Эдицион, 1982. 454 с.

246. Українські мистецькі виставки у Львові (1919 – 1939). Довідник мистецько-критичної думки / авт.-упор. Р. М. Яців. Львів : Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2011. 696 с.

247. Український авангард 1910 – 1930 років: альбом / авт.-упоряд. Д.О. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.

248. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / упряд. Д. Горбачов. 2-ге вид. Київ, 2023. 640 с.

249. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва XX ст. / авт.-упор. Г.Г. Стельмащук. Львів : Апріорі, 2013. 520 с.

250. Уманцев Ф.С. Мистецтво давньої України: Історичний нарис. Київ: Либідь, 2002. 326 с.

251. Усенко Н. О. Художнє життя Харкова другої половини XX – початку XXI ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Харків, 2015. 23 с.

252. Усенко Н. О. Художнє життя Харкова другої половини XX – початку XXI століття: дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Харків, 2015. 180 с.

253. Устав Харьковского общества любителей изящных искусств. Харьков : б. и., 1889. 16 с.

254. Федорук О. «…Мир на землі Вам, добрі люди». *Народна творчість та етнографія*. 1992. № 1. С. 28 –31.

255. Федорук О. К. Українське дерев'яне різьблення. *Перетин знаку*: *Вибрані мистецтвознавчі статті*: у 2 кн. Київ: ФЕНІКС, 2007. Кн. 2. С. 301–310.

256. Філарет (Гумілевський Д.Г.). Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Отд. 3. Москва : Тип. В. Готьє, 1857. 602 с.

257. Фомин П. Г. Церковные древности Харьковского края : Историко-археологический очерк. Вып. 1. Харьков : Епарх. тип., 1916. 181 с.

258. Фрей Т. XVIII-ая выставка Т-ва харьковских художников. *Южный край*. 1915. 19 марта. С. 5.

259. Харківська пейзажна школа. Остання чверть XIX – початок XX століття: альбом. Київ: Родовід , 2009. 269 с.

260. Харківщина мистецька: історія, традиції, сучасність : до 70-річчя ХО НСХУ : зб. ст. за матеріалами міжнар. наук-.практ конф.,м. Харків, 22 жовт. 2008 р. / Харк. орг. Нац. спілки художників України та ін. Харків: Золоті сторінки. 2008. 143 с.

261. Хлистун Ю. І. Програми розписів православних храмів сходу України кінця XX – початку XXI століття: культурологічний вимір: дис. … д – ра філософії. Київ, 2024. 522 с.

262. Ходак І. Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий період діяльності (1922–1924). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Ч. 2. С. 109–125.

263. Ходж А.Н. Історія мистецтва: живопис від Джотто до наших днів /пер. з англ. Харків: Фактор, 2012. 208 с.

264. Холостенко Є. Василь Григорович Кричевський. *Василь Григорович Кричевський*: хрестоматія: у 2 т. Харків, 2016. Т. 1: 1891 – 1943 рр. С. 174 - 182.

265. Церковь Святаго и Нерукотвореннаго Образа Христа Спасителя Харьковскаго Коммерческаго Училища Императора Александра III : Историческая записка с приложением повествования о Нерукотворном Образе / Сост. свящ. Иоанн Филевский. Харьков : Типография Зильберберга, 1896. 68 с.

266. Чепелик В. Формування українського архітектурного модерну початку XX ст. у контексті інтернаціональних творчих зв'язків. *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст*. Київ: Наукова думка, 2000. С. 164 – 183.

267. Чепелик В. Харківські розписи академіка М.С. Самокіша. *Прапор*. 1974. № 1. С.109-110.

268. Чмелик І. В. Художнє життя та мистецький процес Івано-Франківшини кінця XIX-XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Харків, 2006. 16 с.

269. Шуліка В. В. Валєр Бондар: живопис на склі, творчий метод, техніка, матеріали, реставрація. *Український мистецтвознавчий дискурс* . 2023. №4. С. 111 – 117. DOI : https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.15.

270. Шуліка В.В. Вівтарна перегорода Охтирського Успенського собору 1738 року: стилістичне рішення та іконографічна програма. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. № 3. С. 94 – 98.

271. Шуліка В. Ікони Пресвятої Трійці в Слобожанському іконостасі першої половини XVIII сторіччя. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 6. С. 106 – 111.

272. Шуліка В. Іконографічні програми храмових стінописів Слобідської України ІІ-ої пол. XIX - поч. XX ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2007. №3. С. 143-151.

273. Шуліка В. В. Іконостаси Сумського повіту першої половини XVIII століття . *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2022. № 1 . С. 62 – 72.

274. Шуліка В. Іконостас Слобожанщини XVII – XVIII століття: деісусний ярус. *Перші Таранушенківські читання*: матеріали Всеукр. наук. конф., м. Харків, 14 – 15 квітня 2023 р./ ХДАДМ; кафедра теорії і історії мистецтв ХДАДМ. Харків, 2023. С. 131 – 133.

275. Шулика В. В. Церковная живопись Слобожанщины средины XIX – начала XX века: иконографія, стилистика, технико-технологические особенности : дис. … канд. искусствовед. : 17.00.05 / Харьковская государственная академия дизайна и искусств. Харьков, 2010. Т. 1. 192 с. Т. 2. 123 іл.

276. Щербаківький Д. М. Українські дерев'яні церкви: короткий огляд розробки питання. *Збірник Секції мистецтв Українського наукового товариства.* 1921. Вип.1. С. 80-102.

277. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Астролябія, 2023. 608 с.

278. Юр М. В. Еволюція поняття «художній простір» у мистецтві. *Мистецтвознавство України*. 2015. Вип. 15. С. 191 – 197.

279. Юркевич В. Еміграція на схід і залюднення Слобожанщини за Б.Хмельницького. Київ: Друкарня Всеукраїнської Академії Наук, 1932. 191 с.

280. Юрченко П. Г. Дерев’яна архітектура України. Київ: Будівельник, 1970. 192 с.

281. Юрченко П. Г. Дерев’яне зодчество України (XVIII-XIX ст.). Київ: Вид-во Академії архітектури УРСР, 1949. 133 с.

282. Яковець І. О. Еволюція музею та музейної справи другої половини XIX – початку XX століть під впливом всесвітніх промислових виставок. *Аркадія: мистецтвознавчий і культурологічний журнал*. 2015. № 3 (44). С. 25–30.

283. Яковець І. О., Храмова-Баранова О. Л. Історико-культурне та мистецьке середовище 1960–1980-х років: еволюція музейної форми. *Гуманітарний вісник*. 2019. Число 31. Вип.15. С. 93–100.

284. Яценко В.Р. Микола Самокіш. Київ: Мистецтво, 1979. 150 с.

285. Яців Р. Мала хронологія мистецьких подій і пам’ятних дат XX століття: Україна – світ: Локально-індивідуальний дослідницький ракурс: довідник / Львівська національна академія мистецтв; Наукове товариство імені Шевченка. Львів: Апріорі, 2021. 544 с.

286. Janson H. W. History of Art. London & etc : Laurence King Publishin g Ltd, London, 1961. 960 p.

287. Halbwachs M. On Collective Memory /ed. and trans. by Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p.

288. Mayer R. The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques. New York : Harper Perennial, 1991. 474 p.

289. Miniatures by Vadyl V. Krychevsky. Oxford Gallery: catalogue. 1984.

290. Paintings by Kateryna K. Rusandich at Ukrainian Orthodox Cathedral: catalogue. Montreal, 1980. 4 p.

291. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School. *Artistic Culture. Topical issues* . 2022. Vol. 18. No. 2. P. 36 – 45.

292. Sokolyuk L., Nagirniak S., Chursin O., Sokolyuk O., Krykunenko S.

293. The book of symbols. Reflections on archetypal images / ed. by A. Ronnberg, K. Martin. Cologne: TASCHEN, 2010. 807 p.

294. Ukrainian Women's Association. Presents Kateryna K. Rusandich: catalogue. 1979. 3 p.

295. Watercolors by K. K. Rusandich: Ukrainian Culture Center Catalogue. 1974. 4 p.

296. Вечерский В.В. Воскресенська церква в Лебедині. Велика українська енциклопедія. URL: дата звернення: 20.10.2025)

297. Виставка «Феномен Марії Примаченко». Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького. URL: https://lvivgallery.org.ua/exhibitions/vystavka-fenomen-mariyi-prymachenko (дата звернення: 26.10..2024).

298. Відкрилася виставка до 40-рччя заснування Сумської організації Національної спілки художників. Сумські дебати. URL: https://debaty.sumy.ua/news/vidkrilasya-vistavka-do-40-richchya-zasnuvannya-sumskoyi-organizatsiyi-natsionalnoyi-spilki-hudozhnikiv (дата звернення: 26.10.2024).

299. В НХМУ відкривається ретроспективна виставка творів Федора Кричевського. *ARTUKRAINA*. URL: https://artukraine.com.ua/n/v-nkhmu-vidkriyetsya-retrospektivna-vistavka-tvoriv-fedora-krichevskogo/ (дата звернення: 26.10.2024).

300. Лебединський міський художній музей ім..Б. Руднєва https://esu.com.ua/article-53577 (дата звернення: 21.12.2025).

301. Онацький Никанор Харитонович. URL: https://vue.gov.ua/%D0%9E%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D1%80_%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 21.02.2025).

302. Охтирська ікона Божої матері: Історія, іконографія та духовне значення. Amber Stone. URL: https://ukraine-amber.biz/blog/akhtyrskaya/?srsltid=AfmBOorgzUydT4-_O6SdGSw_t2-c2X5u (дата звернення 21.02.2023).

303. Вечерський В. В. Покровська церква в Ромнах. https://baroko.ukrainaincognita.com/objects/pokrovska-czerkva-v-romnah-perenesena-v-poltavu/Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/%D0%9F%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D1%86%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%B2_%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D0%B0%D1%85 (дата звернення:21.02.2023).

304. Вечерський В. В. Покровського собору комплекс в Охтирці. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/%D0%9F%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80%D1%83_%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81_%D0%B2_%D0%9E%D1%85%D1%82%D0%B8%D1%80%D1%86%D1%96 (дата звернення: 21.02.2023).

305. В Сумах показали роботи скульптора М. Г. Лисенка *Суспільне Суми* URL: https://suspilne.media/sumy/171401-v-sumah-pokazali-roboti-skulptora-mihajla-lisenka-foto/ (дата звкрнення: 21.02.2025).

306. Саєнко Н.О., Стельмащук Г.Г. Федір Григорович Кричевський. Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/article-1653 (дата звернення: 21.02.2023).

307. Своє перше століття відзначає Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького URL: https://sorada.gov.ua/actual/actual/20855-svoje-pershe-stolittja-vidznachaje-sumskyj-oblasnyj-hudozhnij-muzej-im-nykanora-onatskogo.html (дата звернення: 21.02.2026).

308. Стегній І. Про долю «революціонера», який став священиком. *RISU.* URL: https://risu.ua/pro-dolyu-quot-revolyucionera-quot-yakiy-stav-svyashchenikom (дата звернення: 21.02.2023).Тарану9енко Стефан Андрійрвич

309. _Таранушенко Стефан Андрійович URL: https://vue.gov.ua/%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%83%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE,_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D1%84%D0%B0%D0%BD_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 21.02.2026).

310. Тимошенко Сергій Прокопович URL https://vue.gov.ua/%D0%A2%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE,_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%96%D0%B9_%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 21.02.2025).

311. Українське бароко. *Україна Інкогніта*. URL: https://baroko.ukrainaincognita.com/objects/pokrovska-czerkva-v-romnah-perenesena-v-poltavu/ (дата звернення: 21.02.2025).

312. У Національному художньому музеї України під час нового дослідження колекції знайшли дві раніше невідомі картини Ф.

Кричевського. Антиквар. URL: // HTTPS://ANTIKVAR.UA/DVI-NEVIDOMI-ROBOTY-KRYCHEVSKOGO/ (ДАТА ЗВЕРНЕННЯ: 21.02.2025).

313. Фотоархів: дерев'яна Воскресенська церква в Лебедині https://artmuseum.lebedyn.org/fotoarhiv-derev-yana-voskresenska-tserkva-v-lebedyni/ (дата звернення 26.10..2024).

314. Церква Параскеви П'ятниці (Бакирівка) // https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D0%B8_%D0%9F%27%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%96_(%D0%91%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BA%D0%B0) (дата звернення 26.10..2024).

315. Art of Vasyl Krychevsky at The Ukrainian Museum. New York : Ukrainian Museum (NYC) Exhibits/Lectures. *Brama*. URL: http://www.brama.com/ukrainian_nuseum/exhibit_htmI (дата звернення: 21.02.2023).

316. .Soviet Mosaics in Ukraine. *Олександр Садовськи.й* URL: https://sovietmosaicsinukraine.org/ua/artists/120

317. Vystavka 'Kod natsii' sumskykh fotohrafiv vidkrylasia v Lublini. *Sumy Today*. URL: // https://sumy.today/news/culture/50892-vystavka-kod-natsii-sumskykh-fotohrafiv-vidkrylasia-v-heneralnomu-konsulstvi-ukrainy-v-liublini.html (дата звернення: 21.02.2025).

318. Vystavka "Mahichnyi Lublin" vidkrylasia u Sumakh. *Всі Суми*. URL: http://www.vsisumy.com/news/kultura/vistavka-magichniy-lyublin-vidkr?page=20%2C19 (дата звернення: 21.02.2025).

319. U SNAU vidkryly vystavku myttsiv 'Treba zhyty'. *ЦУКР*. URL: https://cukr.city/news/2025/u-snau-vidkryly-vystavku-sumskykh-myttsiv/ (дата звернення: 15.11..2025).

320. U Sumskii miskii halerei vidkryvaiutsia dvi vystavky: про життя села та подолання насильства. *MISTOSUMY*. URL: https://mistosumy.com/news/gorod_i_region/94682-u-sumskii-miskii-galereyi-vidkriiutsia-dvi-vistavki-pro-zittia-sela-ta-podolannia-nasilstva.html (дата звернення: 21.02.2025).

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І

УДК 75.035.1(477.53):711-027.541"17/202"(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ СУМЩИНИ XVIII – ПЕРШ ЧВЕРТІ XXI СТ. : ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНІ ТА РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії (Ph.D)

ДОДАТКИ

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ О. В. Соколюк

Науковий керівник: Алфьорова Зоя Іванівна
Докор мистецтвознавства, професор

Харків – 2026

ДОДАТОК А

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РОЗДІЛУ 2

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО СУМЩИНИ ТА ЙОГО РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ

Додаток А1

.

2.1. ХРАМОІВЕ МИСТЕЦТВО СУМЩИНИ \ ДОБИ КОЗАЦЬКОГО БАРОКО

ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл 2.1.1. Обкладенка книги Ф. І. Шміта «Мистецтво старої Руси – України» 1919. Друкарський відбиток



Іл. 2.1.2. Дерев’яна Воскресенська церква в м. Лебедині на Сумщині.. Світлина С. Таранушенка. 1913 [312]



Іл. 2.1.3. Дерев’яна Воскресенська церква в м. Лебедині Сумської обл. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки



Іл. 2.1.4. Дерев’яна церква Спаса в с. Межирічі Лебединського повіту на Сумщині.
Світлина С. Таранушенка [239, с. 316]



Іл. 2.1.5. Дерев’яна церква Покрови в Ромнах на Сумщині, перенесена в Полтаву [310]



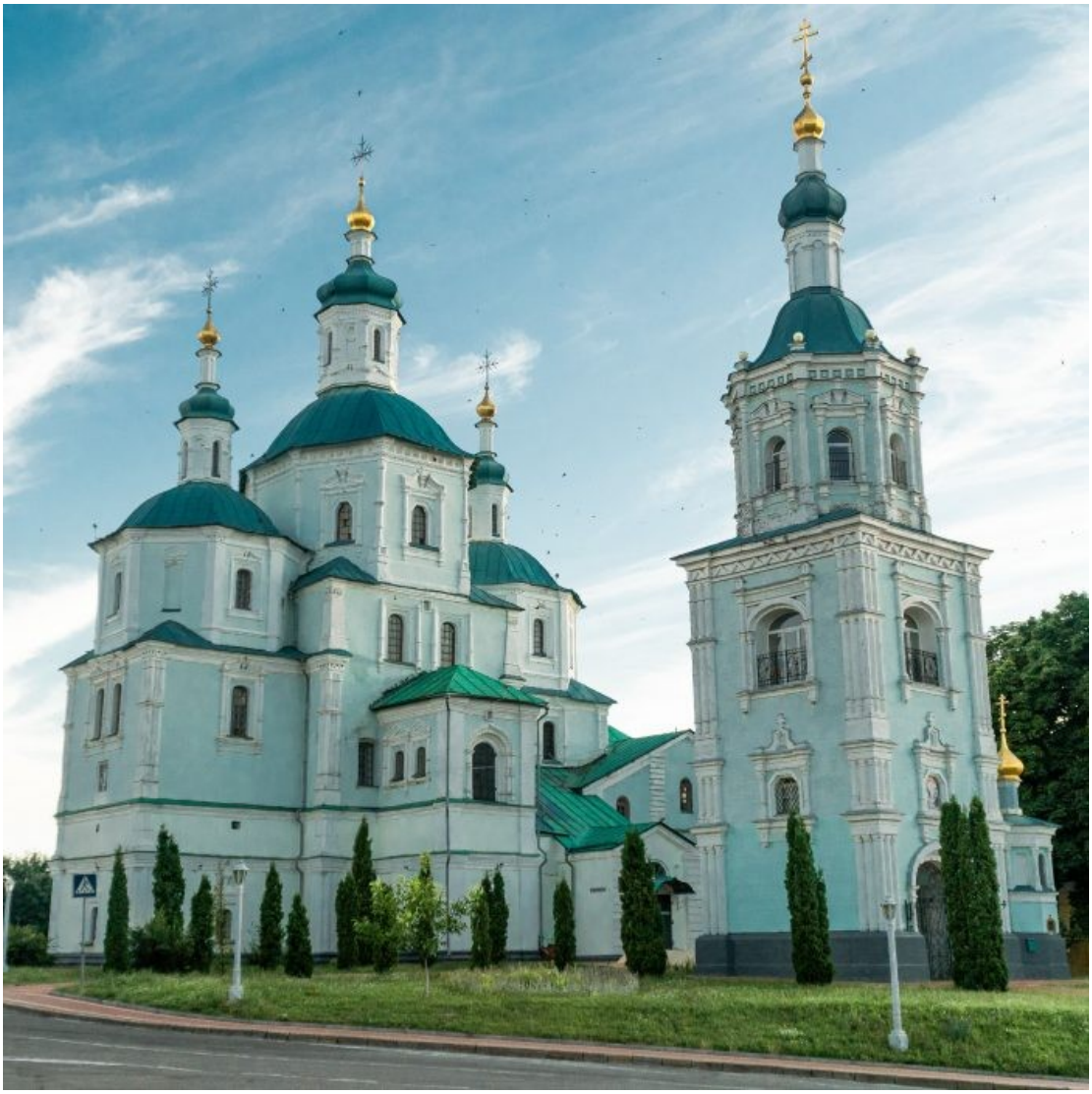
Іл. 2.1.6. В. Кричевський. Церква Покрови в Ромнах на Сумщині. 1917 [310]



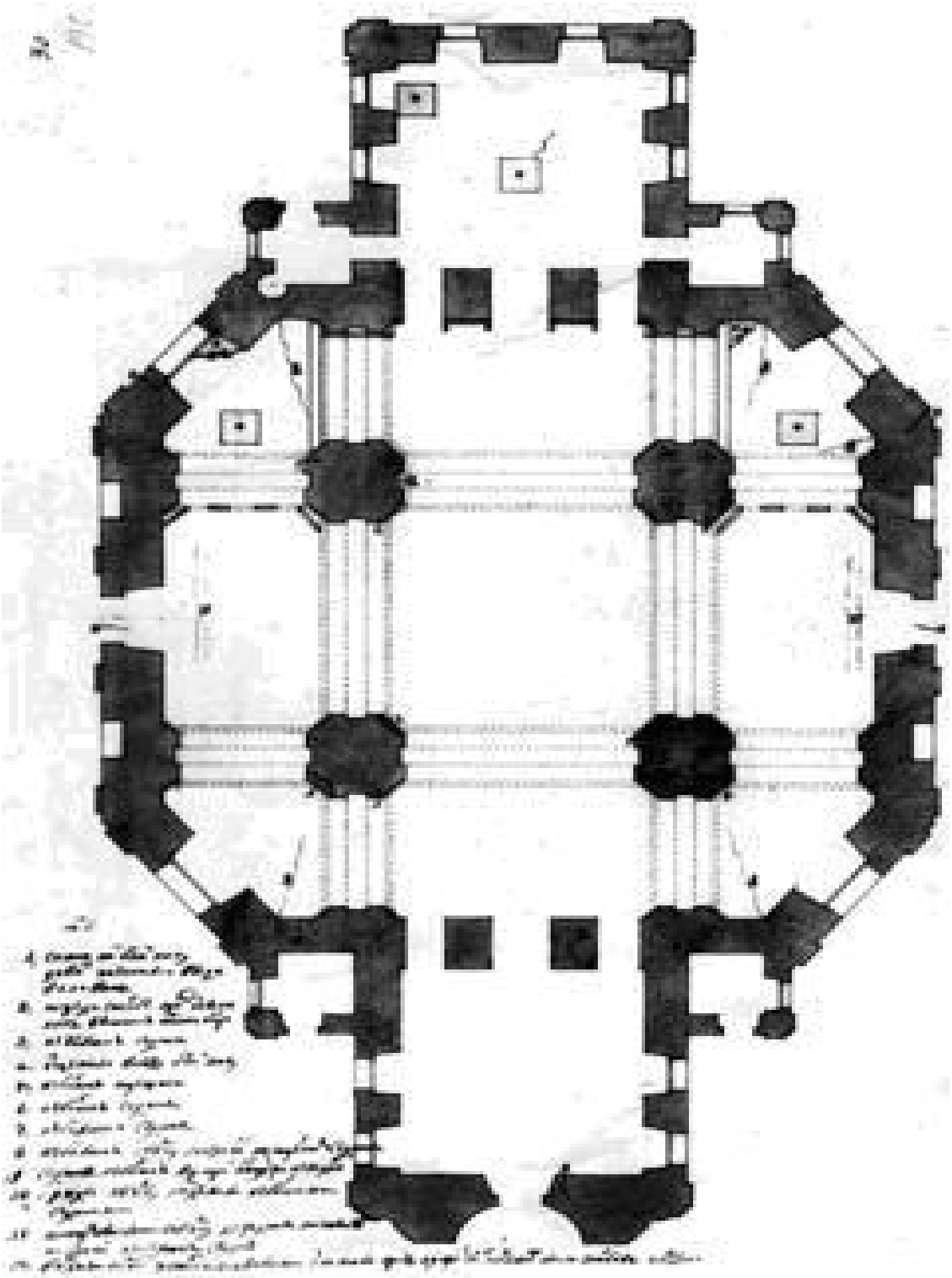
Іл. 2.1.7. Дерев’яна церква Миколи Чудотворця в с. Боброве в Лебединському р – ні Сумської обл. Світлина Т. Турейської. 2008 [299]



Іл. 2.1.8. Дерев'яна церква в с. Бакирівка Охтирського р – ну Сумської обл. [313]



Іл. 2.1.9. Свято-Воскресенський собор в м. Суми. Архів авторки



Іл. 2.1.10. План Охтирського Покровського собору. 1758 [64, арк. 41]



Іл. 2.1.11. Охтирський Покровський собор. Загальний вигляд. Світлина поч. XX ст.
[20, I 27603]



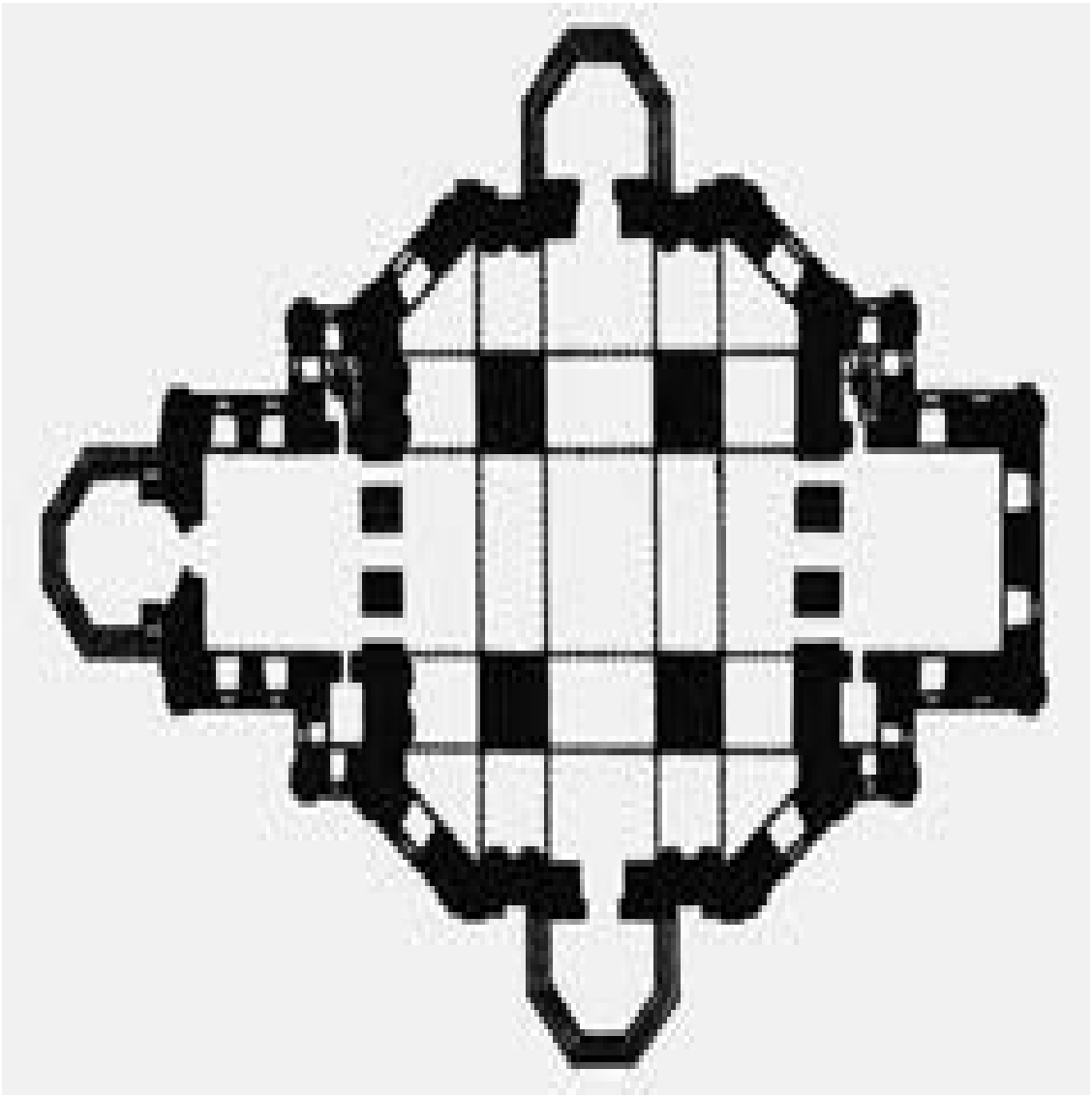
Іл. 2.1.12. Центральна баня Охтирського Покровського собору. Світлина поч. XX ст.
[20, II 27607]



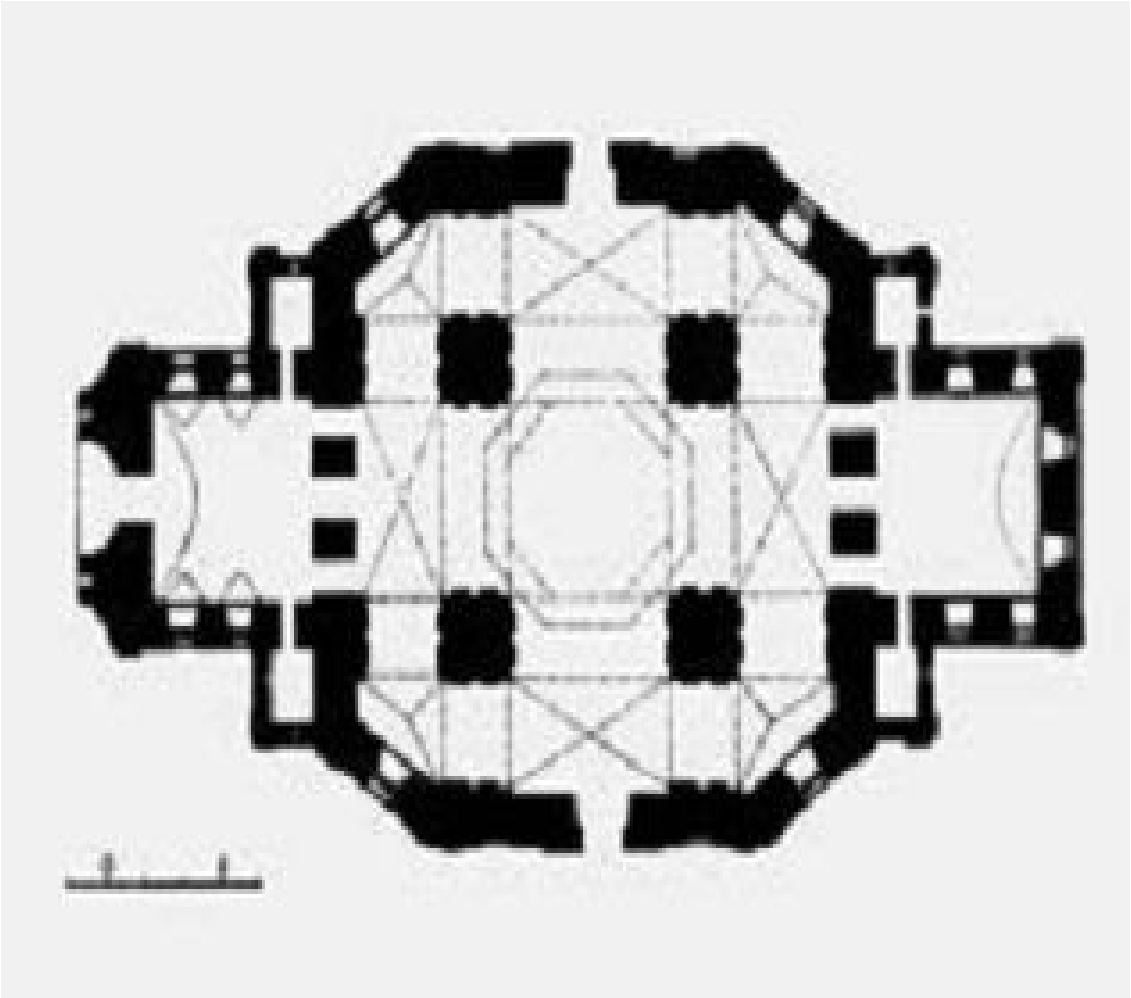
Іл. 2.1.13.. Успенський собор в м. Лебедині на Сумщині. Світлина поч. ХХ ст. [20, ІІ.27570]



Іл. 2.1.14. Центральна баня Миколаївської церкви в м. Лебедині на Сумщині. Світлина до 1918 р. [20, ІІ 27573]



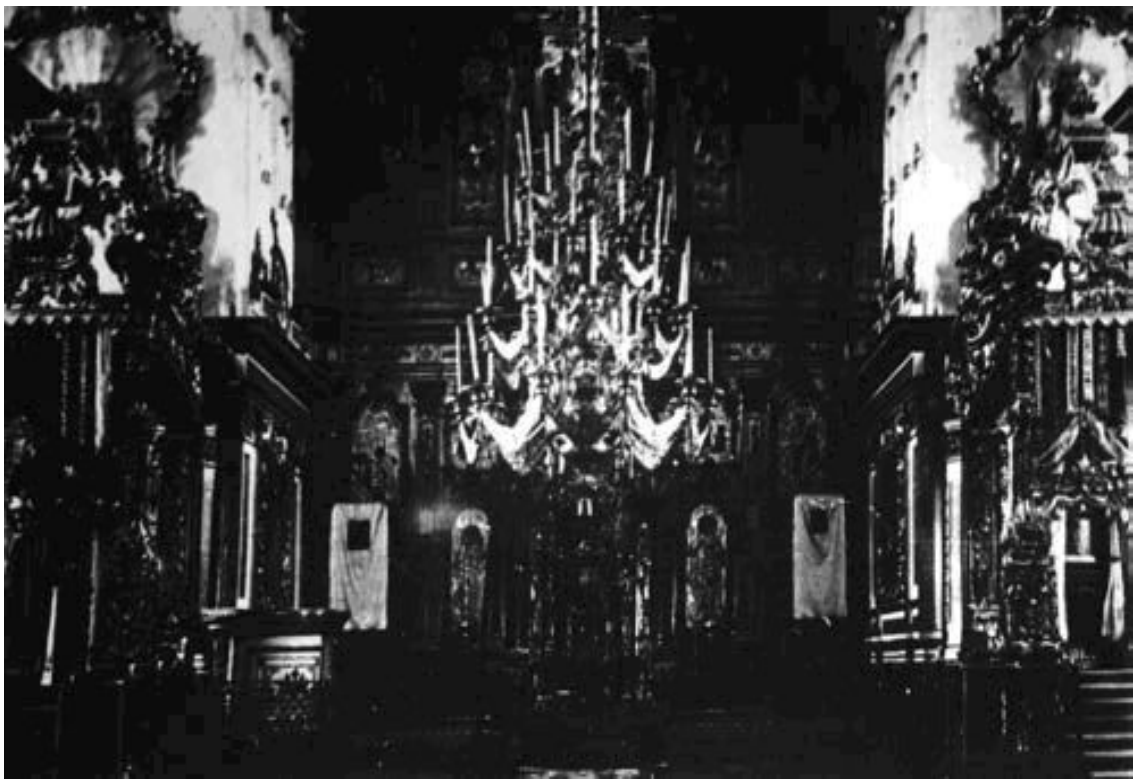
Іл. 2.1.15. План Охтирського Покровського собору. Др. пол. ХХ ст. [245, с. 355]



Іл. 2.1.16. План Охтирського Покровського собору. XVIII ст. [303]



Іл. 2.1.17. Інтер’єр Охтирського Покровського собору. Світлина поч. ХХ ст.
[20, 060922]



Іл. 2.1.18. Кіот для образу чудотворної ікони Охтирської Богоматері в інтер'єрі Охтирського Покровського собору. Світлина поч. ХХ ст. [20, 0 60923]



Іл. 2.1.19. Центральний вівтар в інтер'єрі Охтирського Покровського собору. Світлина поч. ХХ ст. [20, 0 60921]



Іл. 2.1. 20. Ікона Спаса Нерукотворного з Трьохсвятительської церкви м. Лебедин на Сумщині. Світлина кін. XIX ст. [20, II 27567]



Іл. 2.1.21. Інтер’єр Охтирського Покровського собору. Вид на західну стіну зі скульптурним зображенням Архистратига Михаїла. Світлина поч. ХХ ст. [20, ІІ 27608]



Іл. 2.1.22. Центральна баня Охтирського Покровського собору. Світлина поч. XX ст. [20, II 27609]



Іл. 2.1.23. Різдво Христове. Ікона XVIII ст. з церкви Жінок Мироносиць в м. Охтирка
Сумської обл. Дер., о. Світлина Л.Д. Соколюк. 1976. Архів авторки



Іл. 2.1.24. Вознесіння Христа. Ікона XVIII ст. з церкви Жінок Мироносиць в м. Охтирка Сумської обл. Дер., о. Світлина Л.Д. Соколюк. 1976. Архів авторки



Іл. 2.1.25. Ангел судного дня на західному порталі Охтирського Покровського собору. Світлина Л. Соколюк. 1976. Архів авторки



Іл. 2.1.26. Скульптурне зображення Архистратига Михаїла на західній стіні Охтирського Покровського собору. Світлина Л. Соколюк. 1976. Архів авторки



Іл. 2.1.27. Образ Апостола Луки в Охтирському Покровському соборі. Дер., о. Світлина Л. Соколюк. 1976. Архів авторки



Іл. 2.1.28. .Образ Апостола Марка в Охтирському Покровському соборі. Дер., о. Світлина Л. Соколюк. 1976. Архів авторки



Іл. 2.1.29. Образ Апостола Матвія в Охтирському Покровському соборі. Дер., ол. Світлина Л. Соколюк. 1976. Архів авторки



Іл. 2.1.30. Загальний вигляд Охтирського Покровського собору під час реставраційних робіт. Світлина О. Соколюк. 2023



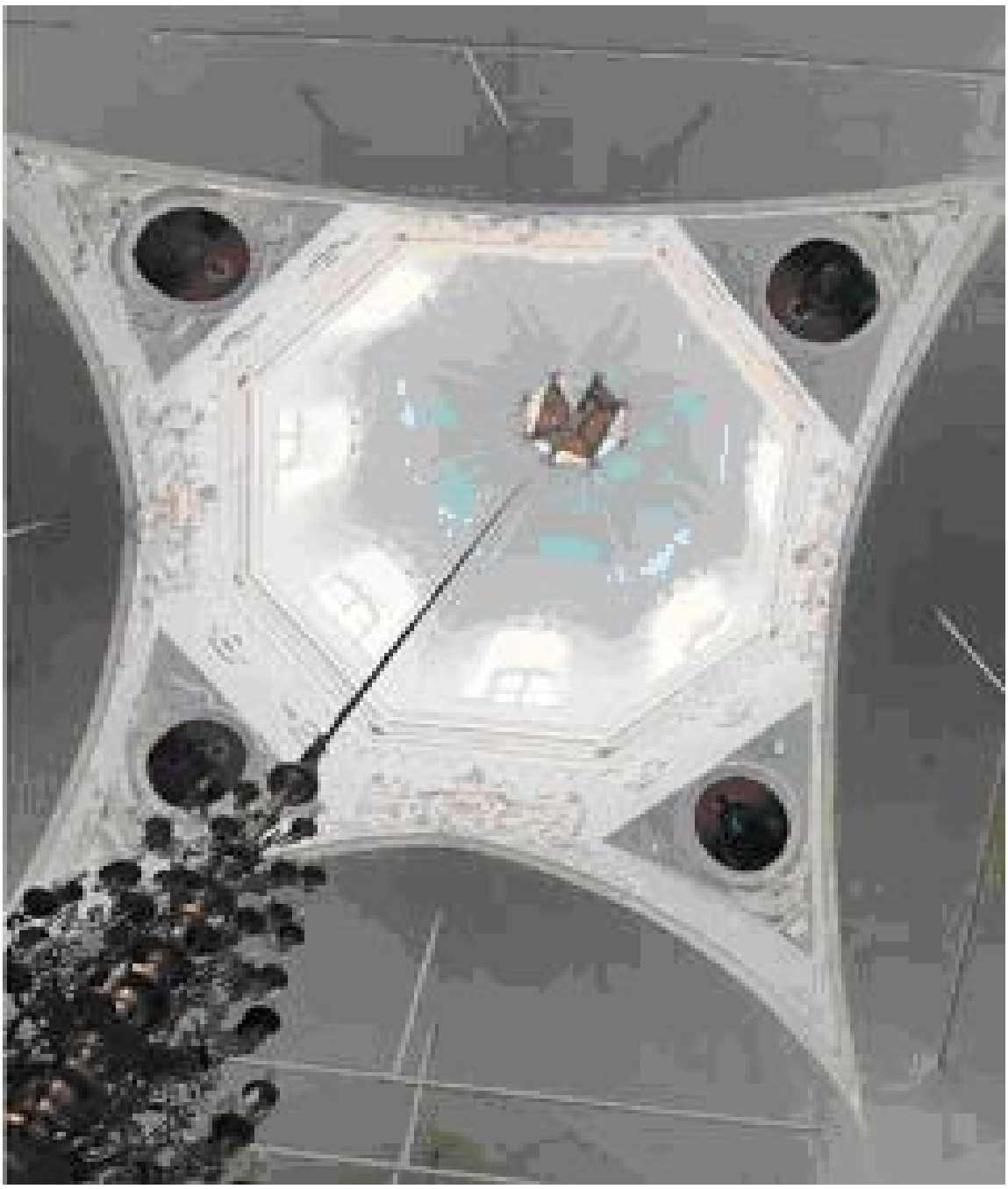
Іл. 2.1.31 Введенська церква-дзвіниця біля Охтирського Покровського собору. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки



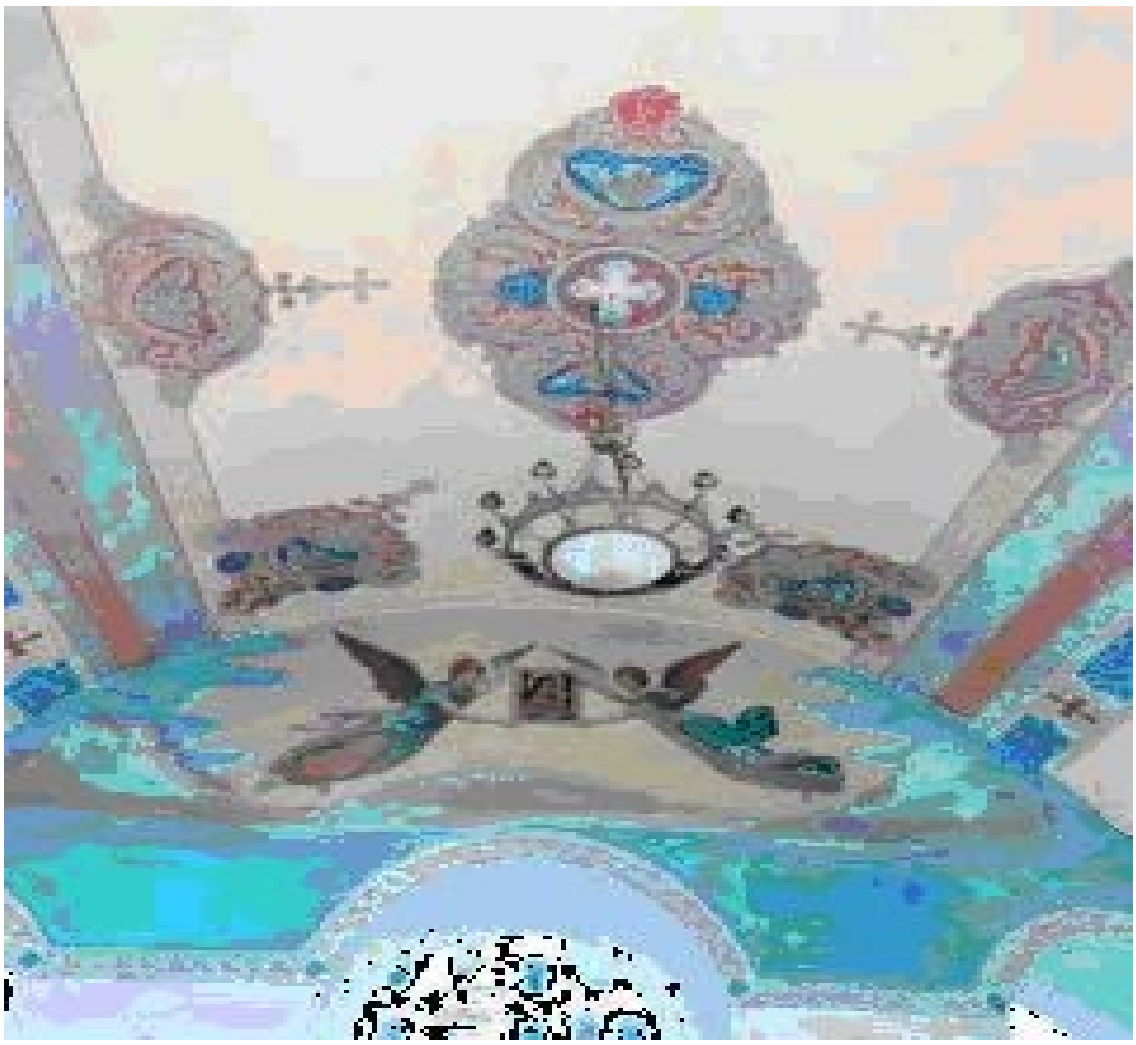
Іл. 2і.1.32. Охтирський Покровський собор. Західний портал.. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки



Іл. 2.1.33. Західна стіна Охтирського Покровського собору. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки



Іл. 2.1.34. Центральна баня Охтирського Покровського собору. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки



Іл. 2.1.35. Розпис на склепінні в Охтирському Покровському соборі. Світлина
О. Соколюк. 2023. Архів авторки



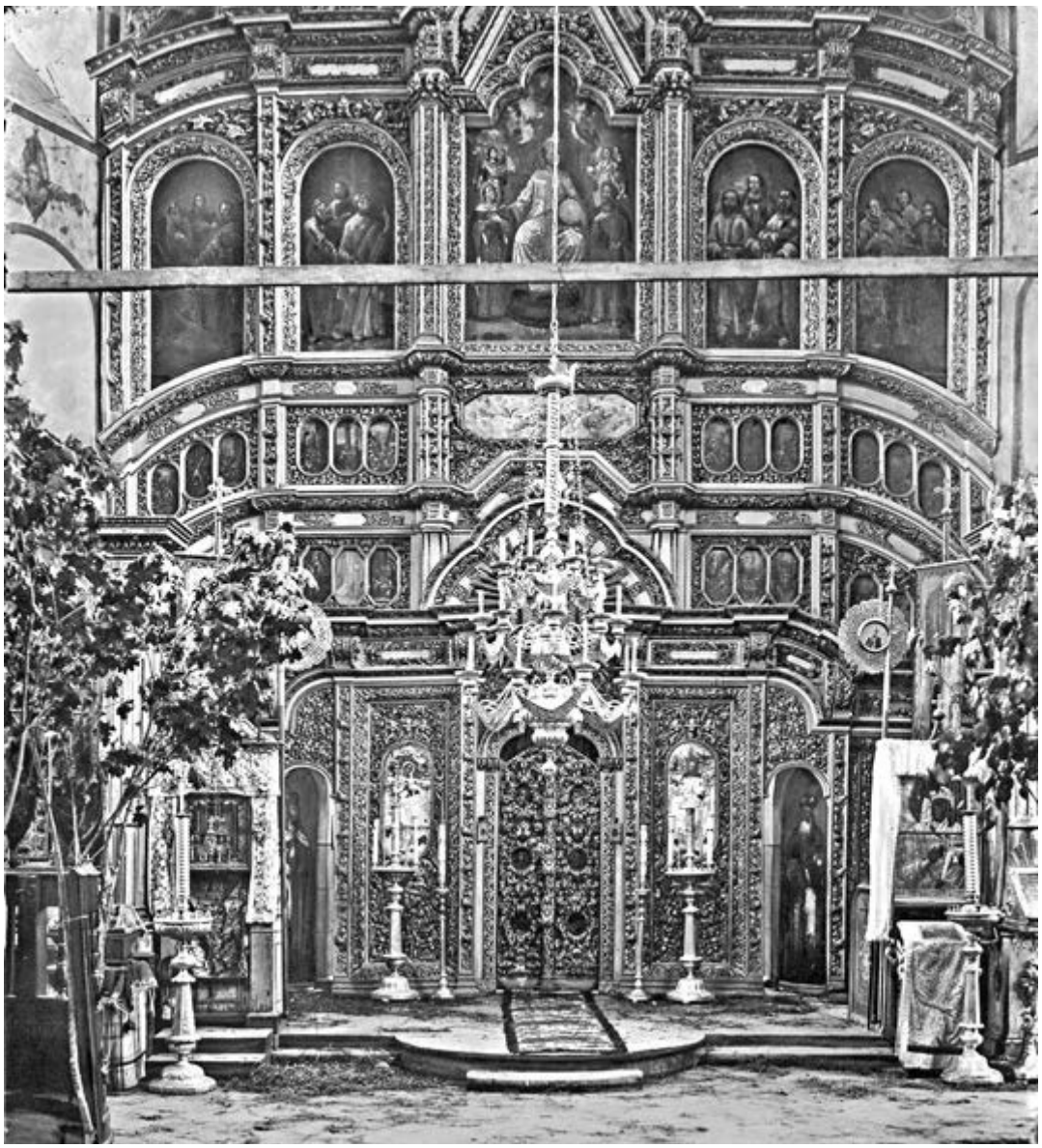
Іл. 2.1.36. Іконостас Охтирського Покровського собору. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки



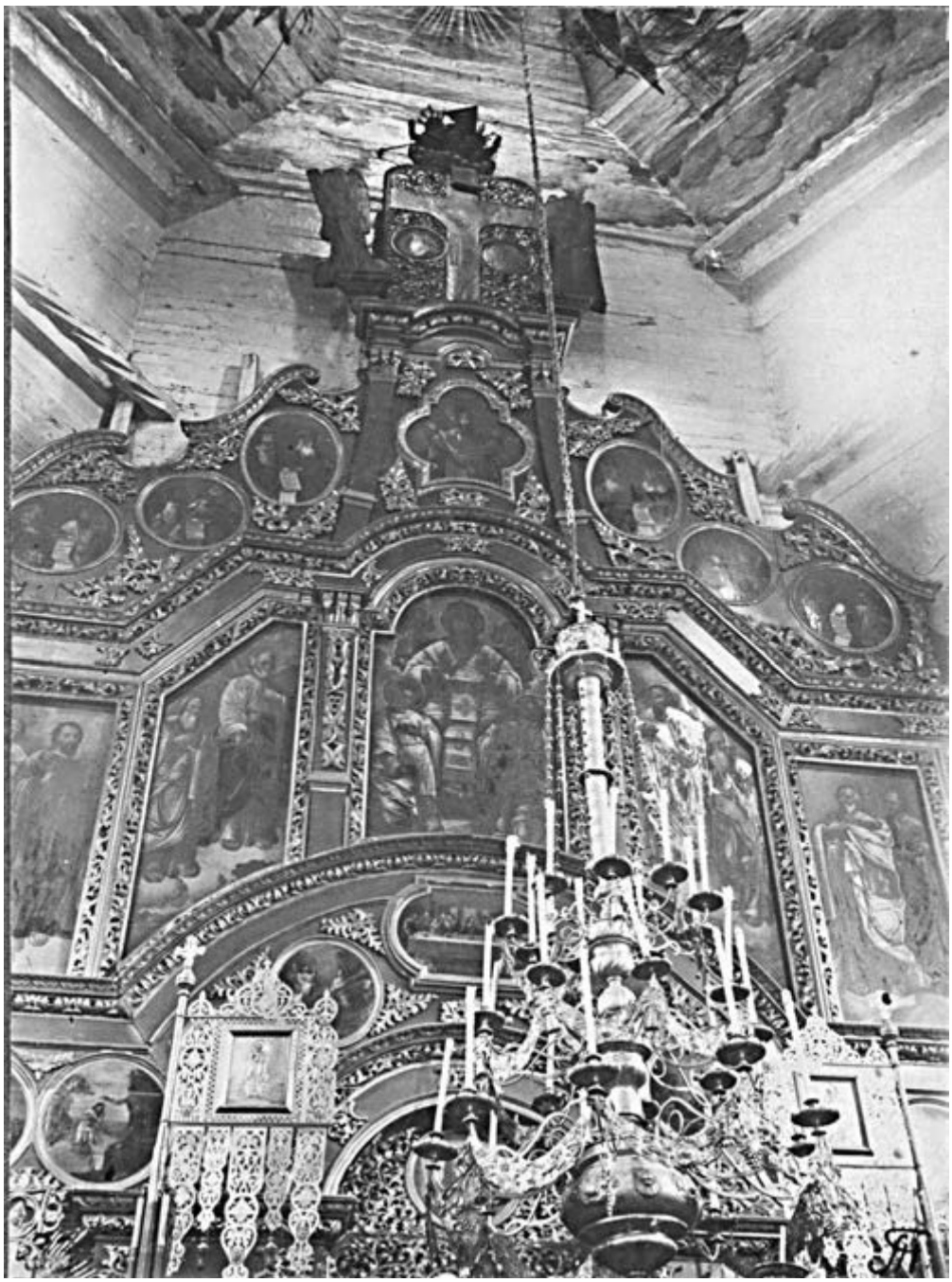
Іл. 2.1.37. Святий Володимир. Розпис у Свято-Вознесенському соборі м. Суми. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки



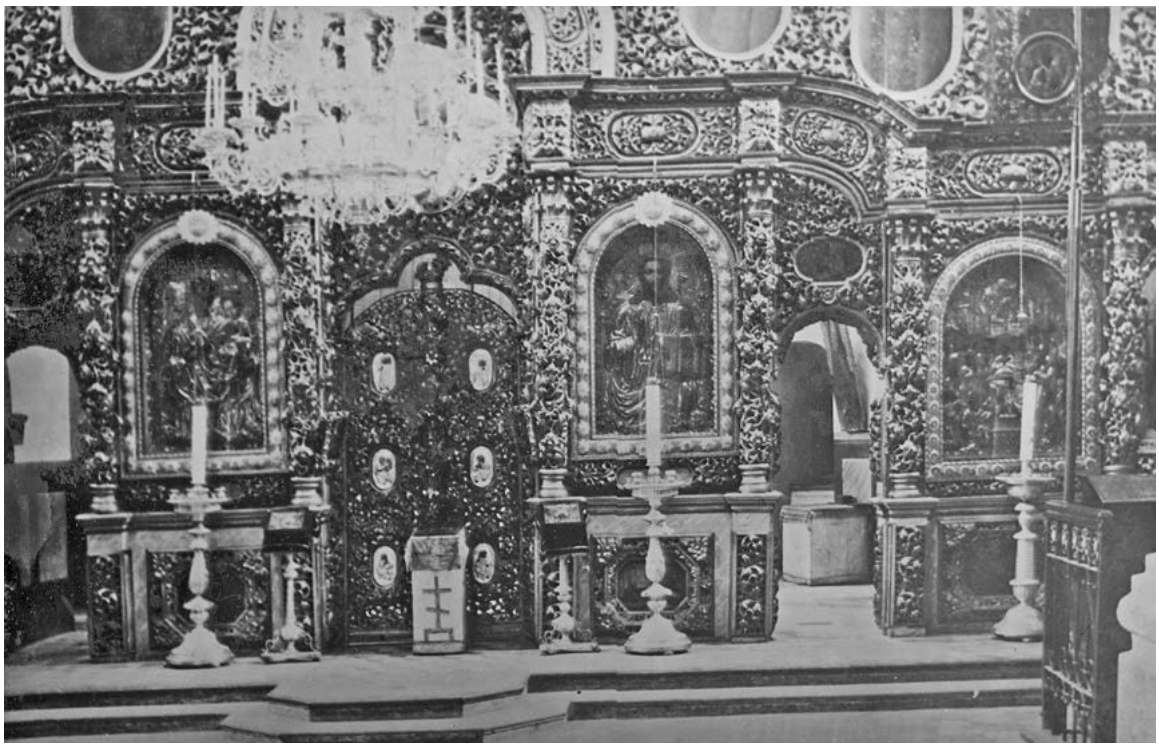
Іл. 2.1.38. Іконостас в церкві Архистратига Михаїла в с. Бездрик на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 479]



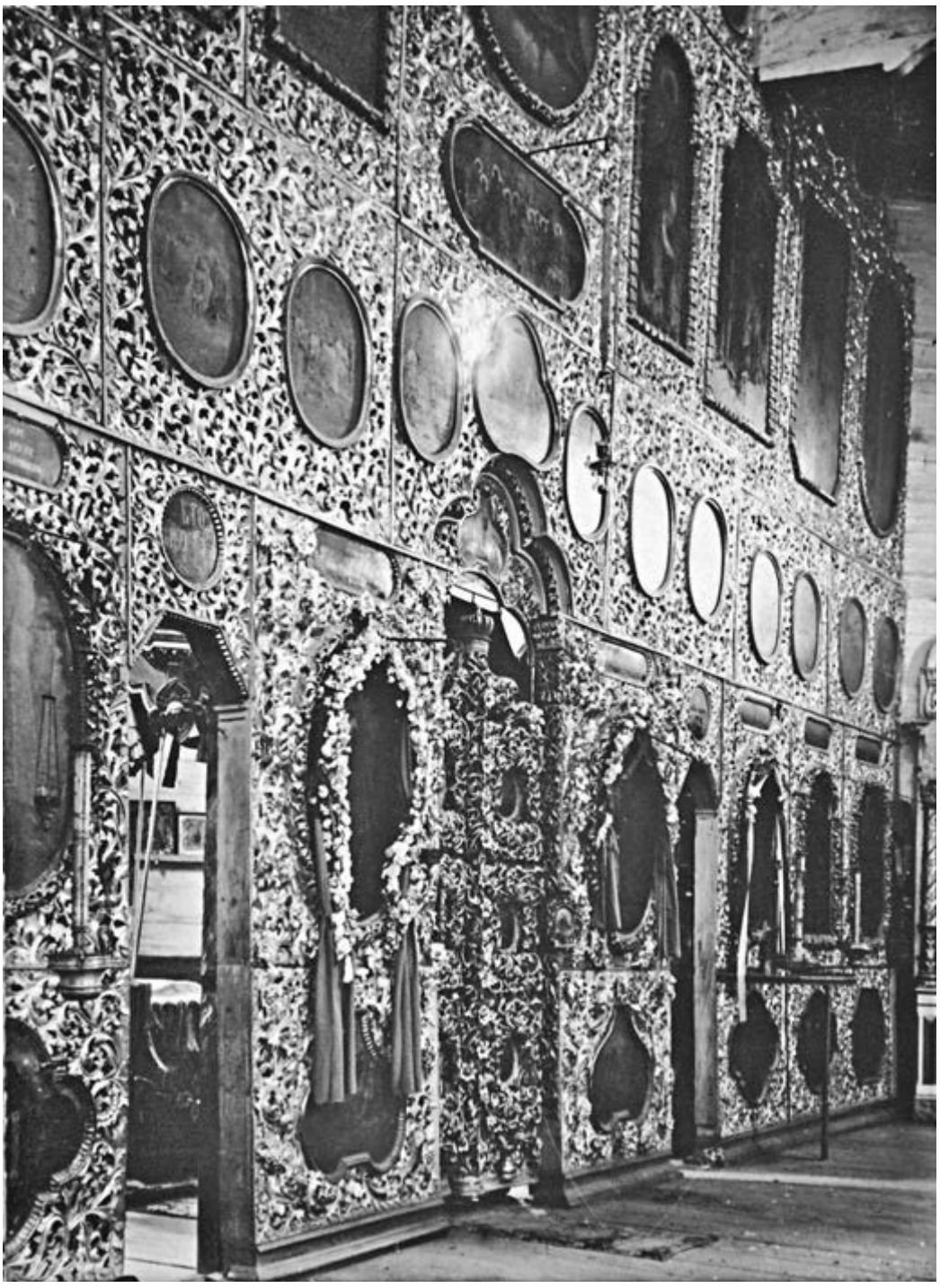
Іл. 2.1.39. Іл. 2.1.39. Іконостас з Глухівського Петропавлівького монастиря на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 482]



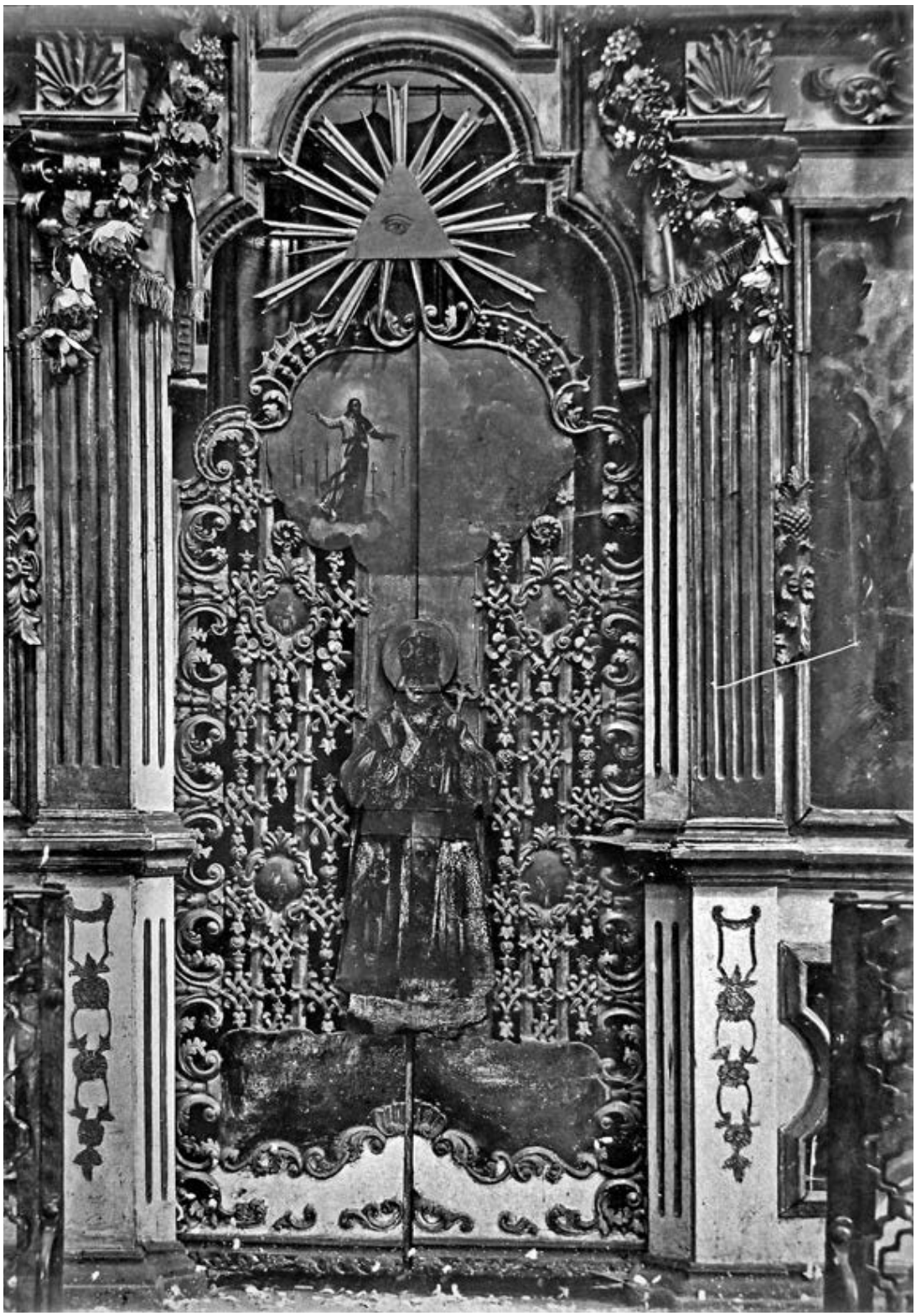
Іл 2.1.40. Іконостас зі Спасо-Преображенської церкви в с. Межиріч Лебединського р – ну на Сумщині.
XVIII ст. [151, с. 493]



Іл. 2.1.41. Іконостас із Святодухівської церква в м. Ромни на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 494]

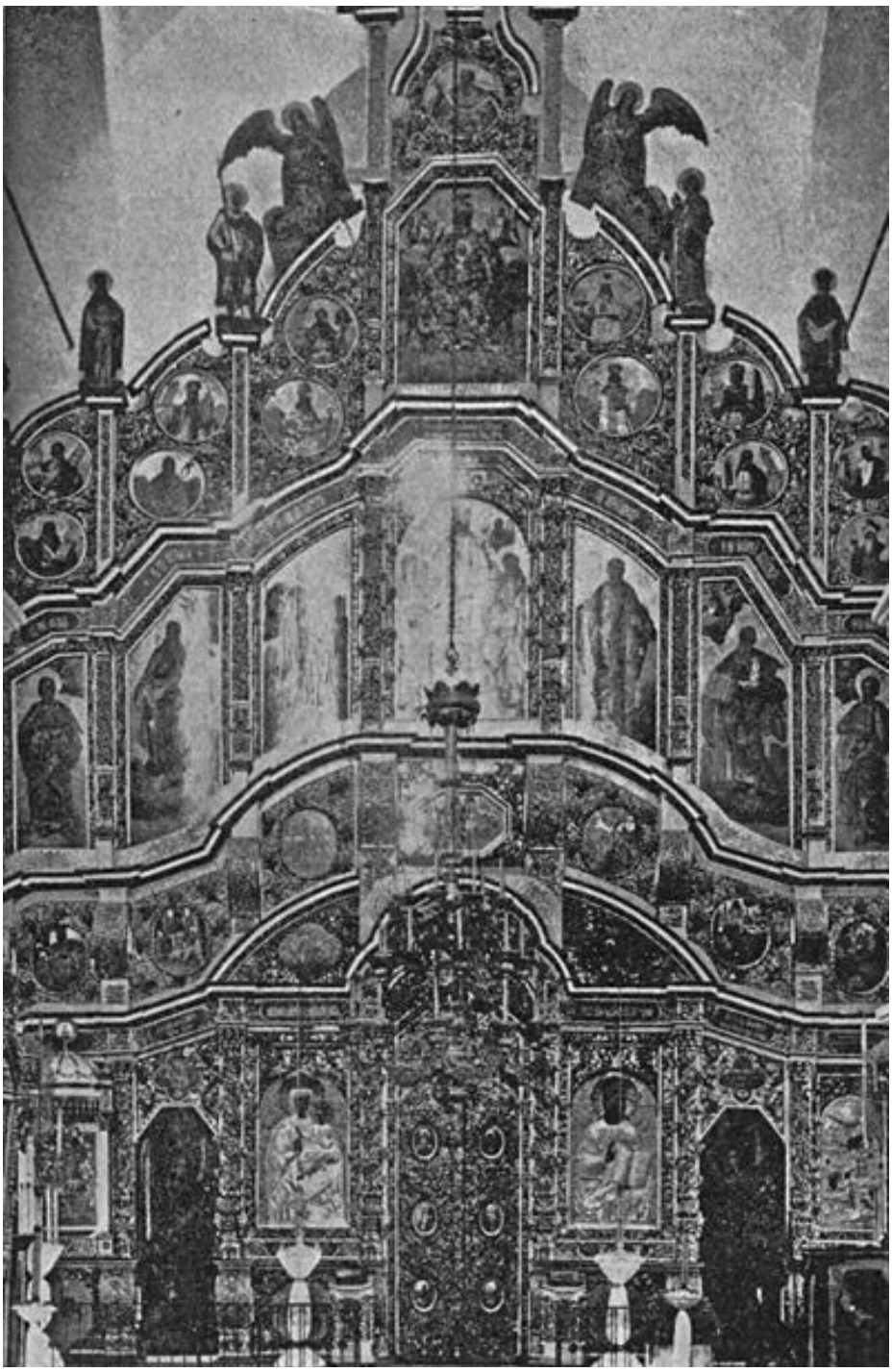


Іл. 2.1.42. Іконостас із собору Різдва Богородиці Гамаліївського монастиря в с. Гамаліївка на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 495]



Іл. 2.1.43. коностас з Михайлівської церкви в с. Свірж Шосткінського р – ну на Сумщині.

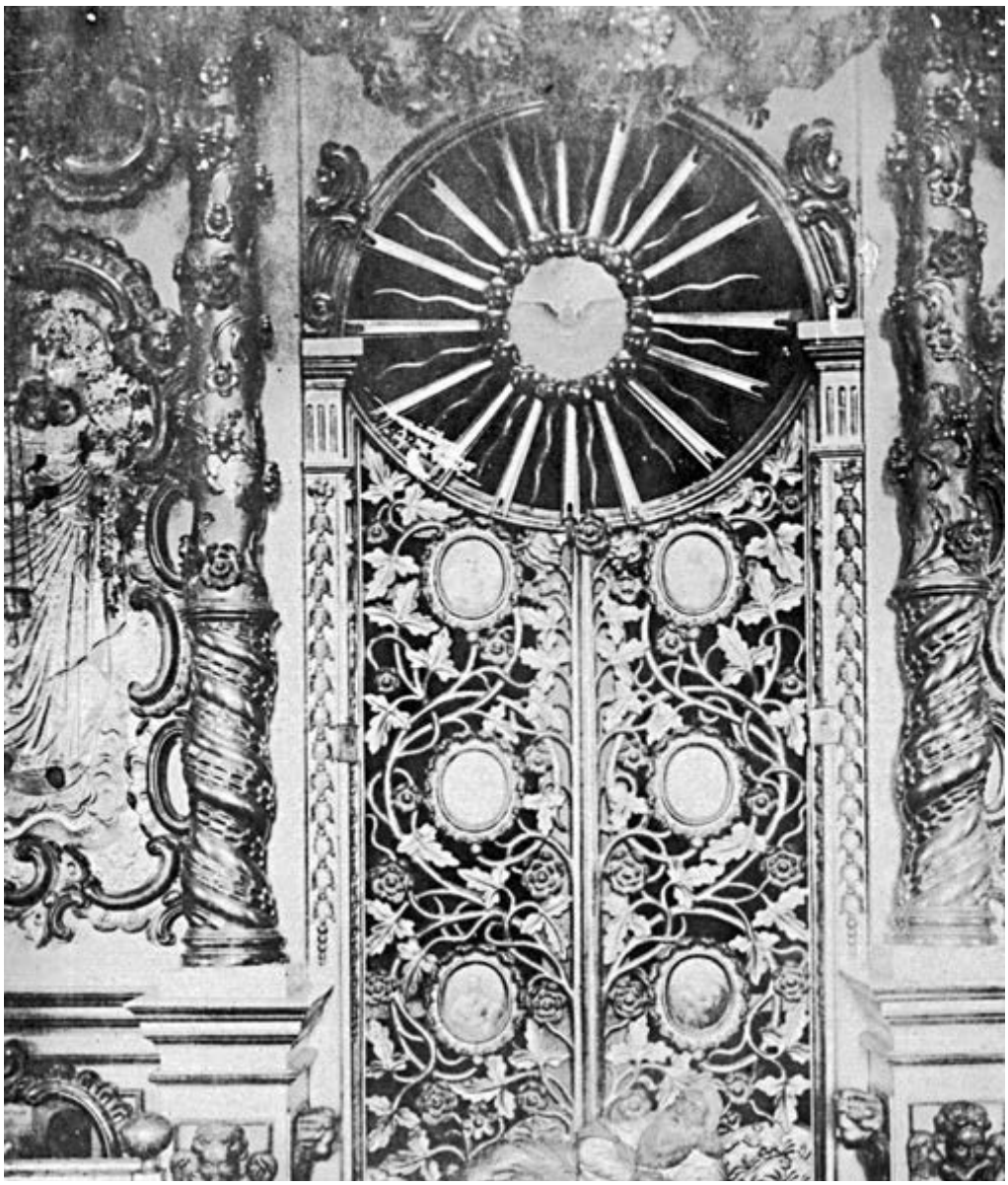
XVIII ст. [151, с. 496]



Іл. 2.1.44. Іконостас з Миколаївської церкви в м. Лебедин на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 497]



Іл. 2.1.45. Іконостас з Троїцької церкви на Засуллі в м. Ромни на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 501]



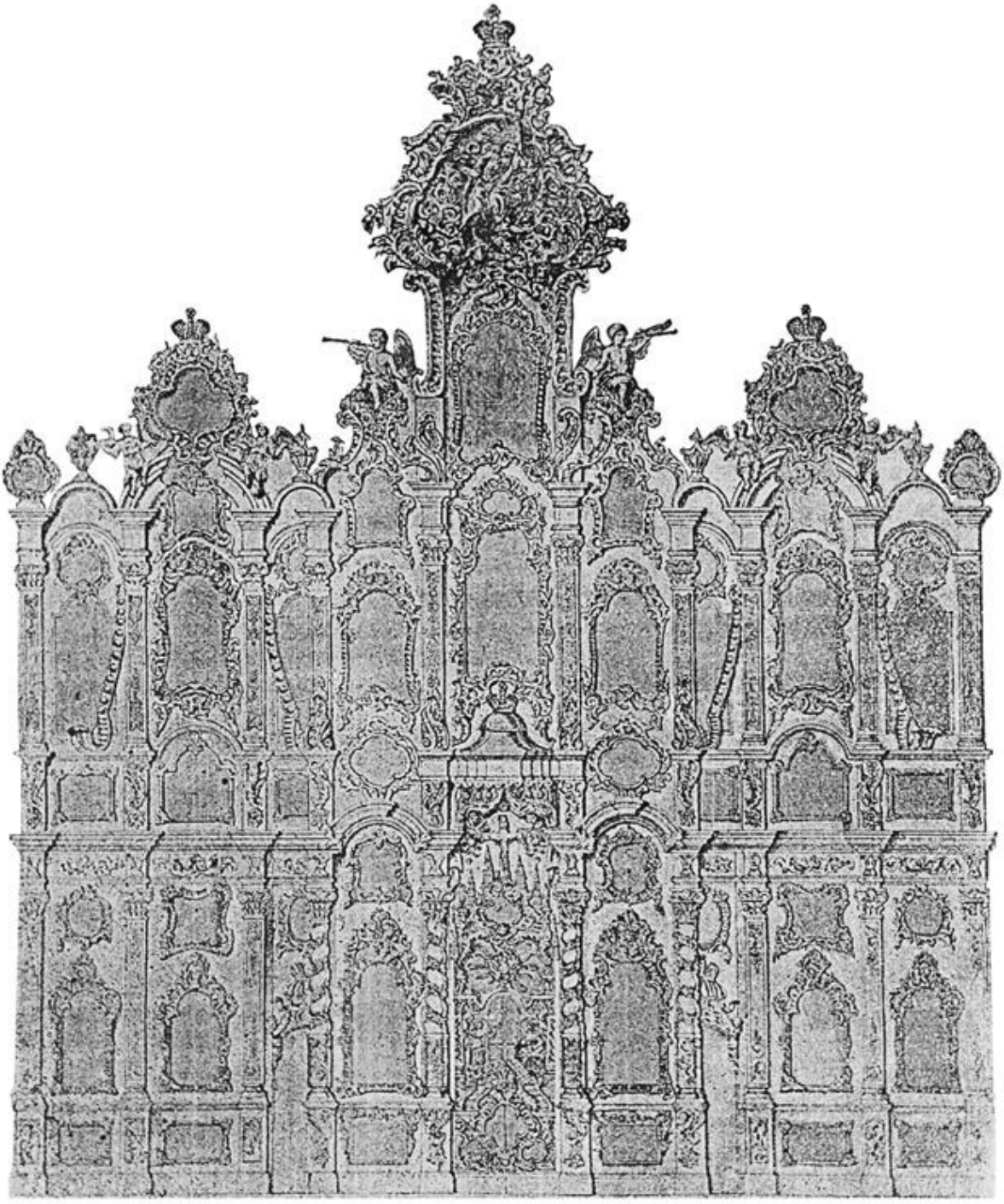
Іл. 2.1.46. Іконостас з церкви Всіх Святих в с. Мала Черенщина на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 508]



Іл. 2.1.47. Іконостас з Покровської церкви в м. Ромни на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 510]



Іл. 2.1.48. Іконостас з Михайлівської церкви в с. Грунь Охтирського р – ну на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 512]



Іл. 2.1.49. Іконостас з Покровської церкви в м. Ромни на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 522]



Іл. 2.1.50. Зображення Роменської фортеці на іконостасі з Покровської церкви в м. Ромни на Сумщині. XVIII ст. (фрагмент) [151, с. 522]



Іл. 2.1.51. Богоматір Замилування. Народна ікона XVIII ст. .з м. Лебедин на Сумщині. Дер., о. Світлина Л.Соколюк Місцезнаходження невідоме. Архів авторки



Іл.2.1.52.. Різдво Христове. Ікона XVIII ст. з Троїцької церкви м. Лебедина на Сумщині. Дер., о. Місцезнаходження невідоме. Архів авторки

Іл.2.1.53. Іванов М.Д. Охтирська Богоматір. 1768 (пізніші записи XIX ст.). Дер., о. Зі Спасо-Преображенської церкви м. Суми. СОХМ



Іл. 2.1.54. Mater Dolorosa. Ікона XVIII ст. з с. Боромля (Тростянецький р – н на Сумщині). Дер., о. Місцезнаходження невідоме. Архів Л.Соколюк



Іл. 2.1.55..Христос Вседержитель. Ікона XVIII ст. з Вознесеенської церкви м. Лебедина на Сумщині. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.56. Великомучениці Анастасія і Уляна з Миколаївської церкви в Конотопі
на Сумщині. Ікона др.. пол. XVIII ст. Дер., о. [250, с. 250]



Іл. 2.1.57. Спас Нерукотворний з Преображенської церкви с.. Кролевця на Сумщині. Ікона др.. пол. XVIII ст. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.58. Поклоніння волхвів з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона др. пол. XVIII - поч.. XIX ст. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.59..Вознесіння Христа. з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона др..пол. XVIII ст. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.60. Богоматір з немовлям з Вознесенскої церкви м. Лебедина на Сумщині. . Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.61. Охтирська Богоматір з Вознесенської церкви м. Лебедина на Сумщині. . Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.62. Охтирська Богоматір зі Спасо-Преображенської церкви в м. Охтирка на Сумщині. . Ікона XVIII ст. Дер., о. Архів авторки



. 3

Іл. 2.1.63. Благовіщення. з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.64. Успіння Богоматері з м. Лебедина на Сумщині. Ікона кін XVII – поч. XVIII ст. Дер., о.
НХМУ



Іл. 2.1.65. Святий Миколай з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона XVIII ст. Дер.,о. НХМУ



Іл. 2.1.66. Юрій Змієборець з Миколаївської церкви с. Конотоп на Сумщині. Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.67. Юрій Змієборець з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона кін. XVIII ст. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.68. Свята Ганна із с. Михайлівка Лебединського р-ну на Сумщині. Ікона. 1680 – 1685. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.69 Бог Саваоф з Преображенської церкви с. Кролевець на Сумщині. . Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.70. Зустріч Марії та Єлизавети з Миколаївської церкви с. Кролевець на Сумщині. Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ



Іл. 2.1.71. Г. Стеценко. Роменська Богоматір (Роменська мадонна). Ікона XVIII ст. Дер., о. Роменський краєзнавчий музей

Додаток А2

ХРАМОІВЕ МИСТЕЦТВО СУМСЬКОГО РЕГІОНУ ДОБИ МОДЕРНУ

ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 2.2.72. Члени Харківського товариства художників. Сидять (зліва направо): Корчан І.Ф., Беркос М.А., Порай-Кошиць Б.В., Пестриков М.А., Фавр В.Г., невідомий, Заярний О.І., стоять: Рубенко […], Завгородній М.М., Родіонов І. А, Крошечкін-Крошицький М.П., Суворов І.А., Тракал Л., Й., Святенко І.М. Світлина А. Спассі. Харків. Приблизно 1907 – 1910 рр. Архів ХХМ. Ф. 3, К-1, оп. 1, спр. 9, од. зб. 44



Іл. 2.2.73. І. Святенко серед членів Харківського товариства художників.(Світлина (фрагмент) А. Спассі.Харків. Приблизно 1907 – 1910 рр. Архів ХХМ. Ф. 3, К-1, оп. 1, спр. 9, од. зб. 44



Іл. 2.2.74.. Харківський технологічний інститут. 1885 – 1910. Обкладинка альбому.
Архів А. Долуди в



Іл. 2.2.75. Фізичний корпус Харківського технологічного інституту з портретами видатних фізиків роботи І. Святенка. Гризайль. Архів А. Долуди



Іл. 2.2.76. . Святенко. Портрет німецького фізика Юліуса Роберта фон Маєра. 1887. Стінопис, Гризайль. Фізичний корпус НХПІ. Світлина А. Долуди



Іл.2.2.77. І. Святенко. Портрет британського фізика. Вільяма Джона Макорна Ранкіна. 1887. Стінопис, Гризайль. Фізичний корпус НХПІ. Світлина А. Долуди



Іл. 2.2.78. Благовіщенський кафедральний собор у Харкові. Фото. URL: https://find-way.com.ua/oblast/kharkivska/kharkiv/blahovishchenskyi-sobor-kharkiv



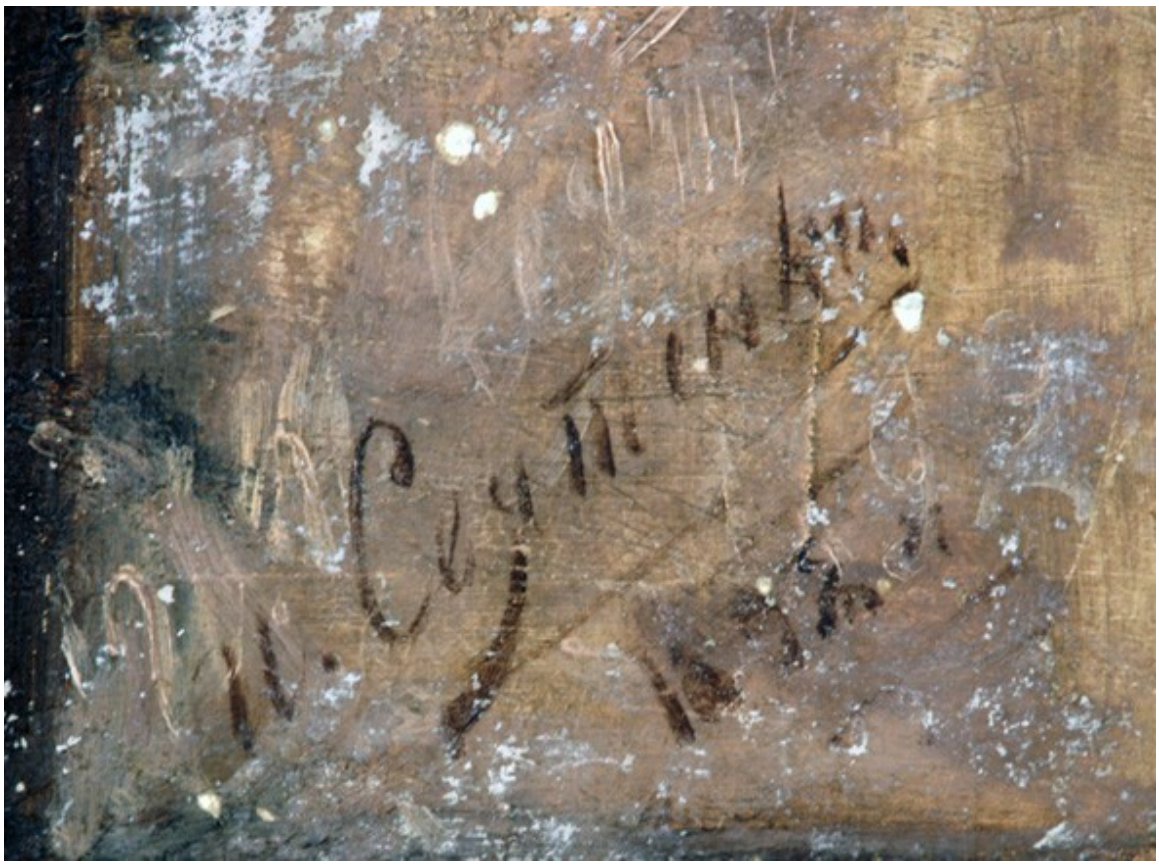
Іл. 2.2.79. І. Святенко. Вівтар у Благовіщенському соборі. Розпис. Світлина В. Шуліки



Іл. 2.2.80. Будівля колишньої 3-ї чоловічої гімназії у Харкові по вул. Гоголя, 7. URL: https://zabytki.in.ua/ru/2041/tretya-muzhskaya-gimnaziya-kharkova



Іл. 2.2.81. І. Святенко. Христос благословляє дітей. Розпис у домовій Трьохсвятительській церкві в колишній 3-й чоловічій гімназії у Харкові по вул. Гоголя, 7. Гризайль. Світлина В. Шуліки



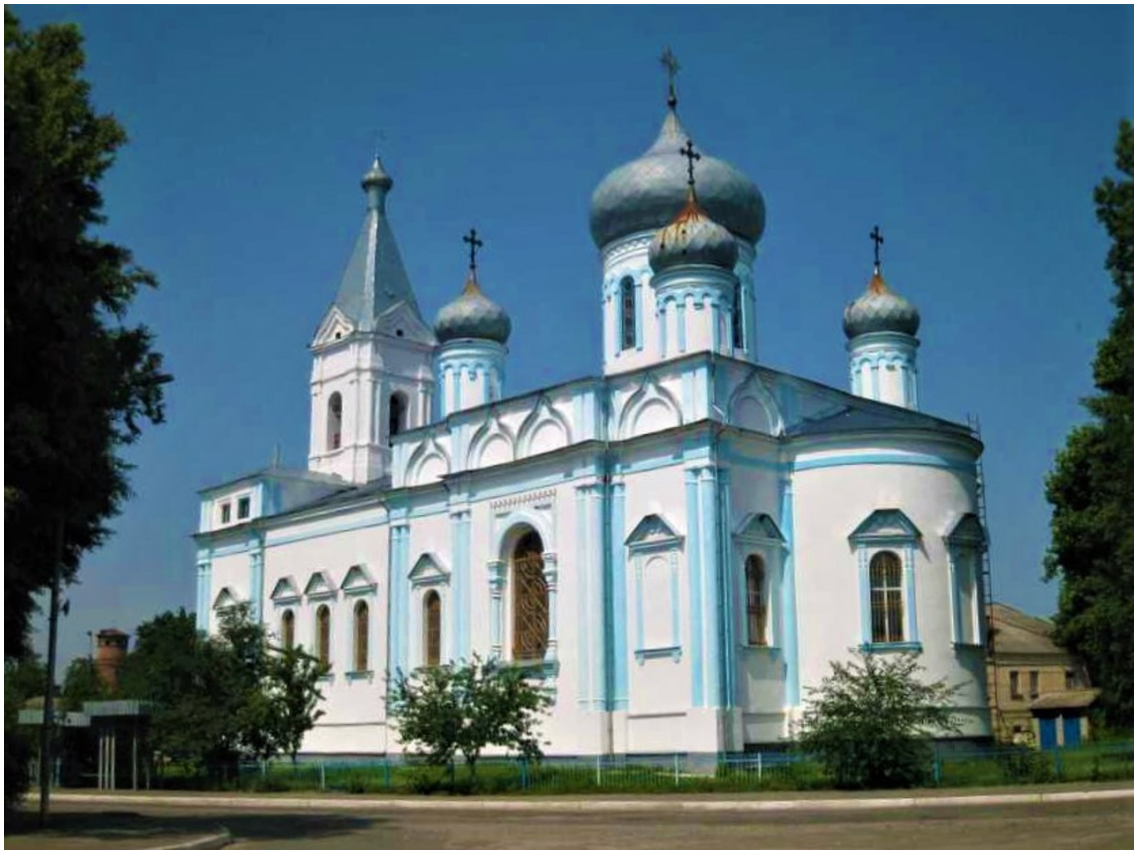
Іл. 2.2.82. І. Святенко. Розпис у домовій Трьохсвятительській церкві в колишній 3-й чоловічій гімназії у Харкові по вул. Гоголя, 7. Гризайль. Сигнатура І. Святенка і дата – 1892 р. Світлина В. Шуліки



Іл. 2.2.83. І. Святенко. Юнак Христос у храмі. Розпис у домовій Трьохсвятительській церкві в колишній 3-й чоловічій гімназії у Харкові по вул. Гоголя, 7. Гризайль. Світлина В. Шуліки



Іл. 2.2.84. Б. Плокгорст. Христос благословляє дітей. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Бернард_Плокгорст



Іл. 2.2.85. Церква Вознесіння Господнього, м. Лебедин. Сумська обл. Архів О. Соколюк



Іл. 2.2.86. І. Святенко. Апостол Іоанн Богослов. 1914. Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Світлина О. Соколюк



Іл. 2.2.87. І. Святенко. Апостол Іоанн Богослов. 1914. Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Світлина О. Соколюк (фрагмент)



Іл. 2.2.88. І. Святенко. Апостол Іоанн Богослов (сигнатура І. Святенка). 1914. Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Світлина О.Соколюк.



Іл. 2.2.89. І. Святенко. Апостоли Петро і Павло. 1910-і (?). Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Світлина О. Соколюк



Іл. 2.2.90. І. Святенко. Апостоли Петро і Павло. 1910-і (?). Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл.
Світлина О. Соколюк (фрагмент



Іл. 2.2.91. І. Святенко. Апостоли Петро і Павло. 1910-і (?).. Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Фото О. Соколюк (фрагмент).



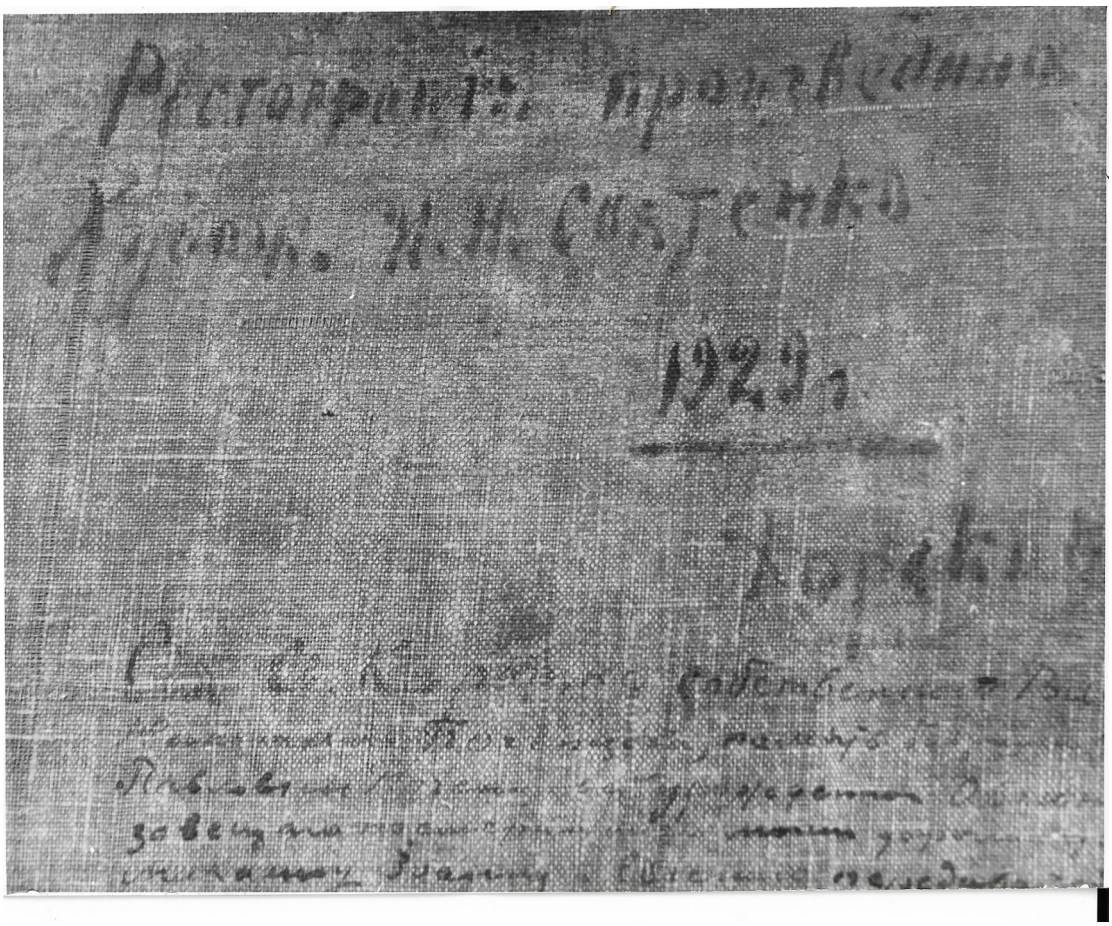
Іл. 2.2.92. І. Святенко. Портрет графа В. О. Капніста. 1910. П., о. 74,5 х 57 . ЛМХМ



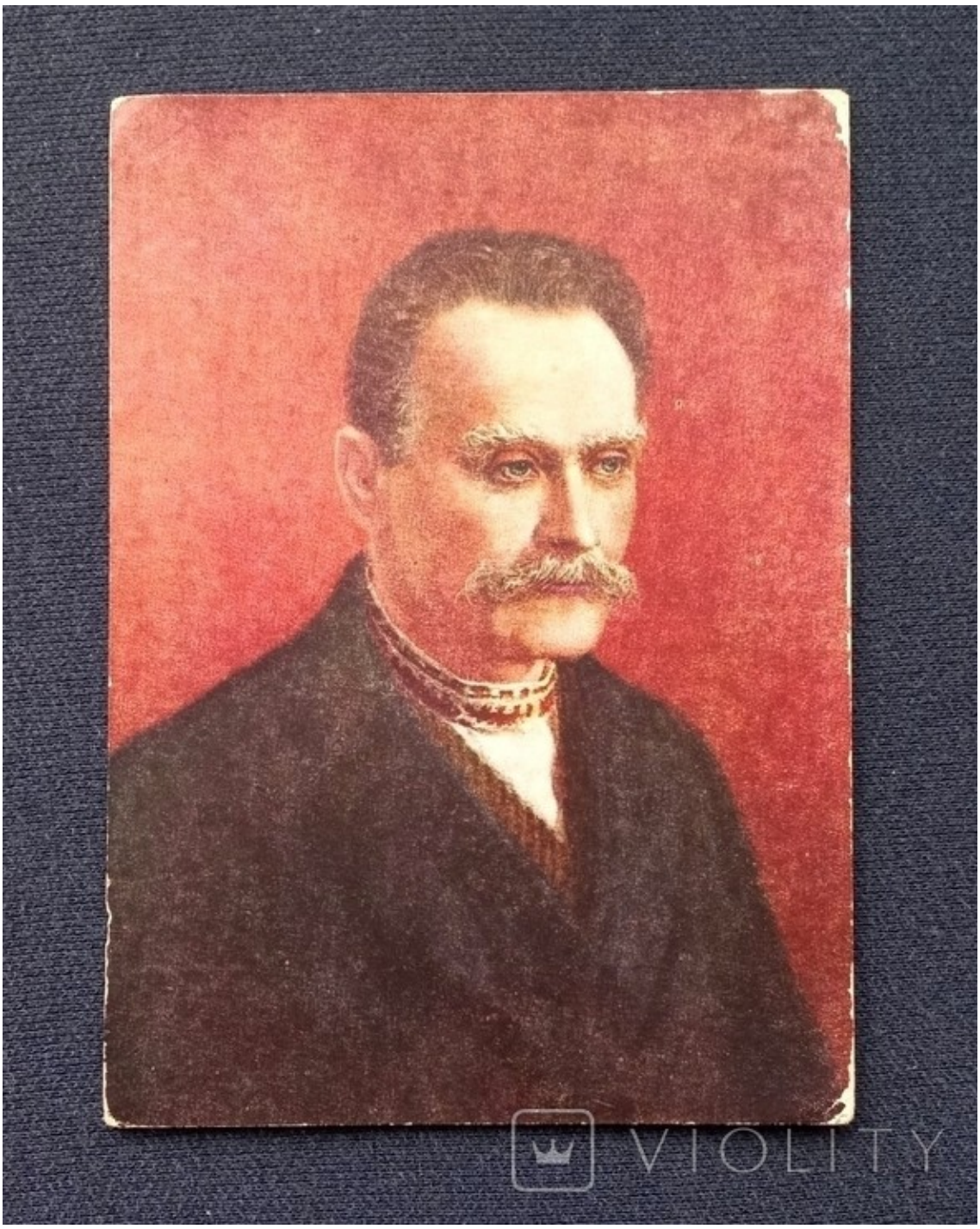
Іл. 2.2.93 І. Святенко. Портрет Я. Кучерова (Кучеренка). Кін. XIX – поч. XX ст. П., о. 124 х 80 . ЛМХМ



Іл. 2.2.94. І. Святенко. Реставрація картини «Марія Магдалина». 1929. П., о.
Приватна колекція.
Світлина А. Долуди

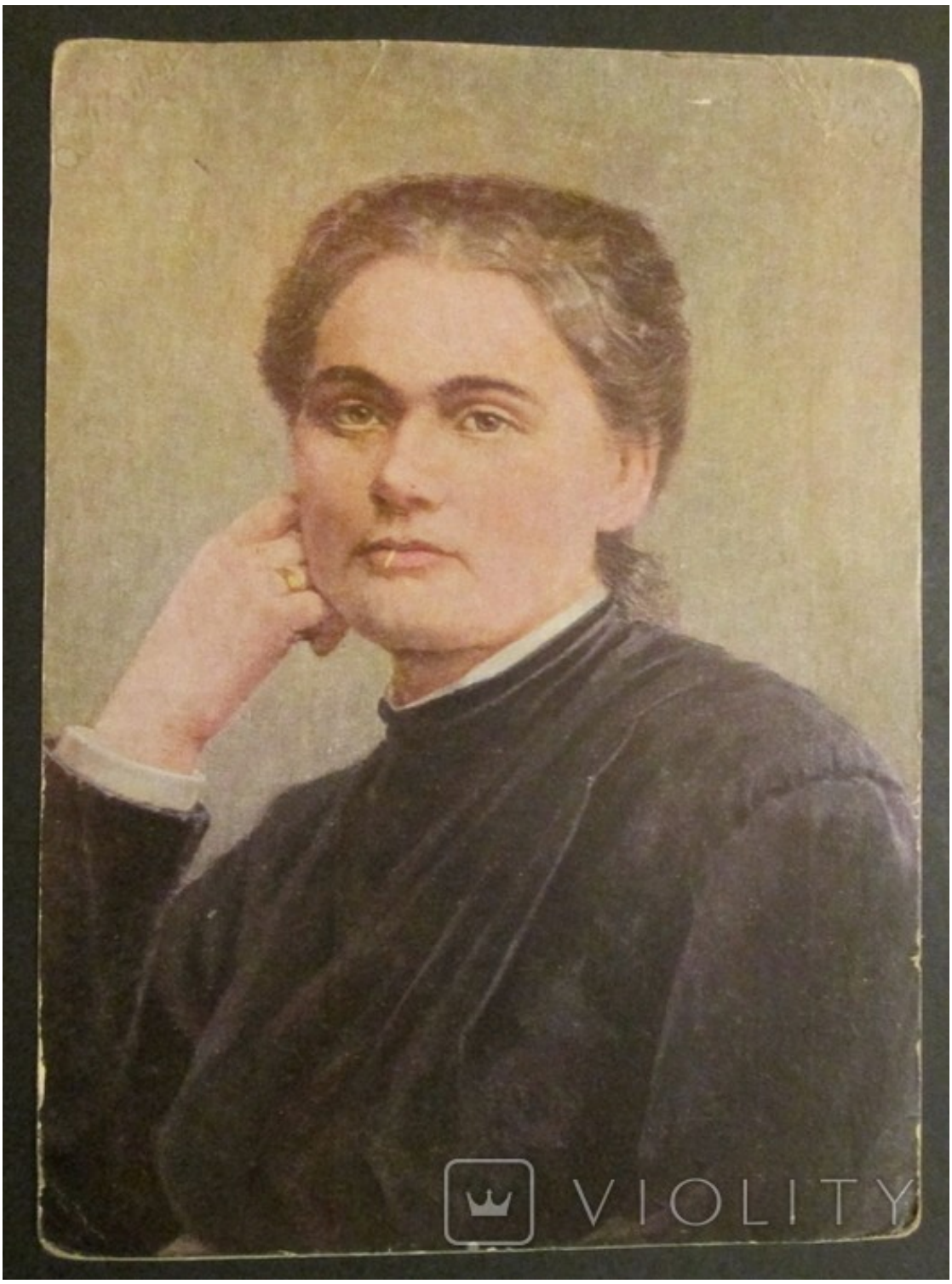


Іл. 2.2.95. І. Святенко. Реставрація картини «Марія Магдалина». 1929. П., о. Приватна колекція. Світлина А. Долуди



Іл. 2.2.96. І. Святенко. Портрет І. Франка (листівка, видана Державним видавництвом України). 1920-ті рр. Друкарський відбиток. Приватна колекція

.



Іл. 2.2.97.. І. Святенко. Портрет М. Вовчок (листівка, видана Державним видавництвом України). 1920-ті рр. Друкарський відбиток. Приватна колекція

ДОДАТОК Б
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

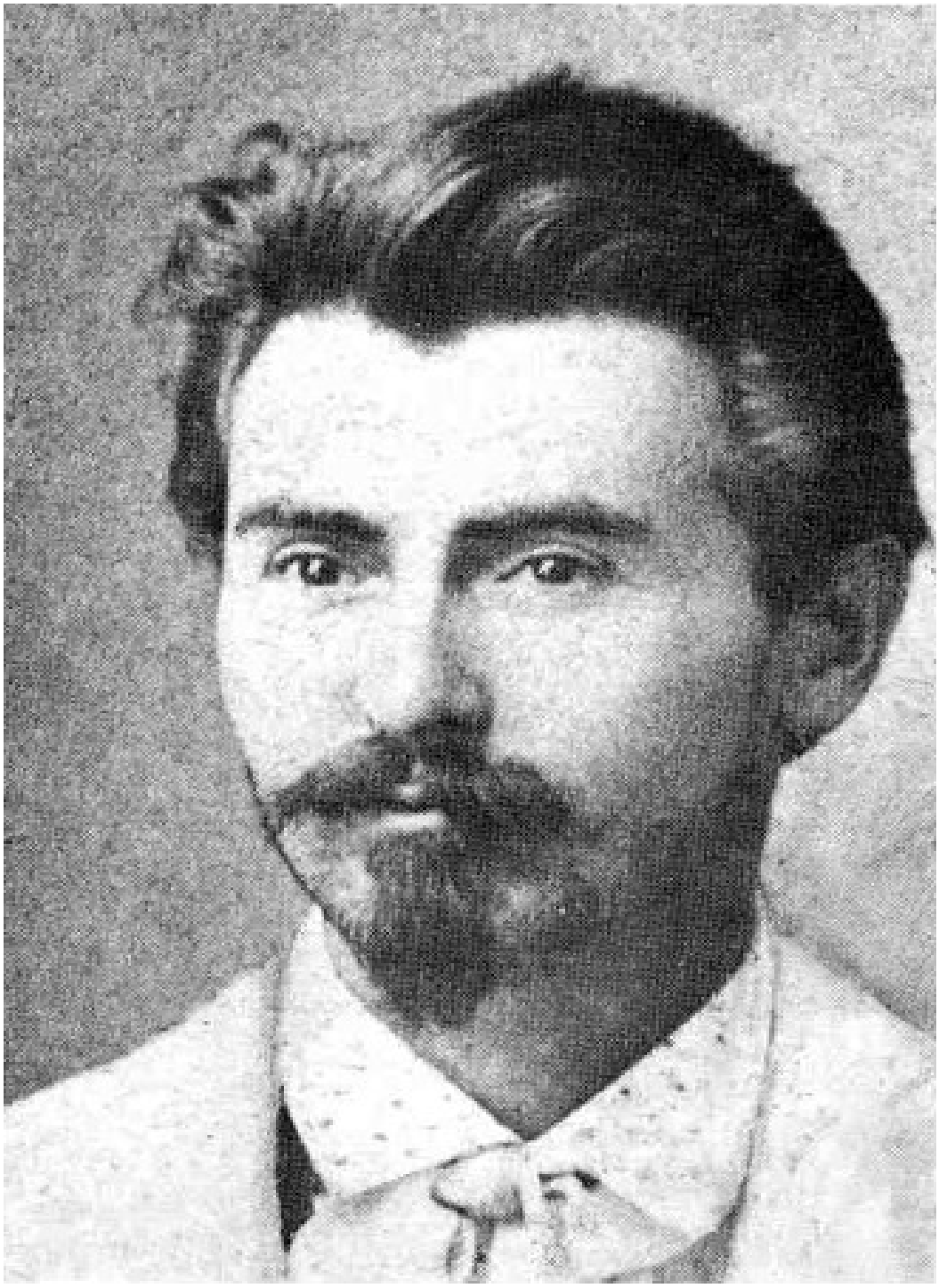
ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РОЗДІЛУ 3

УРОДЖЕНЦІ СУМЩИНИ ЯК ВИДАТНІ ДІЯЧІ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ МОДЕРНУ

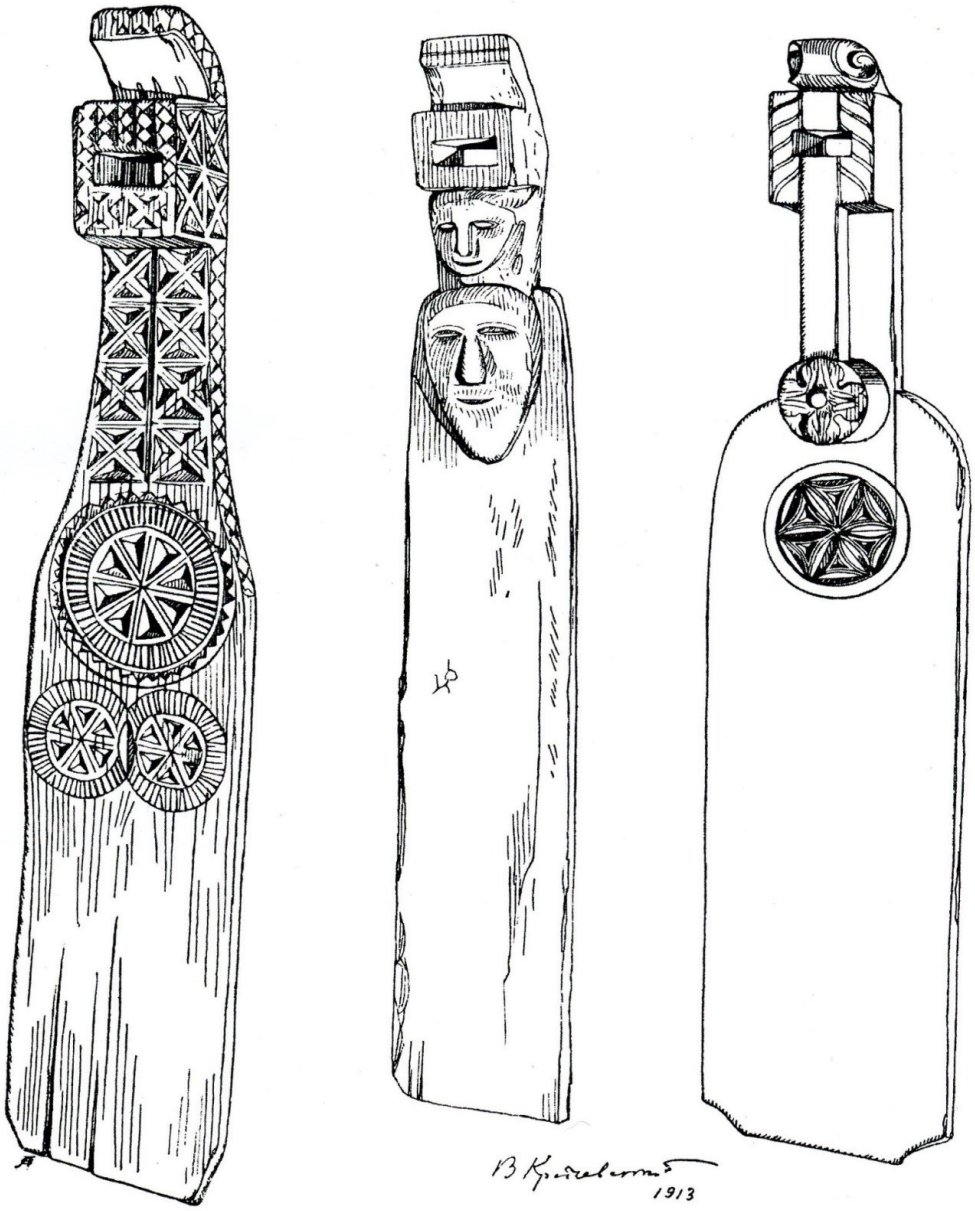
Додаток 3.1

РОДОВІД КРИЧЕВСЬКИХ ТА ЙОГО РОЛЬ РОЛЬ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТ.

ІЛЮСТРАЦІЇ



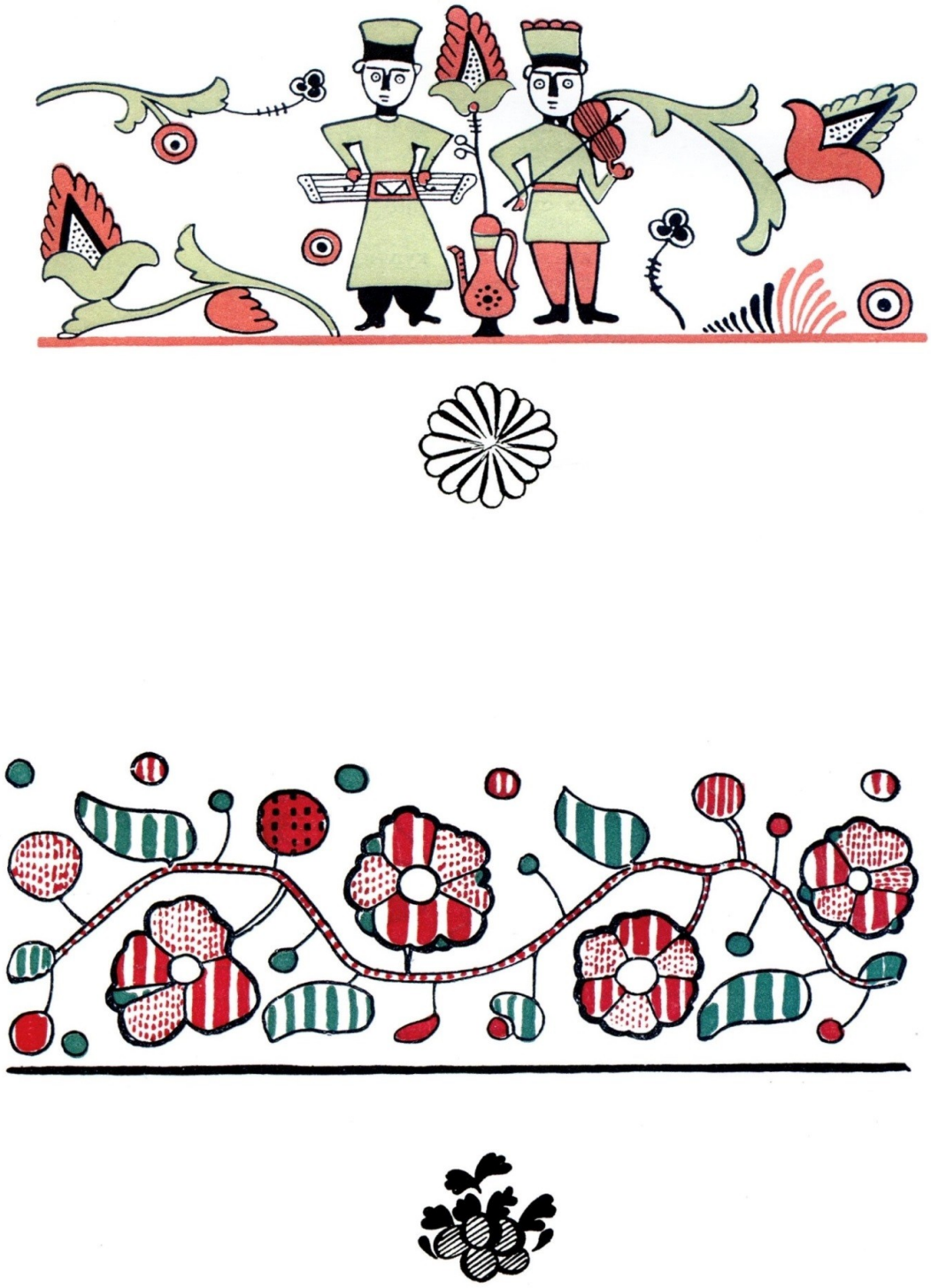
Іл.. 3.1.98. Василь Кричевський. Світлина поч. ХХ ст.. Архів Л.Соколюк



Іл. 3.1.99. .В. Кричевський. Народні вироби. 1913. [45, с. 418]



Іл. 3.1.100. Вибрана мистецька спадщина
В.Г. Кричевського. [45, с.. 446]



Іп. 3.1.101. В. Кричевський. Вибрана мистецька спадщина В.Г. Кричевського. [45, с. 447]



Іл. 3.1.102. В. Кричевський. Українські народні орнаменти. 1912 [45, с. 450]



Іл. 3.1.103. Будівля Полтавського губернського земства. Загальний вигляд. 1903 – 1908
(арх. В.Г. Кричевський). Архів Л. Соколюк



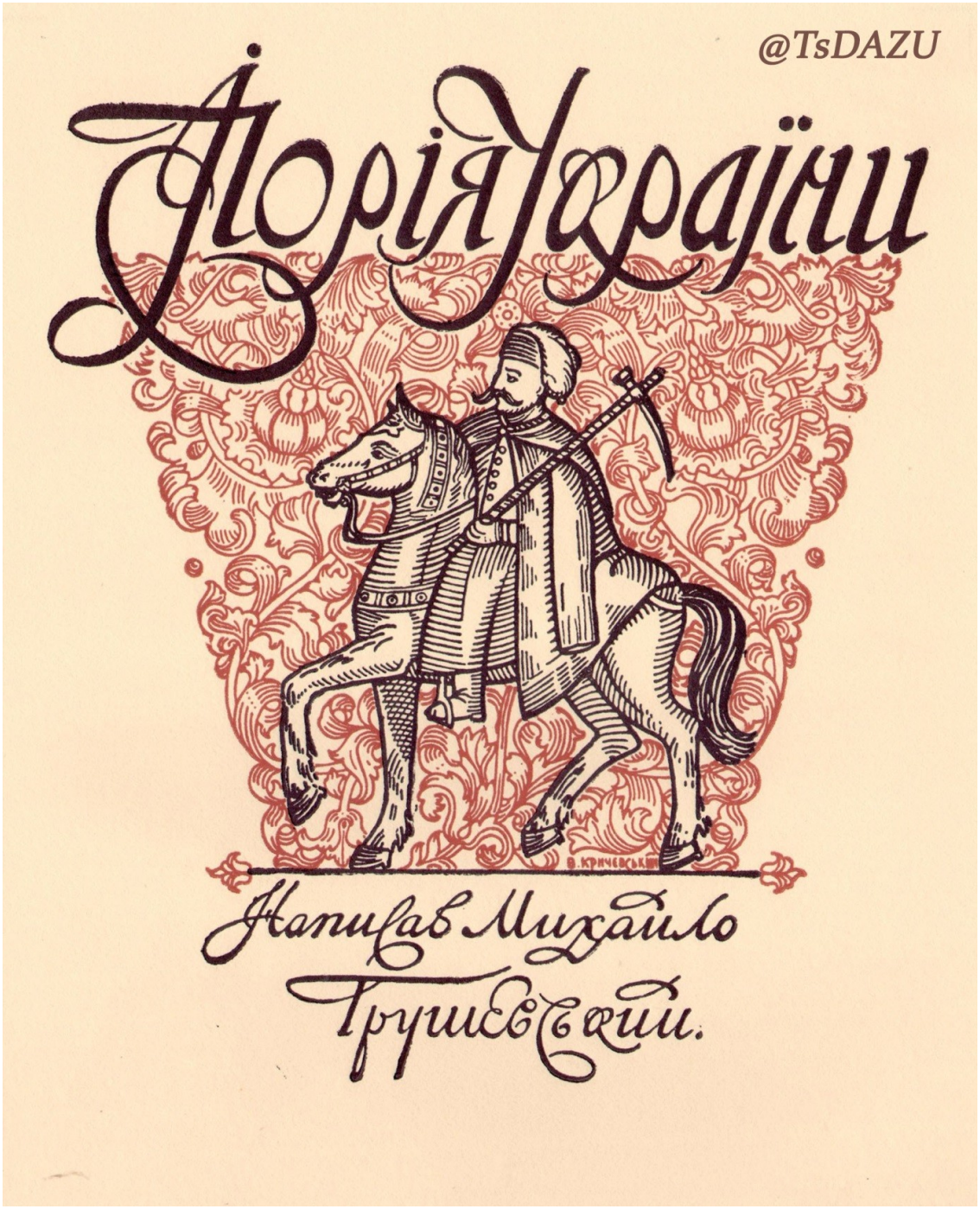
Іл 3.1.104. Майолікові панно на будівлі Полтавського губернського земства.. 1903 – 1908 (авт. В.Г. Кричевський). Архів Л. Соколюк



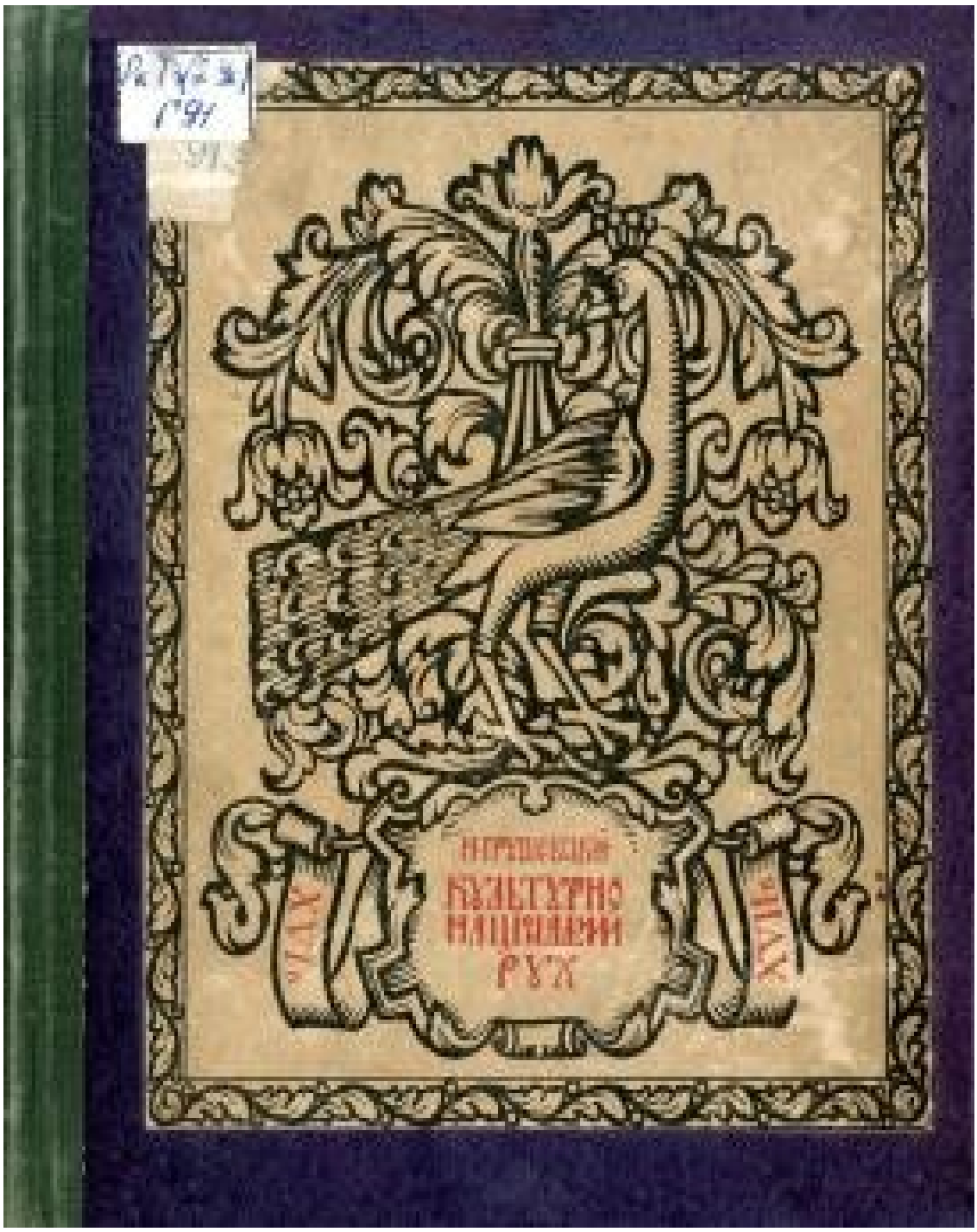
Іл. 3.1.105. В. Кричевський. Інтер’єр будівлі Губернського земства у Полтаві. Архів Л. Соколюк



Іл. 3.1.106. С. Васильківський. Вибори полковником Мартина Пушкаря. 1903. Ескіз панно для будинку Полтавського земства (1903 – 1908) .Пап. на п., акв., білила. 123х193,6. ХХМ. Інв. № 1180 гру



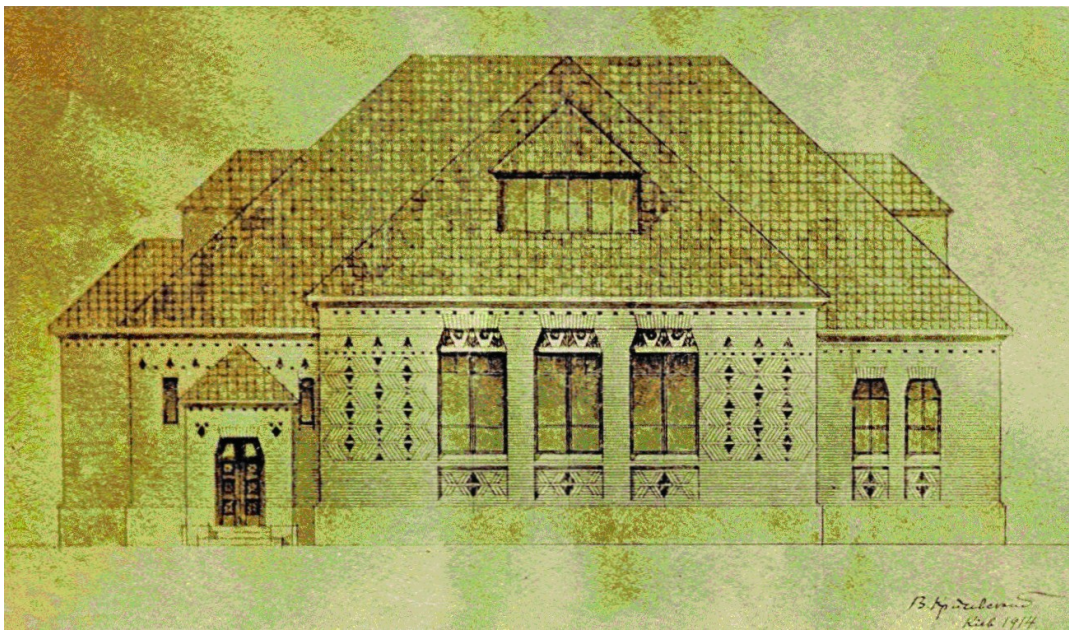
Іл. 3.1.107. В. Кричевський. Обкладинка до кн. М. Грушевського «Ілюстрована історія України». 1911 - 1912. Друкарський відбиток



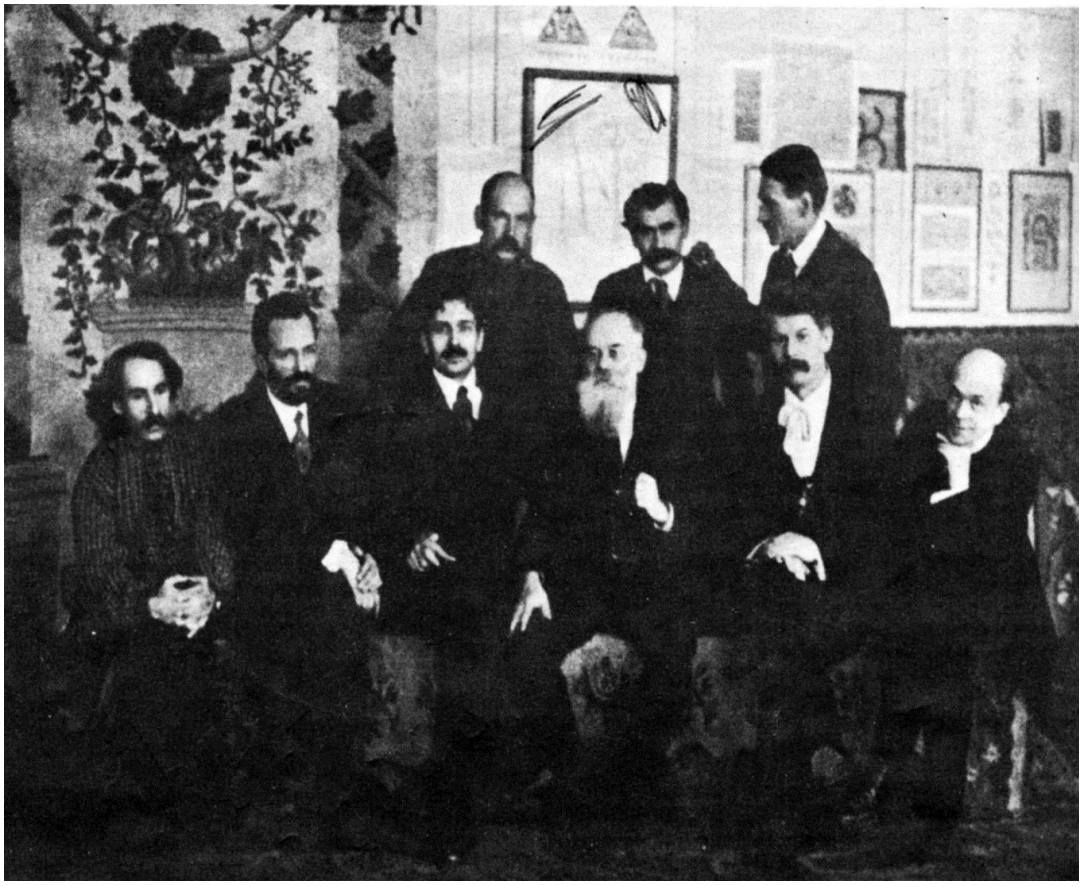
Іл. 3.1.108. В. Кричевський. Обкладинка до кн. М. Грушевського «Культурно-національний рух на Україні XVI – XVII віків». Київ – Львів. 1912. Друкарський відбиток



Іл. 3.1.109 . В. Кричевський. Обкладинка кн. Д. Щербаківського «Українське мистецтво» 1918. Друкарський відбиток



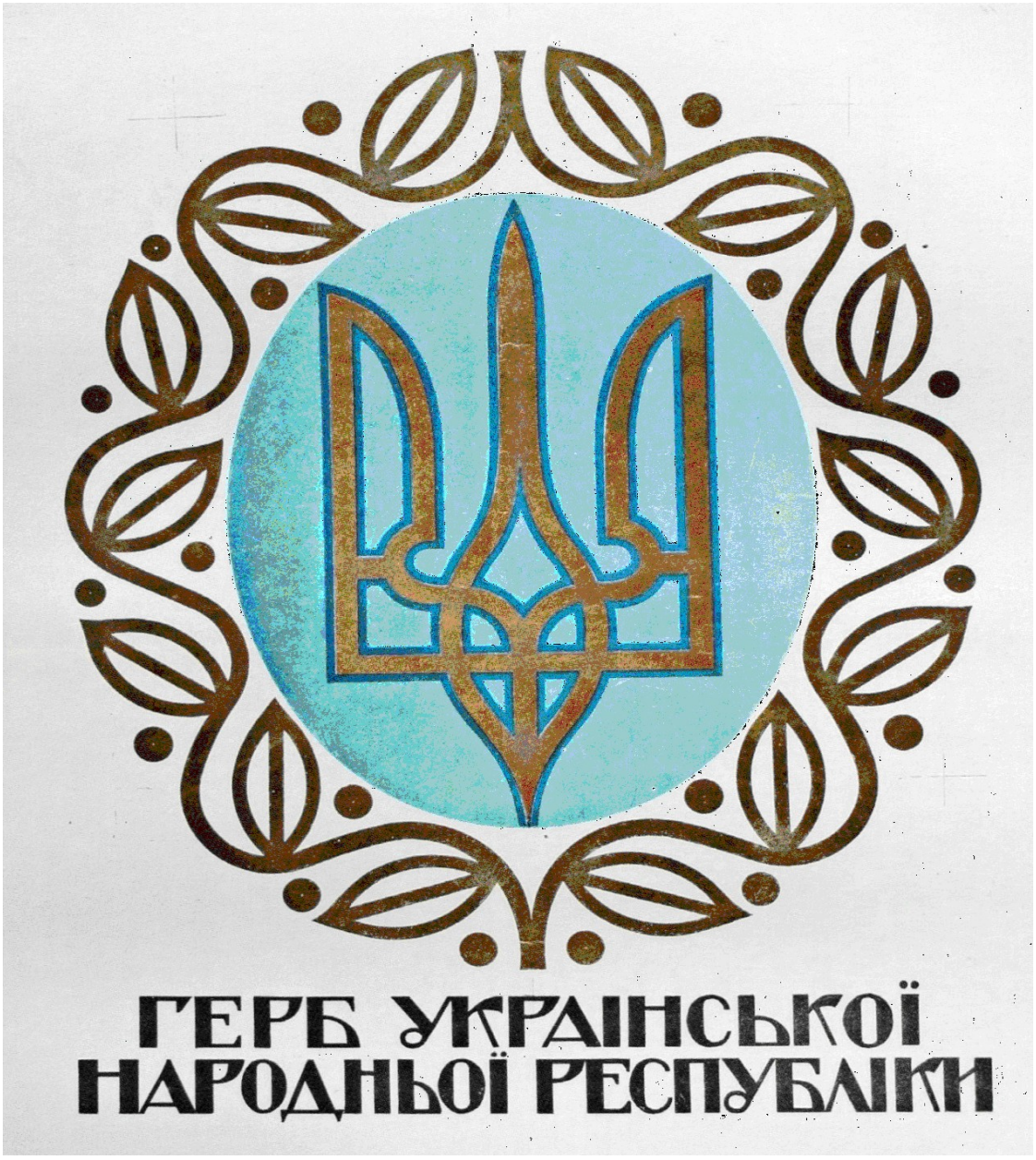
Іл. 3.1.110. В. Кричевський. Проєкт бібліотеки в Лебедині. 1914. Не реалізований. Фотокопія. Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького [45, с. 471]



Іл. 3.1.111. Професори – фундатори Української академії мистецтва на тлі виставки творів В. Кричевського. Сидять (зліва направо): М.Бурачек, Ф. Кричевський, М. Бойчук, М. Жук. Стоять: О. Мурашко, Г. Нарбут, В. Кричевський. Київ. 1917. Архів Л. Соколюк



Іл. 3.1.112. В. Кричевський. Велика державна печатка УНР.1918. Архів О. Соколюк



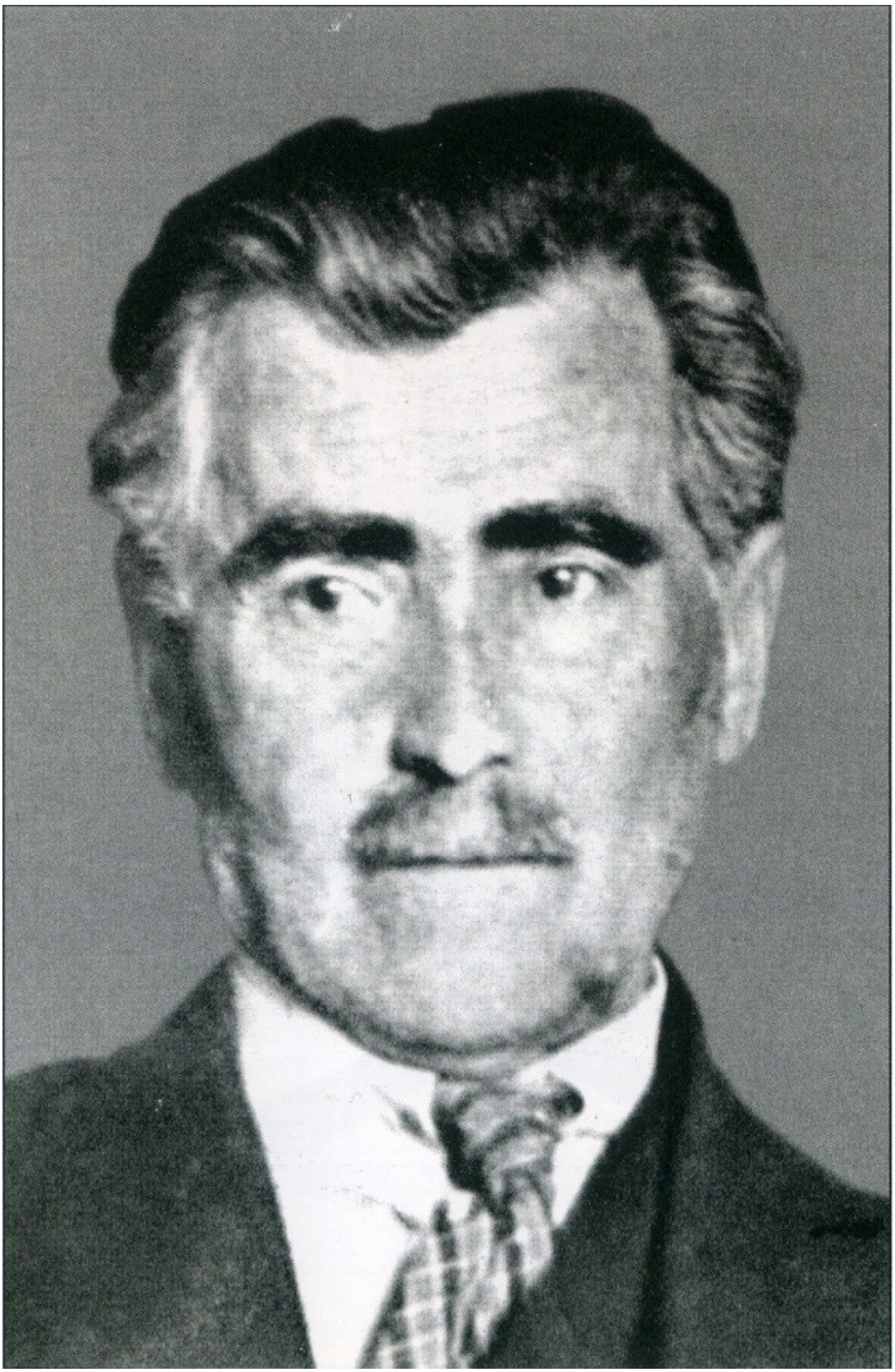
Іл. 3.1.113. В. Кричевс ький. Герб Української Народної Республіки. 1918. Друкарський відбиток. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. Ф. 224, № 628 [46, с. 419]



Іл. 3.1.114. В. Кричевський. Грошовий знак УНР на 2 гривні. Аверс. Архів О. Соколюк



Іл. 3.1.115. . В. Кричевський. Лицьова сторінка листівки «Програм вечірки свята других роковин революції і роковин смерті Т.Г. Шевченка» (Миргород, 1919). 22.2х16,2. Друкарський відбиток. Архів Віталія Ханка [45, с. 420]



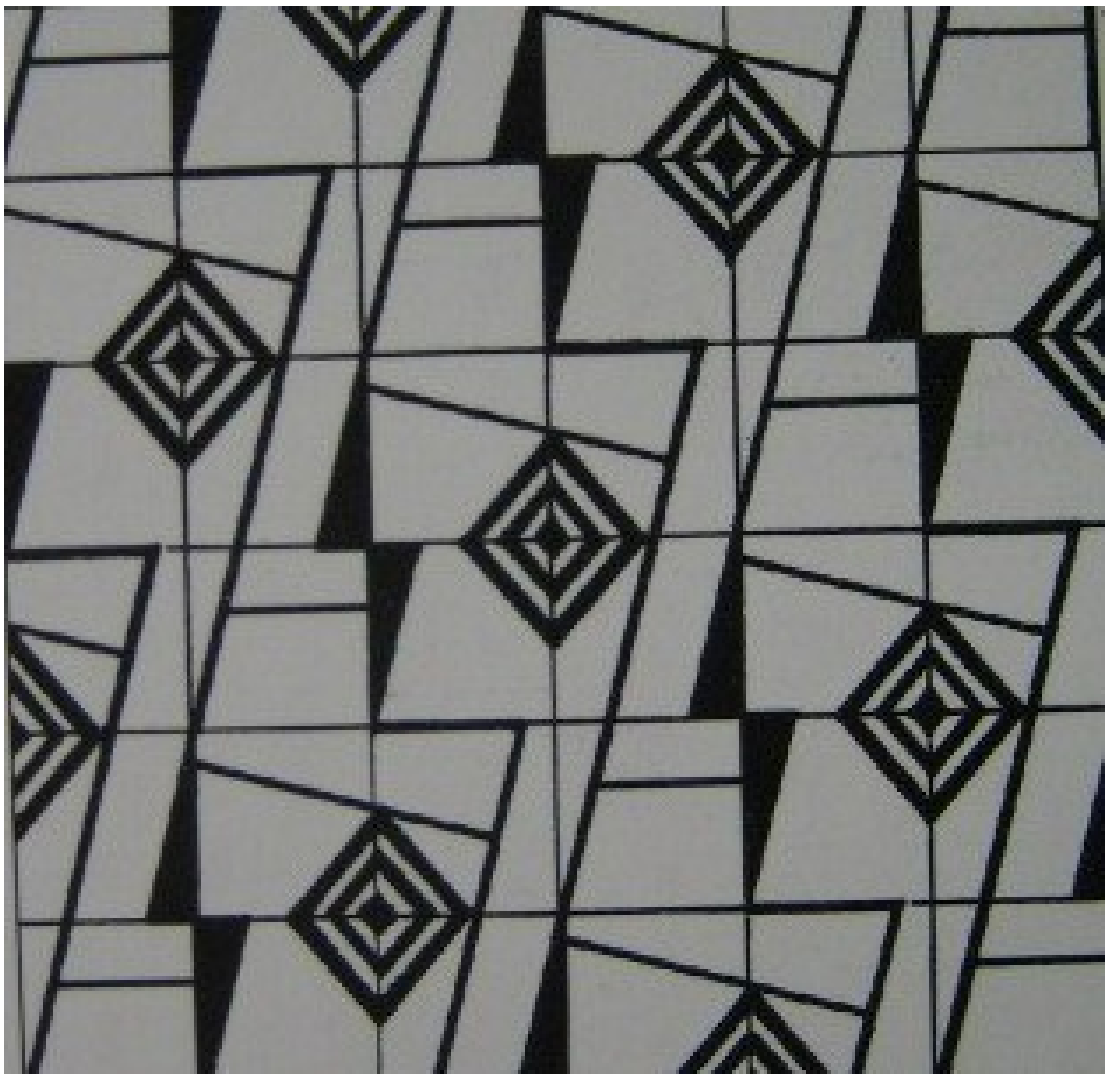
Іл. 3.1.116. Василь Кричевський. Світлина др. пол. 1920 – поч. 1930-х рр.
Архів Л. Соколюк



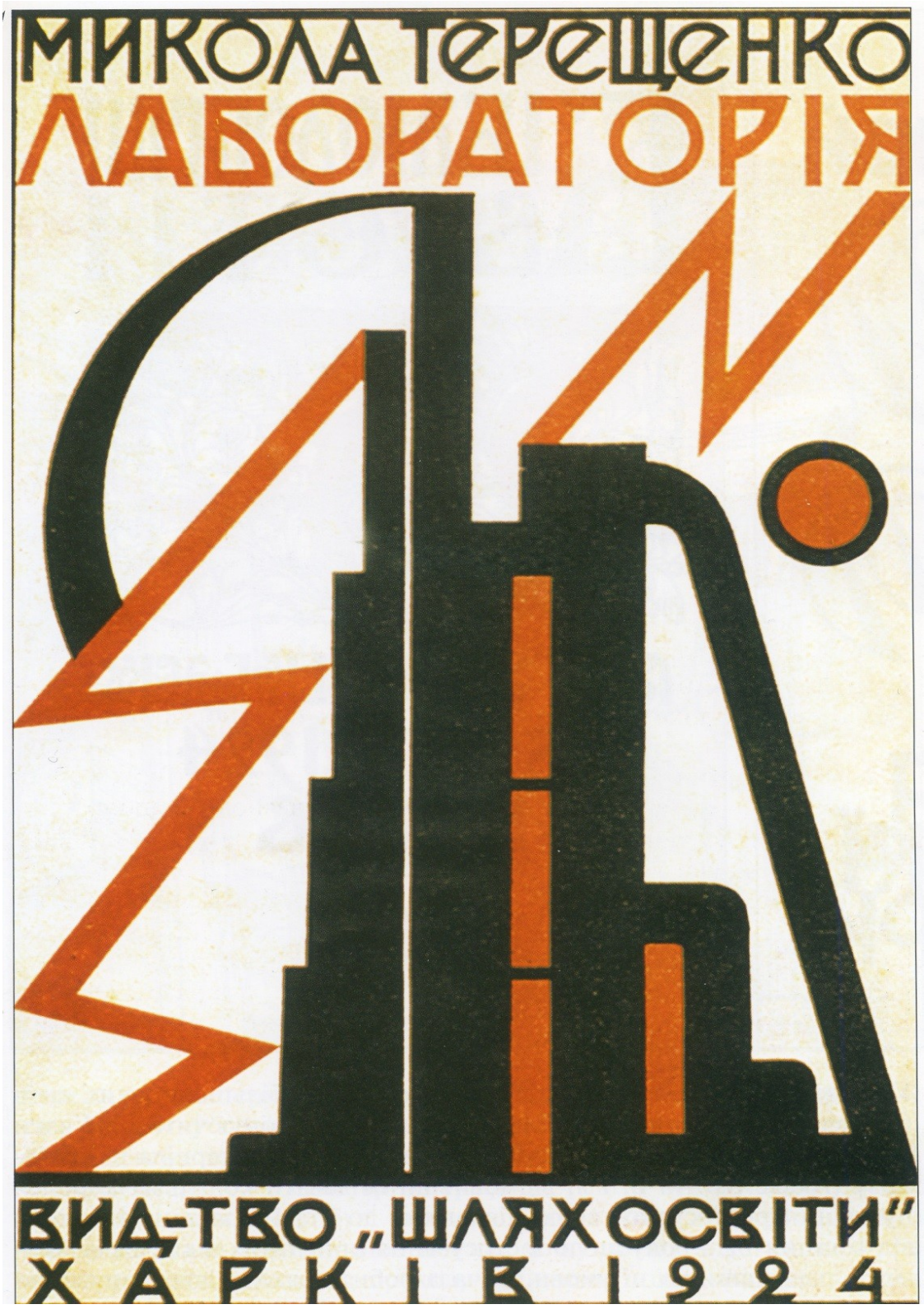
Іл. 3.1.117. В. Кричевський. Київ. Поділ. 1920-і рр. Шевченківський національний заповідник. Канів



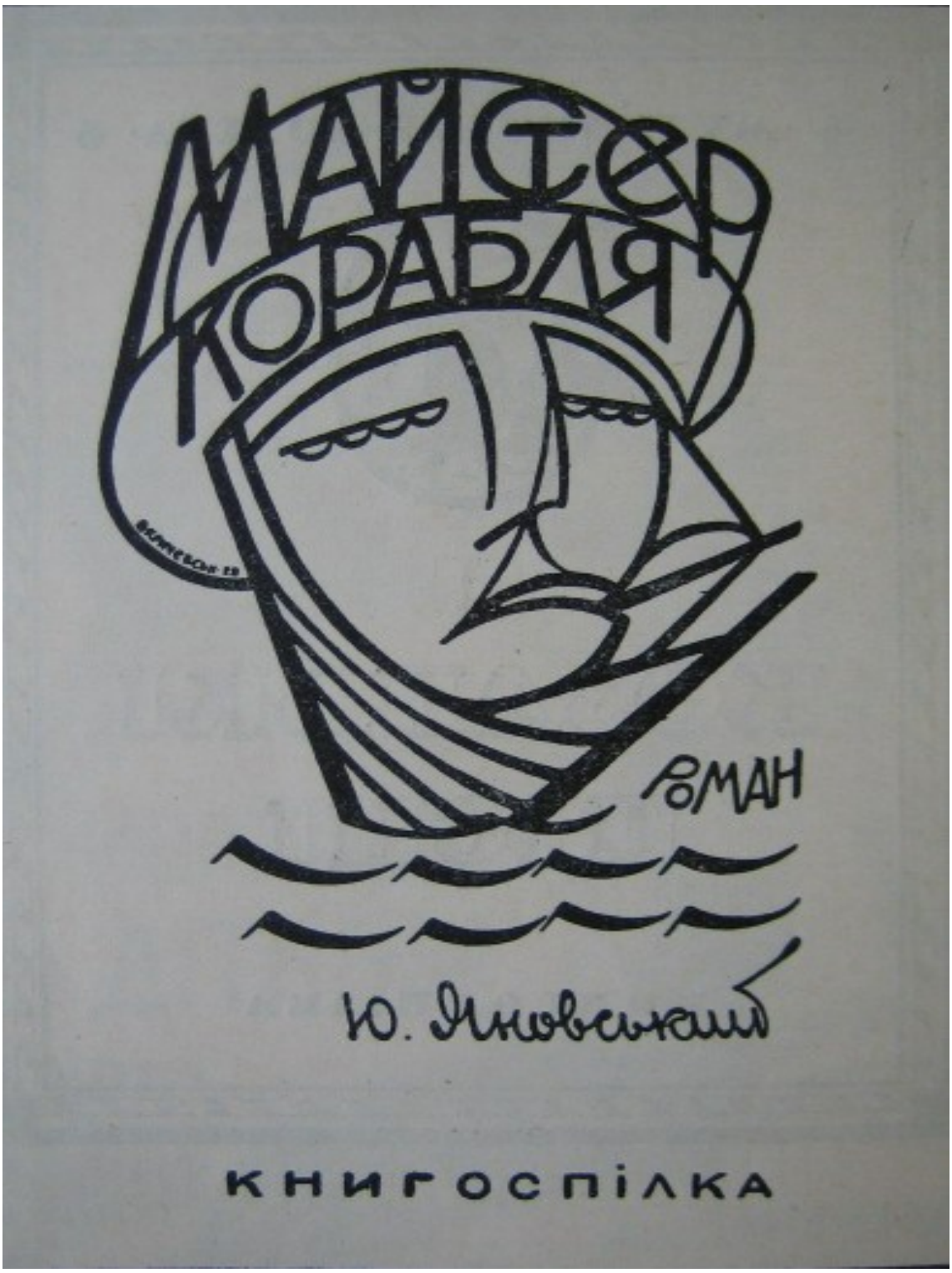
Іл. 3.1.118. В. Кричевський. Село за річкою. 1919 – 1920. К., о. НХМУ



Іл. 3.1.119. В. Кричевський. Орнамнтальний мотив для тканини. 1926. Репродукція в журналі «Життя й революція. 1929. № 1



Іл. 3.1.120. В. Кричевський. Обкладинка до кн. Миколи Терещенка «Лабораторія». Харків : Вид-ня «Шлях освіти». 1924. Друкарський відбиток



Іл. 3.1.121. В. Кричевський. Обкладинка до кн. «Майстер корабля» Ю.Яновського. 1928. Архів О. Соколюк



Іл. 3.1.122. В. Кричевський. Супрематична композиція. 1925. Пап., акв. 18.5х13.. НХМУ



Іл. 3.1.123. В. Кричевський. Корінець і перша сторінка обкладинки до кн. Ю. Яновського «Майстер корабля» (Харків : Рух, 1931). 4-е видання. 1931. 17.9x14.2. . Друкарський відбиток



Іл. 3.1.124. В. Кричевський. Обкладинка до кн. Костя Гордієнка «Атака». Харків, 1931. Друкарський відбиток

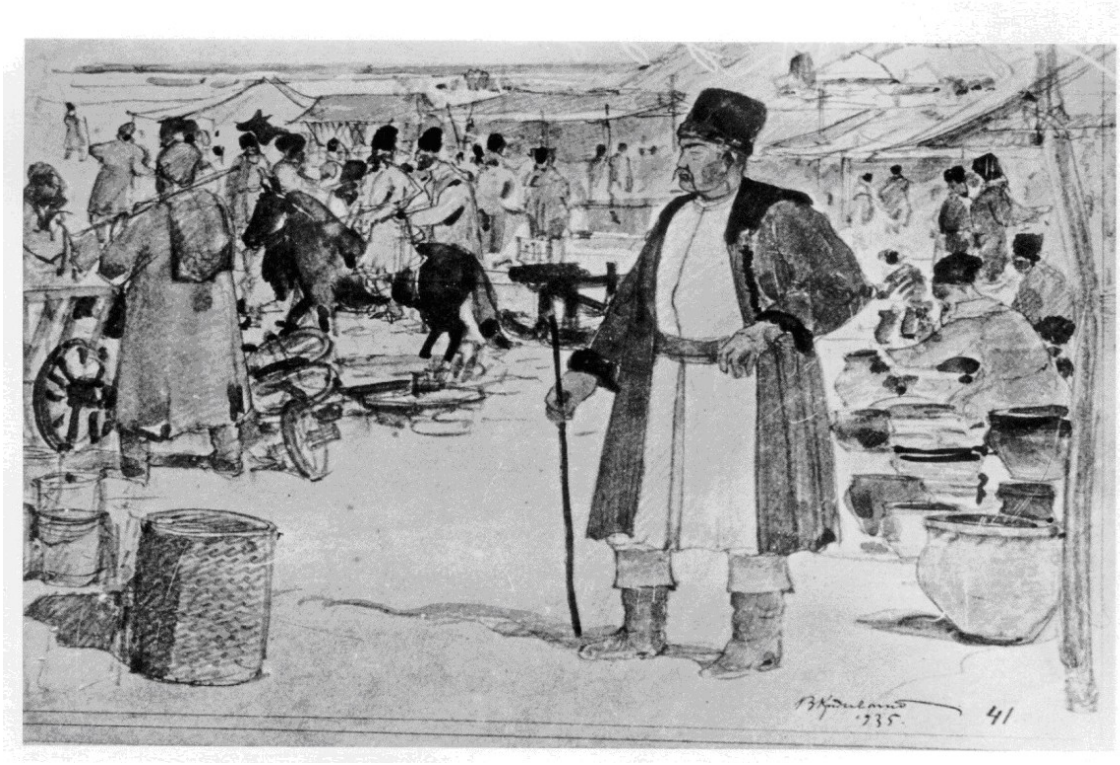


Іл. 3.1.125. Вітраж вестибюлю і фрагмент (нижче) Музею Т,.Г. Шевченка в Каневі за проєктом В.Г. Кричевського. 1938. Шевченківський національний заповідник (м. Канів) [45, с. 455]



Іл. 3.1.126. В. Кричевський. На ярмарку. Ескіз до кінофільму «Назар Стодоля» (1936). 1924. Центральний державний кінофотофоноархів України ім. І.С. Пшеничного





Іл. 3.1.127. В. Кричевський. Ескіз до кінофільму «Назар Стодоля». [45, с. 484]



Іл. 3.1.128 В. Кричевський. Сорочинський ярмарок. 1937. К., о. 8х13. [45, с. 401]



Іл. 3.1.129. В. Кричевський. Обкладинка «Українського православного календаря» на 1952 р. США. Нью-Йорк. Друкарський відбиток. 23,5х16. Збірка С. Білоконя [46, с. 422]



Іл. 3.1.130. В. Кричевський. Обкладинка часопису «Православний українець» за 1947 р. Друкарський відбиток. 29х21 Збірка С. Білоконя [46, с. 421]



Іл. 3.1.131. Ф. Кричевський. Три віки. 1913. П., о. СОХМ ім. Н.Онацького.



Іл. 3.1.132. Ф. Кричевський. Дівчина в блакитному. 1900. П., о. 140х75. ЛМХМ ім. Б. К. Руднєва. Наводиться вперше



Іл. 3.1.133. О. Кричевська. Мати. 1937. П., о. 147х147. ЛМХМ ім. Б.К.Руднєва. Наводиться вперше



Іл. 3.1.134. М. Кричевський. Вид Сени. Пап., акв. 1936 [249, с. 235]



Іл. 3.1.135. В. Кричевський-молодший. Яхти в морі. К., гуаш, 1960-ті рр. [249, с. 236]



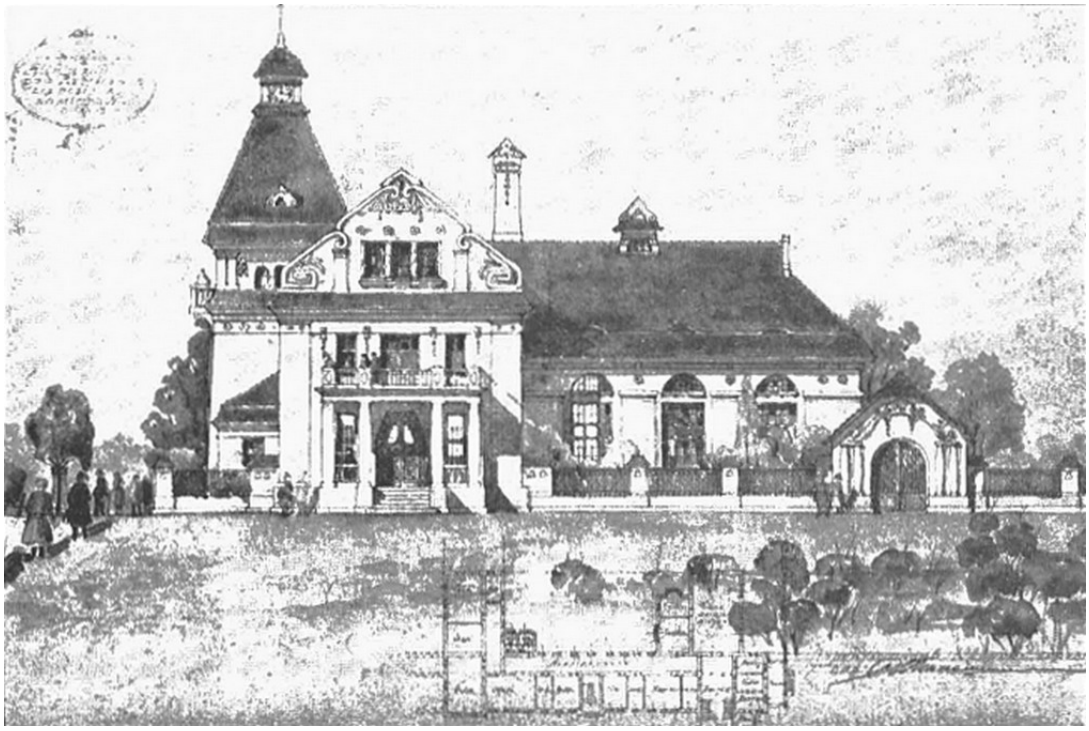
Іл. 3.1.136. К. Кричевська-Росандич. Рибальські човни. Пап., гуаш. 1986. [249, с. 242]

Додаток 3.2

СЕРГІЙ ТИМОШЕНКО ЯК ОДИН ІЗ ЗАСНОВНИКІВ ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл.3.2.137. С. Тимошенко. Світлина. Др. пол. 1920-х рр. Архів авторки



Іл.3.2.138. С. Тимошенко. Проєкт Ратуші у м. Лебедині Сумської обл. 1900-і рр. Архів авторки



Іл.3.2.139. С. Тимошенко. Будівля залізничної станції Албаши (Краснодарський край). 1910.. Архів авторки



Іл.3.2.140. С. Тимошенко. Храм Св. Іоанна Хрестителя у с.Прилуцьке Волинської обл. 1930-і рр.. Релігійна подія біля храму. Архів авторки



Іл.3.2.141. Будинок І. Бойка в Харкові (арх. С. Тимошенко, П. Ширшо, П.Соколов). 1912 – 1014. Архів авторки



Іл.3.2.142. Сучасний вигляд будинку І. Бойка в Харкові. Архів авторки

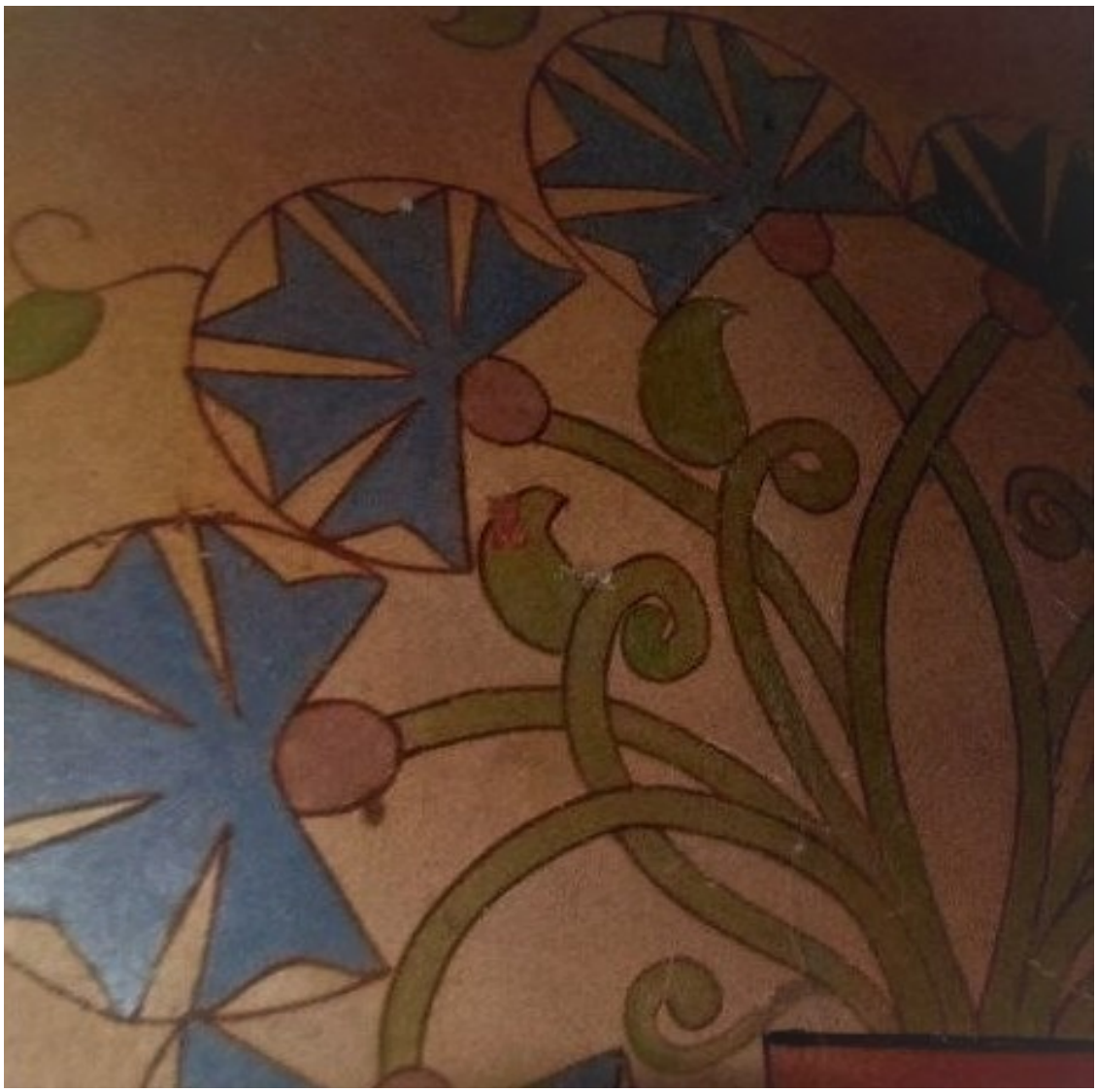


Іл.3.2.143. М. Самокиш Орнаментльні розписи в будинку І. Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки

Іл.3.2.144. М. Самокиш. Орнаментльні розписи в холі будинку І. Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки



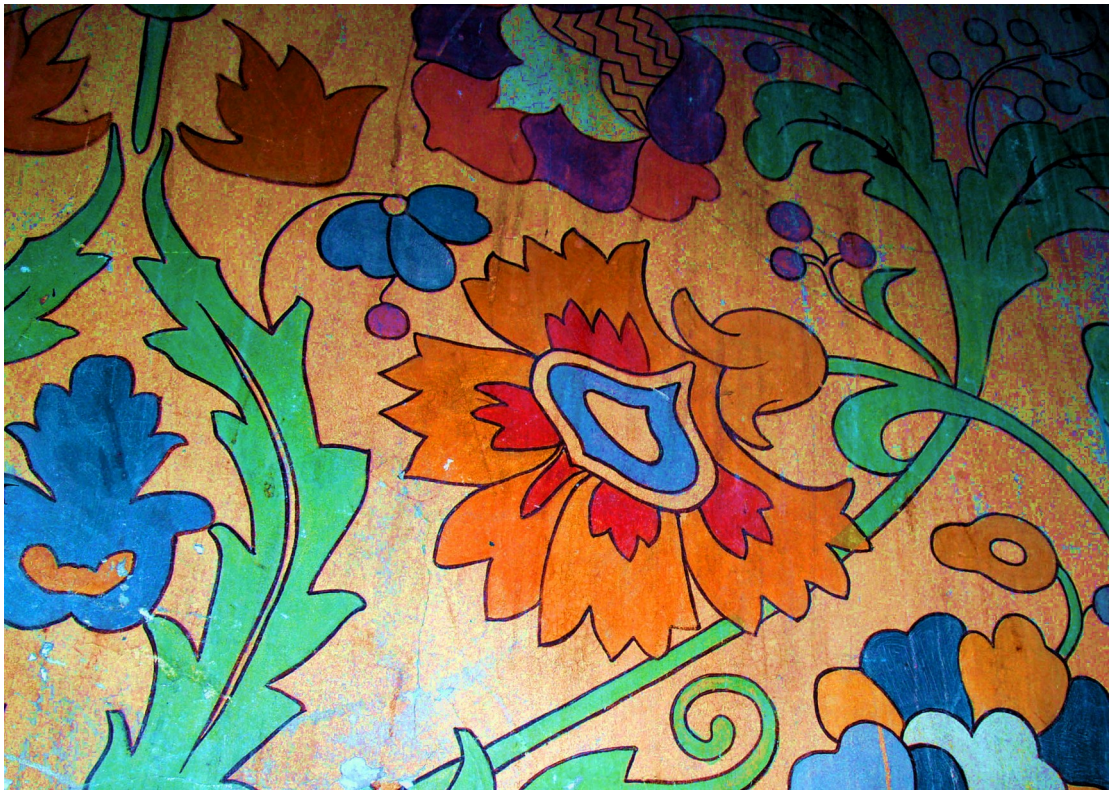
Іл.3.2.145. Фрагмент орнаментльних розписів М. Самокиша в будинку І.Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки



Іл.3.2.146. Фрагмент орнаментльних розписів М. Самокиша в будинку І.Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки



Іл.3.2.147. Фрагменти орнаментльних розписів М. Самокиша в будинку І.Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки



Іл.3.2.148. Фрагмент орнаментльних розписів М. Самокиша в будинку І.Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки



Іл.3.2.149. Фрагмент орнаментльних розписів М. Самокиша в будинку І.Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки



Іл.3.2.150. . С. Тимошенко. Меморіальна дошка на могилв Симона Петлюри. Париж. Архів авторки

Додаток 3.3

СТЕФАН ТАРАНУШЕНКО ТА ЙОГО ВНЕСОК В УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ІЛЮСТРАЦІЇ



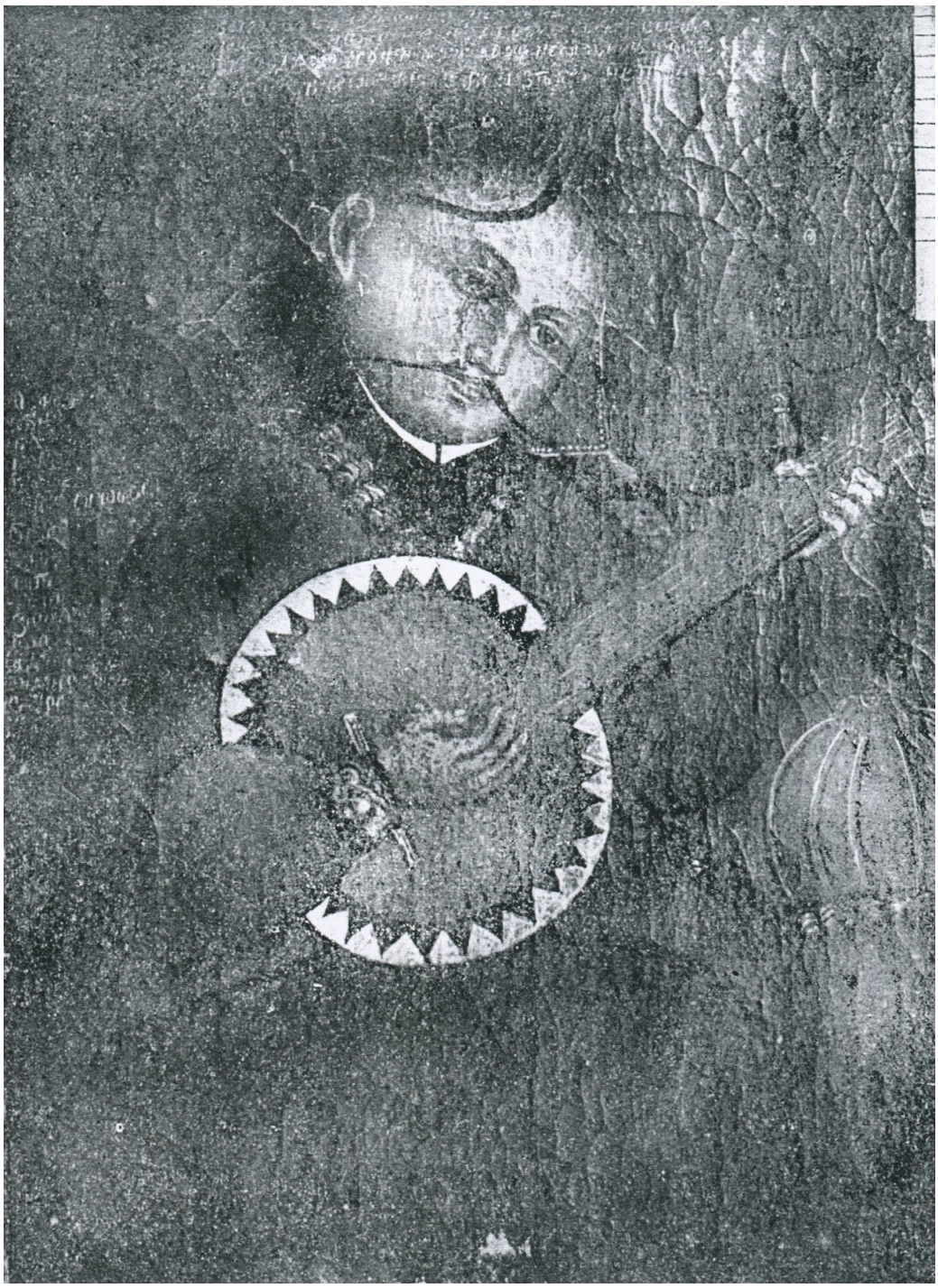
Іл.3.3.151. С. Таранушенко. Світлина. Перш. пол.. 1930-х рр..
Архів авторки



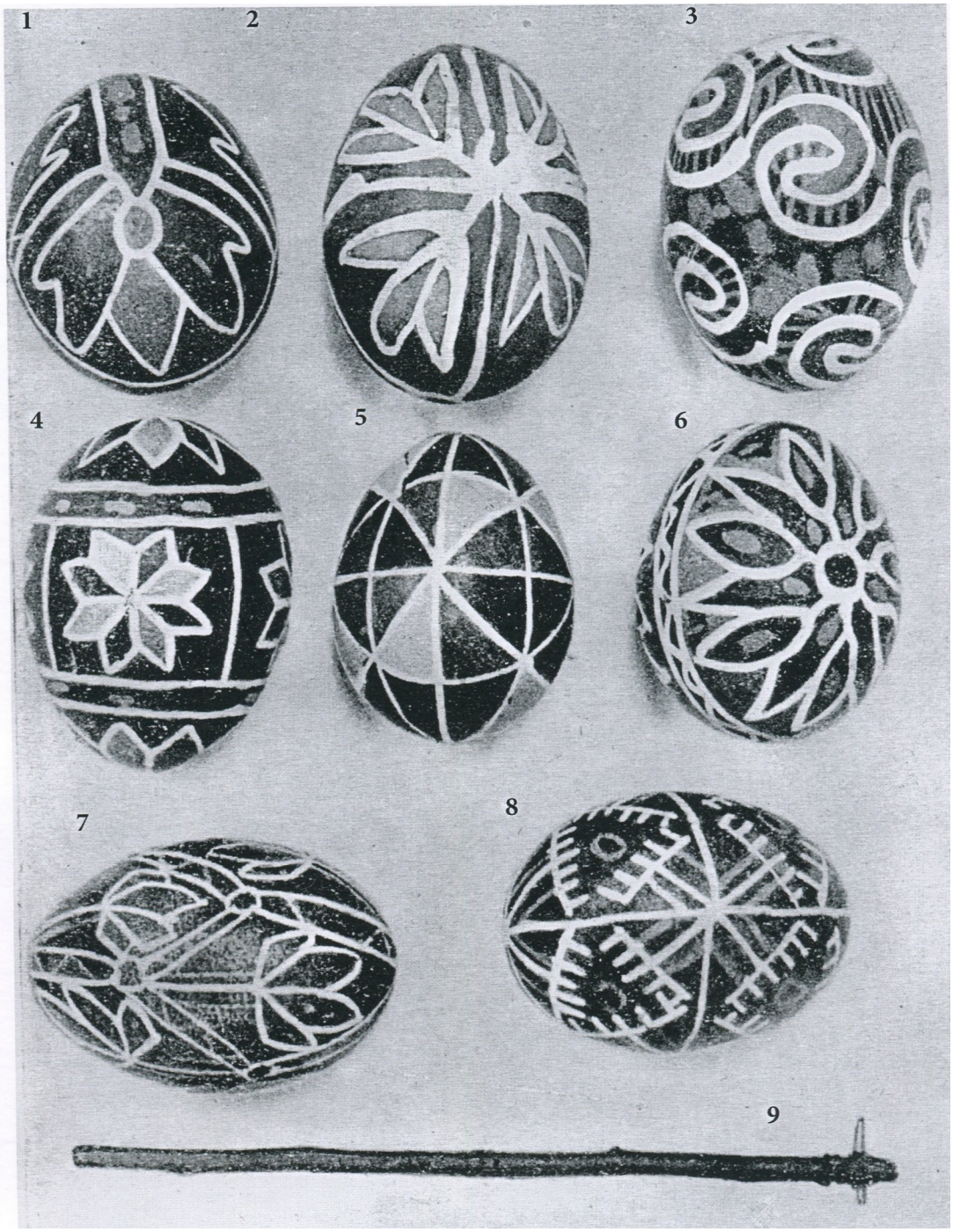
Іл.3.3.152. І. Падалка. Обкладинка до кн. С Таранушенка «Мистецтво Слобожанщини» . 1928. Друкарський відбиток



Іл.3.3.153. Портрет Якова Новицького (Харк Музей Слобожанщини) [239, с. 381]



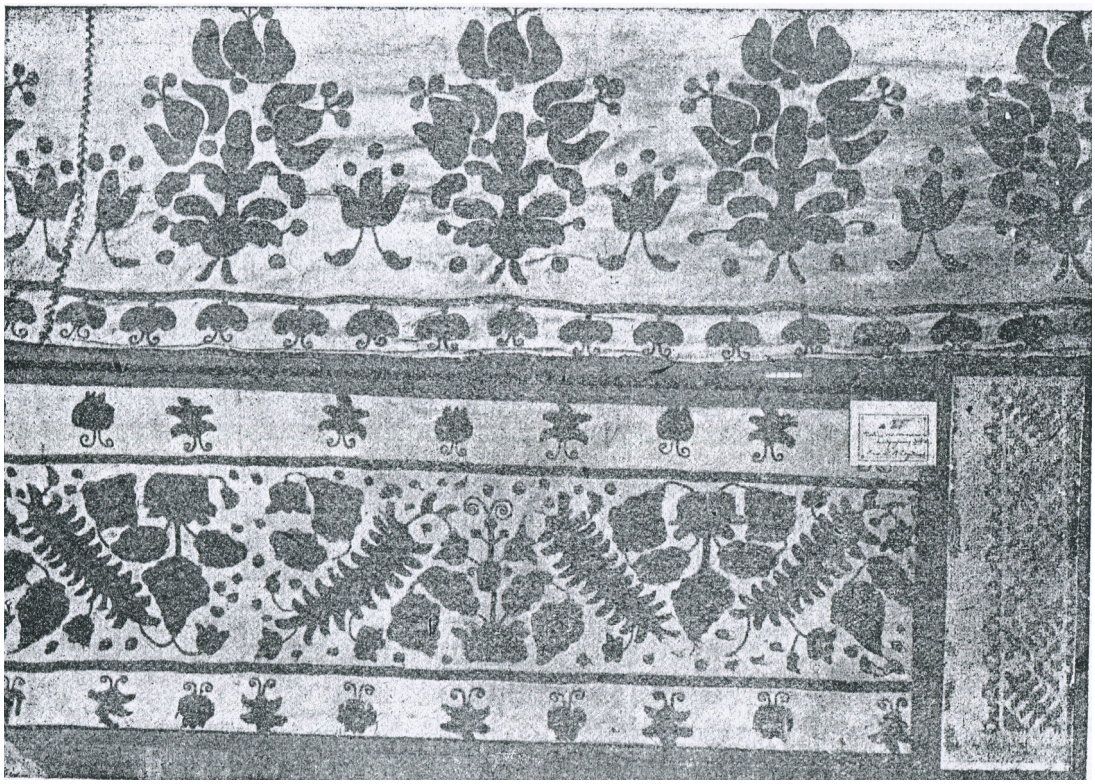
Іл.3.3.154. Козак-бандурист (Харк Муз. Слобож) [239, с. 382]



Іл.3.3.155. Писанки (Харк. Муз. Слобож) [239, с. 402]



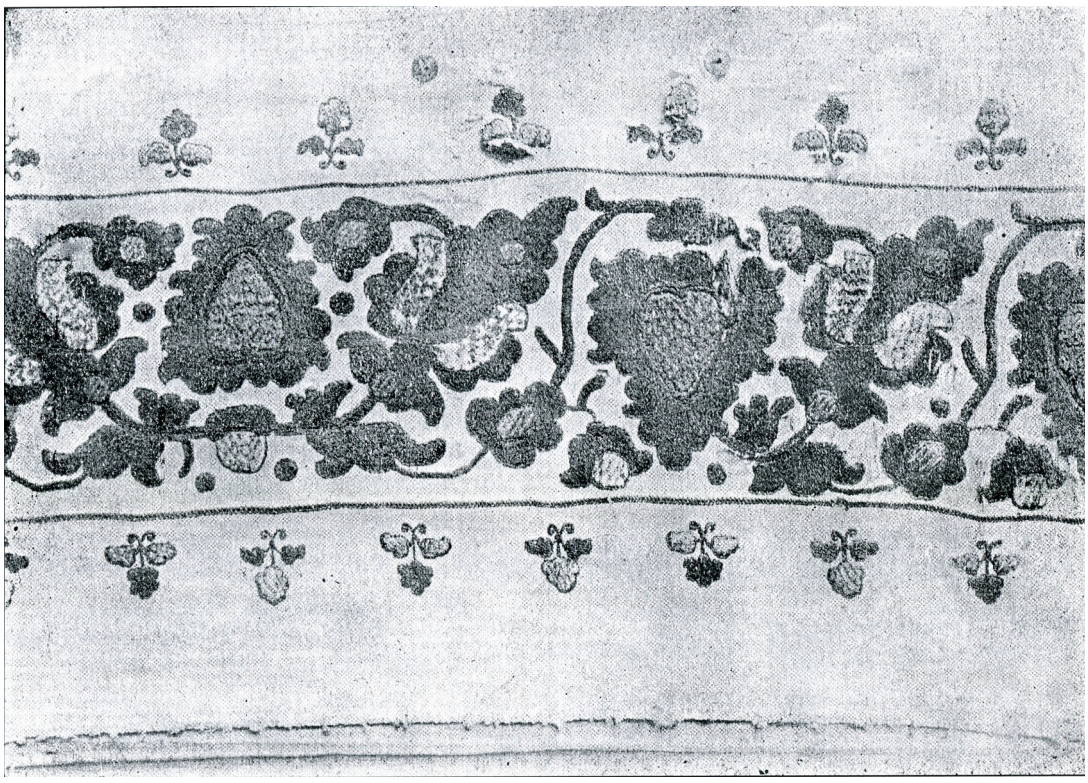
Іл.3.3.156. Миски. (Харк Муз. Слобож) [239, с. 404]



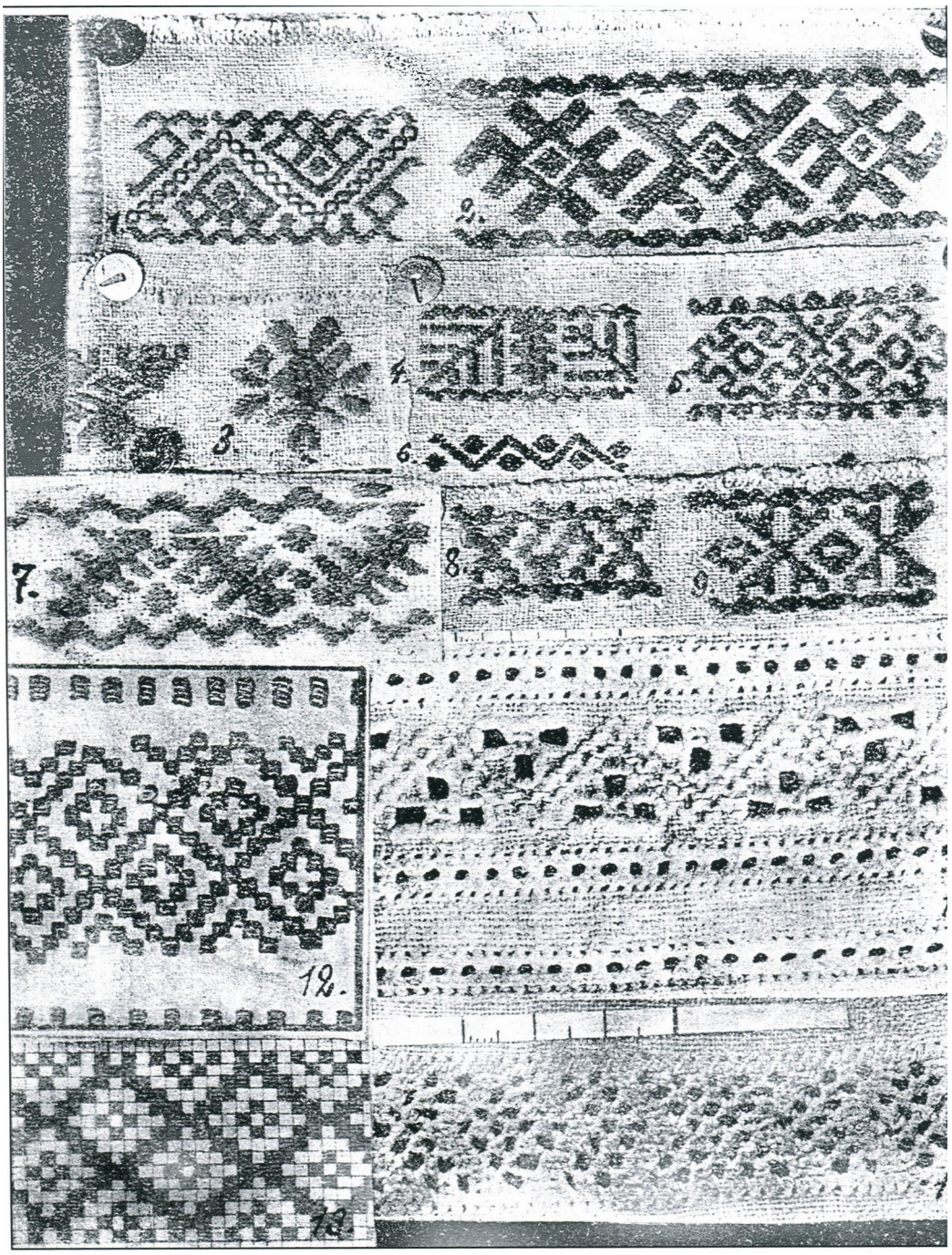
Іл.3.3.157. 1. (вгорі) Вишиванка (Харк. Церк.-Істор. Муз). 2. (внизу) Вишиванка (Харк. Церк.-Істор. Муз). 3. (внизу збоку) Вишиванка (Альбом Клунних) [239, с. 393]



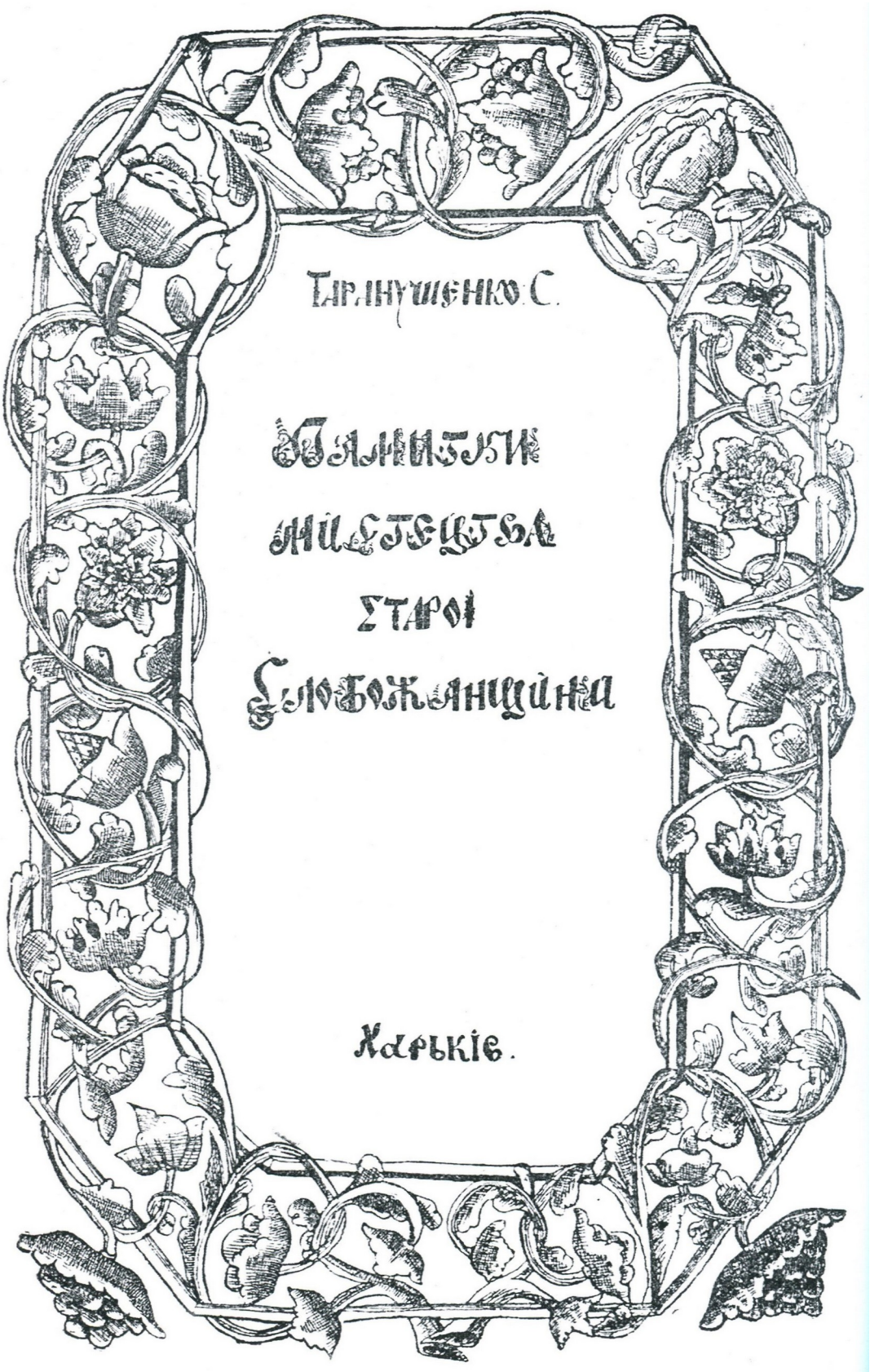
Іл.3.3.158. Скатерка, деталь (Харк. Муз. Укр. Мист.) [239, с. 399]



Іл.3.3.159. Вишиванка. (Харк. Церк.-Істор. Муз.) [239, с. 398]



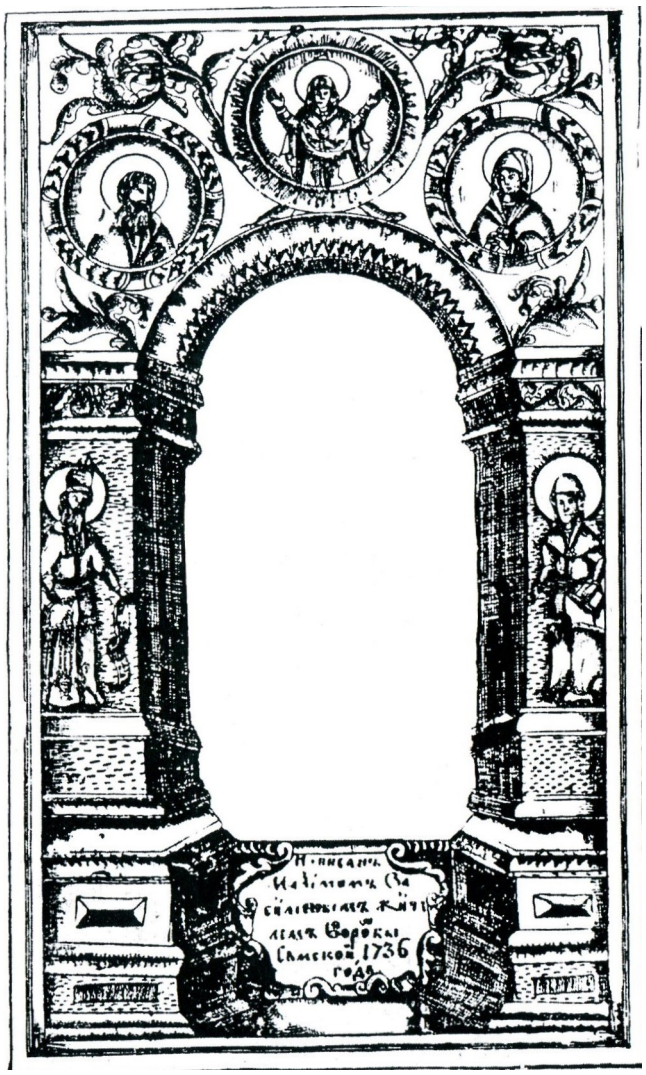
Іл.3.3.160. Скатерки і вишиванки [239, с. 431]



Іл.3.3.161. Обкладинка до кн. С. Таранушенка «Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини» [239, с. 310]



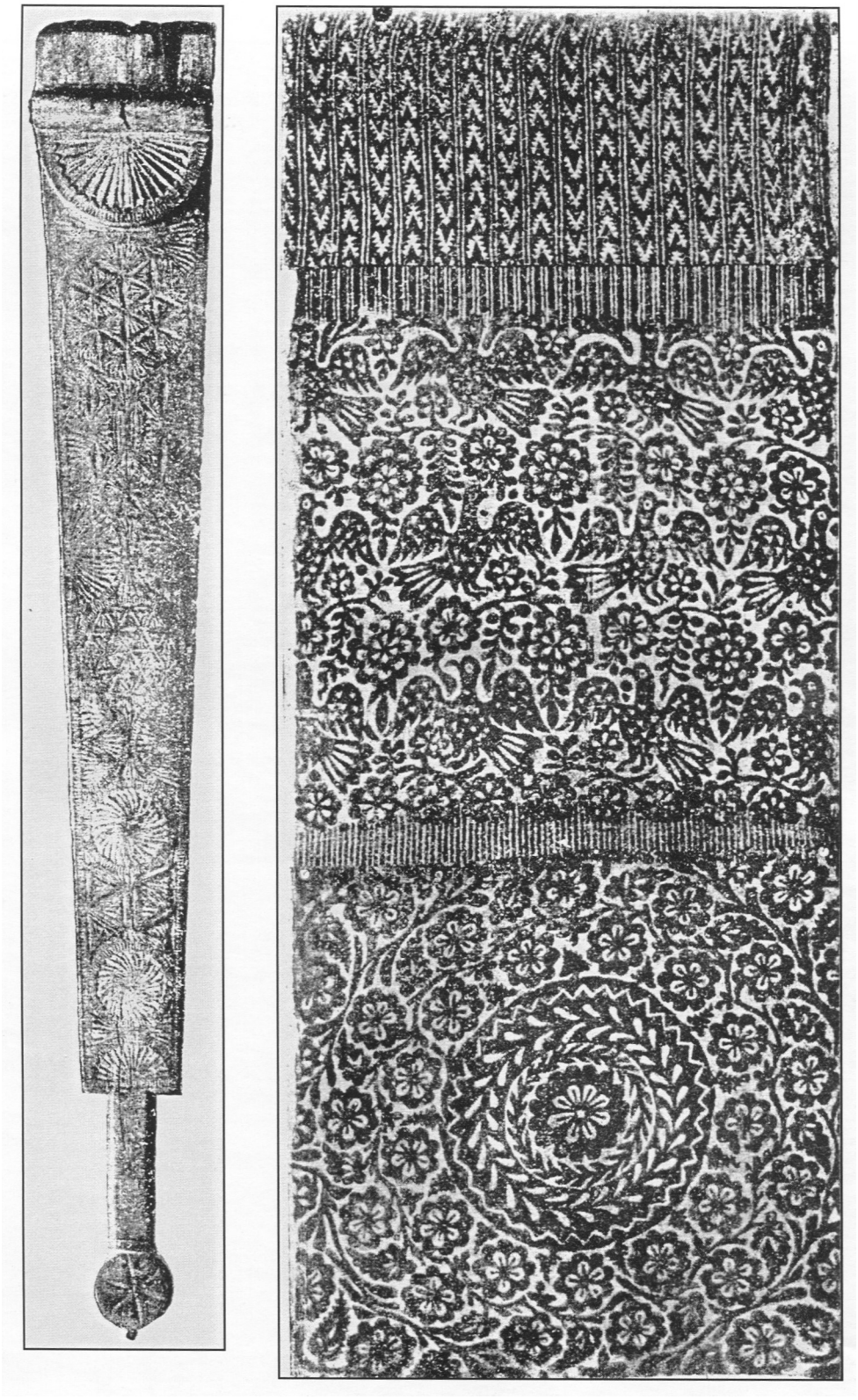
Іл.3.3.162. Ікона 1732 р. з Лебедина (Харк.. Муз. Укр. Мист.) » [239, с. 496]



Іл.3.3.163. Рукописний Ірмолай. 1736 р. (Харк. Церк.-Істор. Муз.) [239, с. 387]



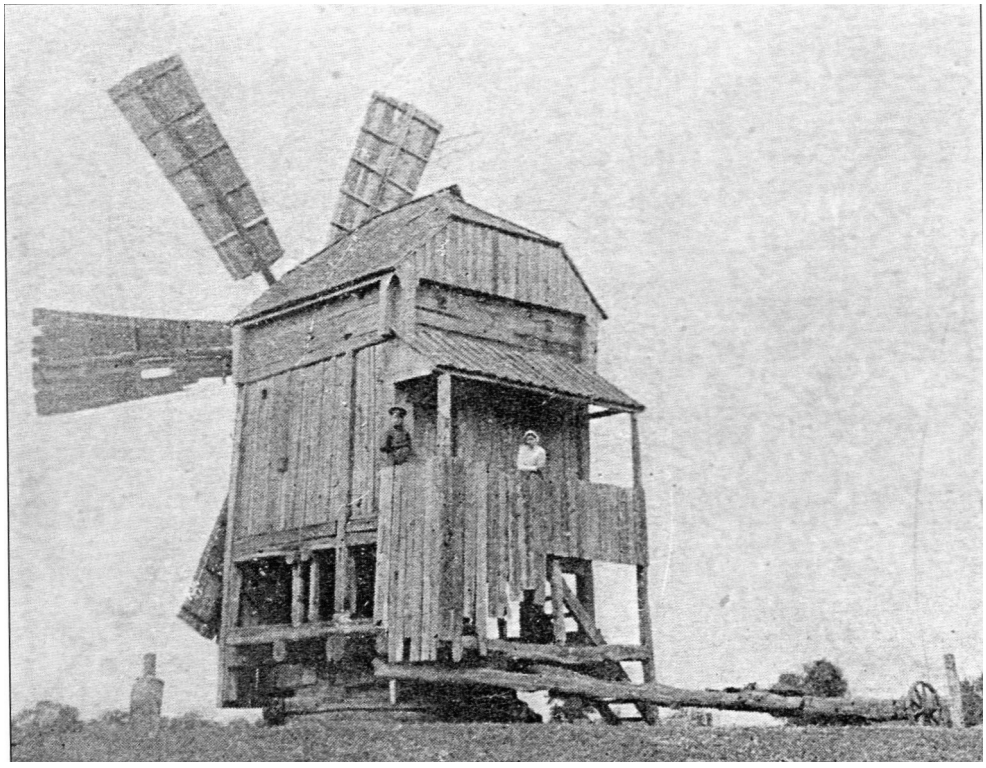
Іл.3.3.164. Срібний хрест. 1746 р. (задня сторона). с.. Балаклея Зміїв п. » [239, с. 416]



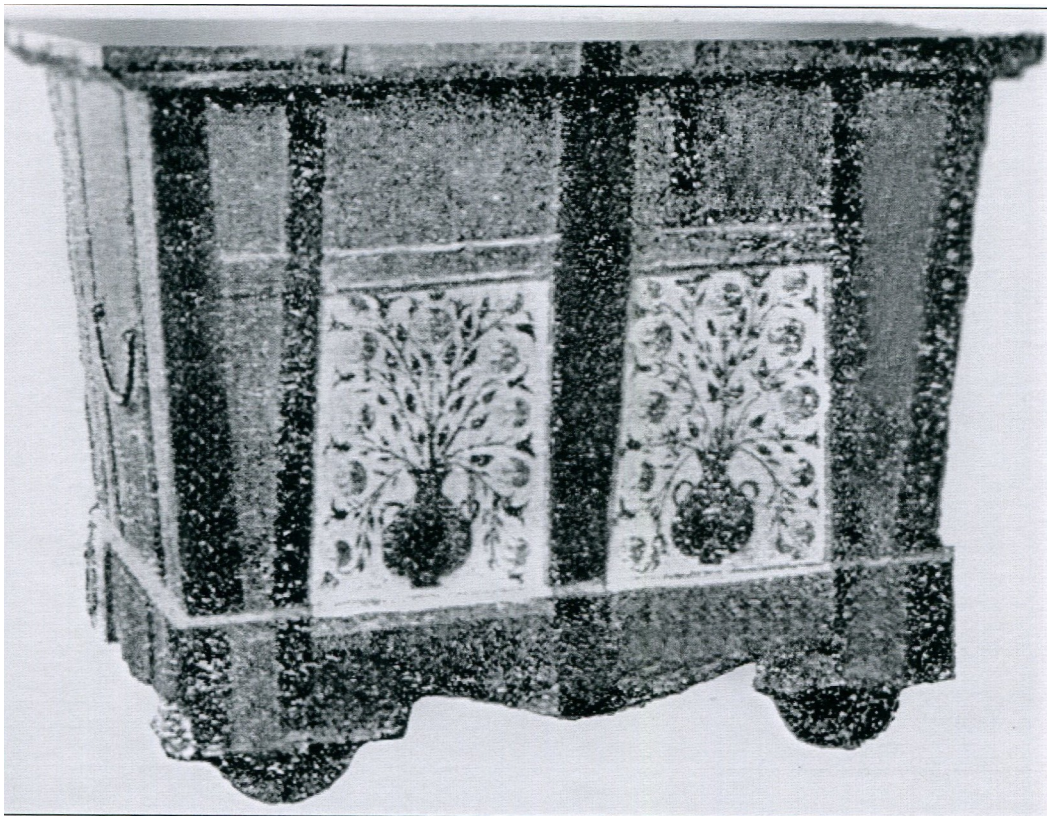
Іл.3.3.165. 1. Різьблений рубель. 2. Вибійки (Харк. Муз. Слобож.) [239, с. 501]



Іл.3.3.166. Комора. с. Хорошеве. Харків [239, с. 313]



Іл.3.3.167. Вітряк. Лебедин [239, с. 312]



Іл.3.3.168. Скриня з Лебедина [239 с. 405]

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РОЗДІЛУ 4

ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНІХ ПРОЦЕСІВ НА СУМЩИНІ В ХХ – ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХХІ С

ІЛЮСРАЦІЇ ДО РОЗДВЛУ 4.1.

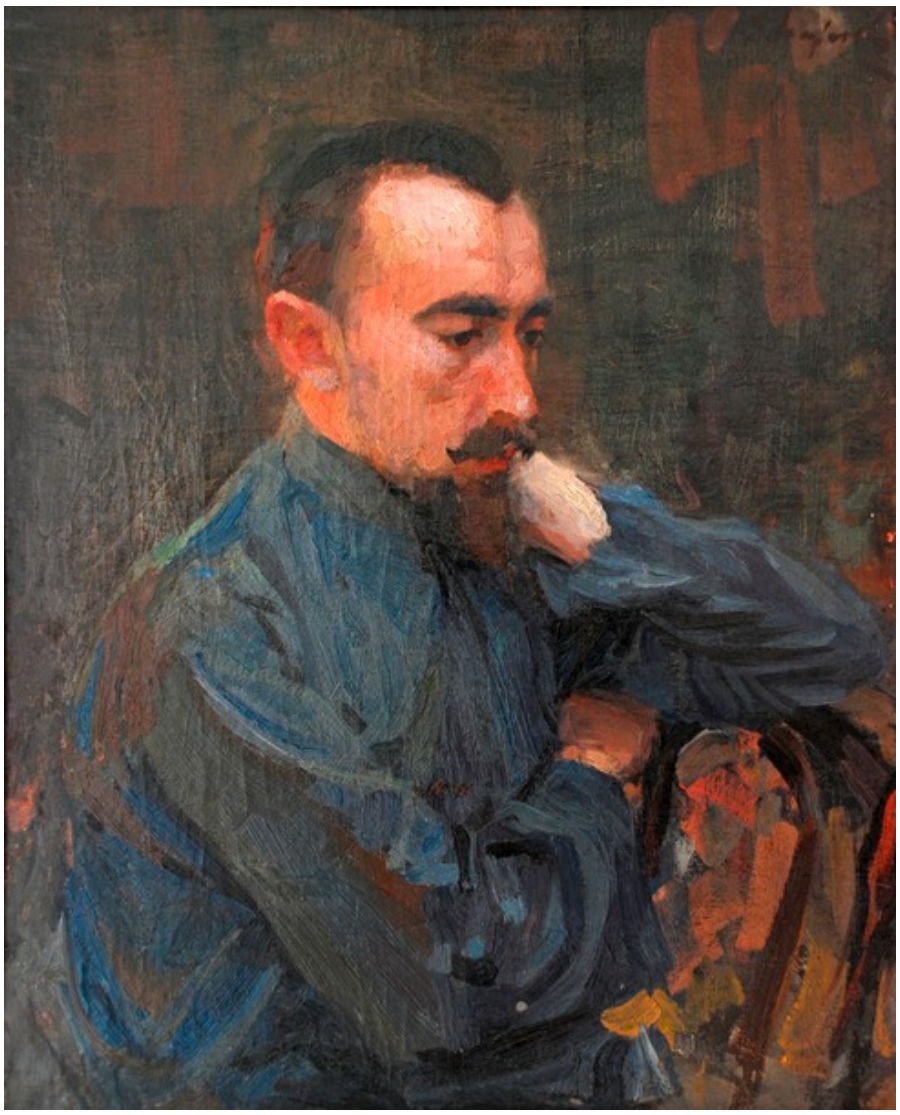
РОЗВИТОК МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ



Іл.4.1.169. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднєва. Архів авторки



Іл.4.1.170. Є.А. Агафонов і Б.К. Руднєв. Поч. XX ст. Архів авторки



Іл.4.1.171. Є.А. Агафонов. Портрет Б.К Руднєва. Осінні рефлекси. 1904. П., о. 64х52. ЛМХМ



Іл.4.1.172. Інтер’єр однієї із зал ЛМХМ ім.. Б.К. Руднєва. Архів авторки



Іл.4.1.173. Стільці з маєтку В.О. Капніста в с. Михайлівка на Лебединщині в ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва. Світлина О. Соколюк



Іл.4.1.174. Стілець з маєтку В.О. Капніста в с. Михайлівка на Лебединщині в ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва. Світлина О. Соколюк



Іл.4.1.175. Портрет гетьмана Андрія Полуботка. XVIII ст. П, о. 68х55. ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва



Іл.4.1.176. С. Васильківський. Зимовий вечір. 1890 – 1900. Ф., о. 25х36. ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва



Іл.4.1.177. В. Грицай. Бабине літо. 1983. ДСП., о. 17х22,8ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва



Іл.4.1.178. П. Тайбер. Літо (диптих, ліва сторона). 1972. ДСП, левкас, темп. 61х68. ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва



Іл.4.1.179. Сумський обласний художній музей після обстрілів російської артилерії 13 квітня 2025 р. Архів авторки



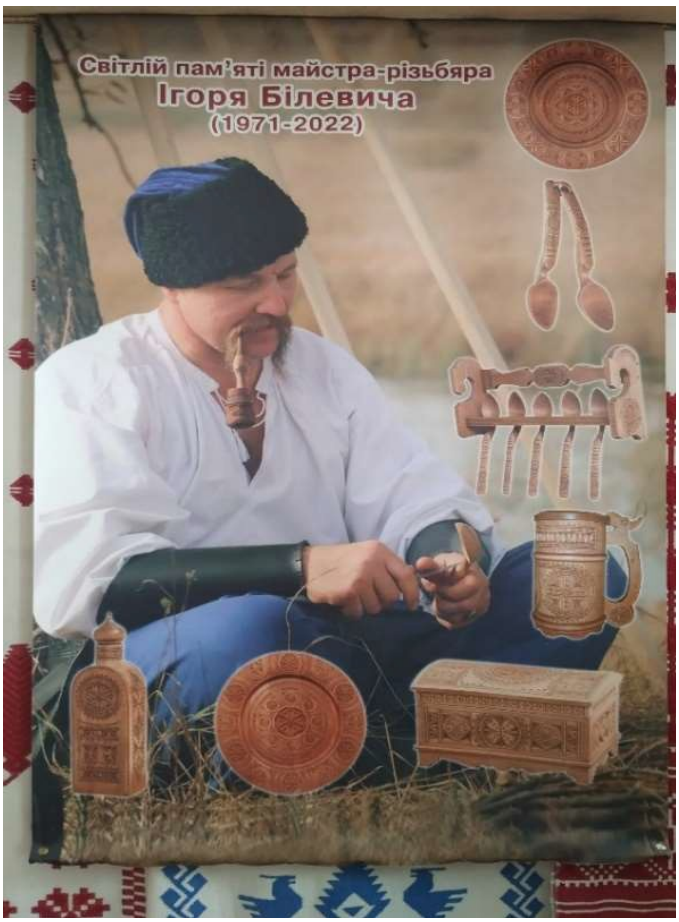
Іл.4.1.180. І. Кавалерідзе. Прометей. 1960-і рр. Горельєф з СОХМ ім. Н.Онацького. Світлина О.Соколюк



Іл.4.1.181. І. Кавалердзе. Пам’ятник Т. Шевеенку в . Суми. Архів авторки



Іл.4.1.182. . Заслужений майстер народної творчості в Україні Ігор Білевич. Світлина. Приватна колекція



Іл.4.1.183. Ігор Білевич за роботою. Афіша. Сумський обласний художній музей ім. Н.Онацького



Іл.4.1.184. І. Швачунов. Весна 2022. 2022. П., о.. Приватна колекція



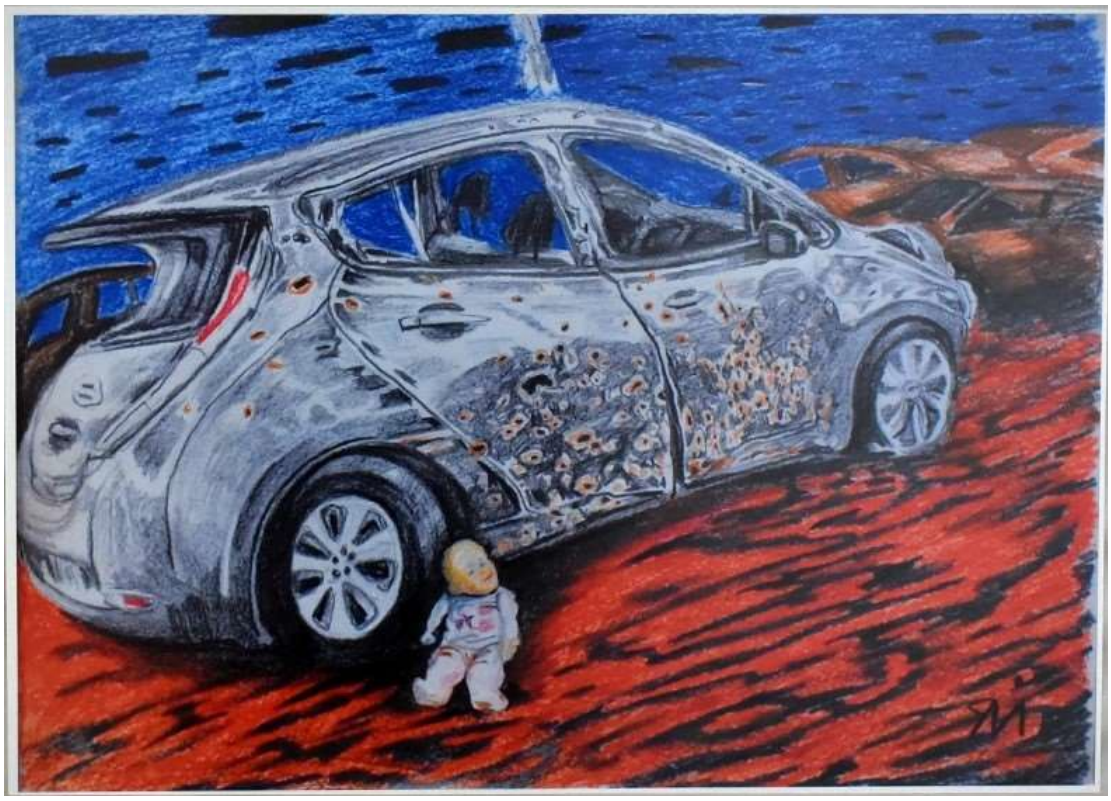
Іл.4.1.185. О. Чередниченко. Осінь 2022. 2022. П., о. Приватна колекція



Іл.4.1.186. П. Кишенюк. Відкрите небо. 2022. П., о. Приватна колекція



Іл.4.1.187. П. Кишенюк. Скульптурна композиція. 2022. Авторська техніка. Приватна колекція



Іл.4.1.188. І. Яровий. На Ірпінському мості. 2022. Авторська техніка. Приватна колекція



Іл.4.1.189. І. Яровий. Водне хрещення. 2022. Авторська техніка. Приватна колекція



Іл.4.1.190. Твори майстрів народного мистецтва Сумщини в постійній експозиції Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. Архів авторки



Іл.4.1.191. Виступ завідувачки відділу декоративно-ужиткового мистецтва Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького Ірини Яніної на виставці майстрів народного мистецтва. Архів авторки



Іл.4.1.192. Твори Марії Приймаченко на виставці в Сумському обласному художньому музею ім. Н. Онацького. Архів авторки



Іл.4.1.193. Директорка Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького Влада Ярмак поспішає на зустріч з відвідувачами. Архів авторки



Іл.4.1.194. . Охтирський краєзнавчий музей після прильоту російської артилерії з 7 на 8 березня 2022 р. Архів авторки



Іл.4.1.195. Сумський обласний краєзнавчий музей. Архів авторки

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РОЗДІЛУ 4.2.

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ



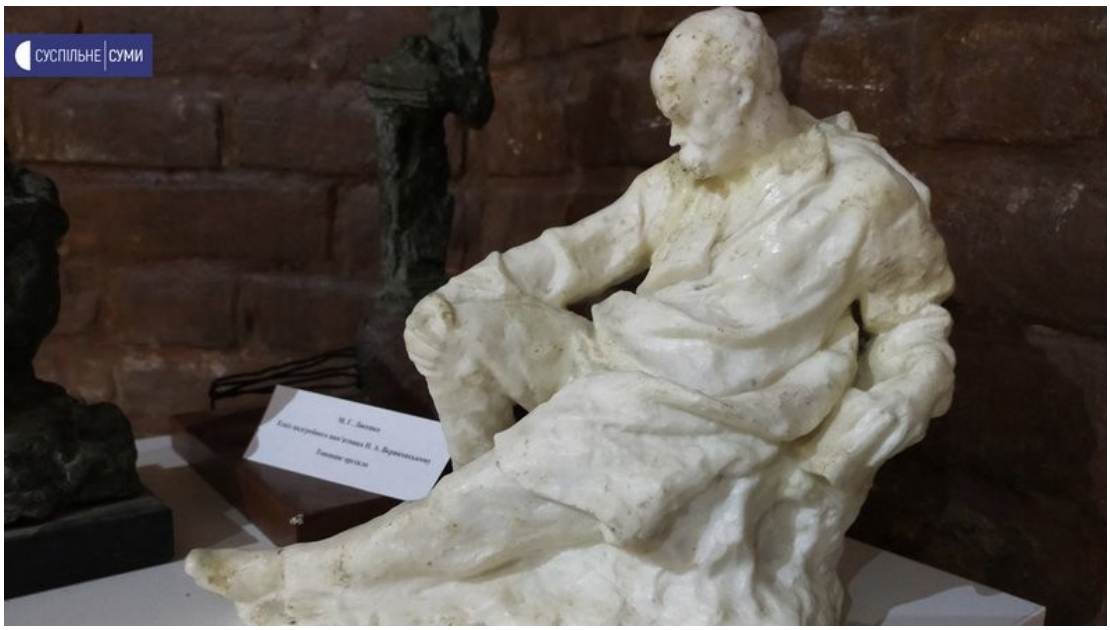
Іл. 4.2.196. Сумський художник-педагог Никанор Онацький. 1920-і рр.. Архів авторки



Іл. 4.2.197. Директор Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка Олексій Кузьменко. Світлина. 1990-і рр. Архів авторки



Іл. 4.2.198. Виставка випускних робіт учнів Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка у Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького. 2025. Архів авторки



Іл. 4.2.199. М.Г. Лисенко. Ескіз пам’ятника Т.Г. Шевченку [305]



Іл. 4.2.200. Виставковий експонат Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка [305]



Іл. 4.2.201. Виставковий експонат Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка [305]



Іл. 4.2.202. Виставка роюіт учнів Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка. Поч. 2020-х рр. Архів авторки



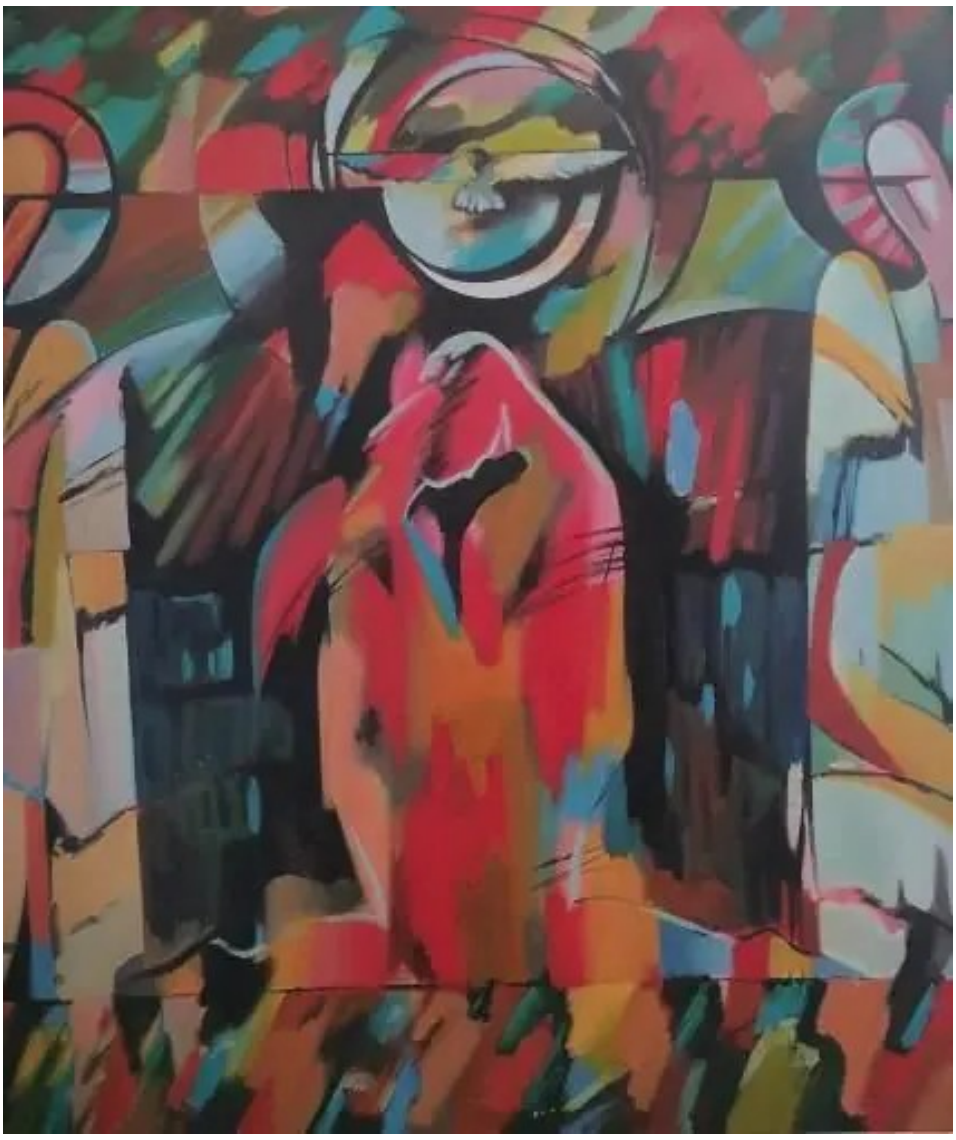
Іл. 4.2.203. О. Садовський. Бортнянський і Березовський. 2002. П., о. 110х180. Приватна колекція



Іл. 4.2.204. М. Жулінський. Чорна і червона дощки. 1933 рік. П., о. 117х155. Приватна колекція



Іл. 4.2.205. М. Жулінський. Вечорниці. К., темп. 63х78. Приватна колекція



Іл. 4.2.206. М. Жулінський. Таємниця. П., о. 140х128. Приватна колекція
ц



Іл. 4.2.207. О. Садовький на тлі власних мозаїчних творів [315]



Іл. 4.2.208. Сумський художник і мистецтвознавець Сергій Поюожій. Світлина. Поч. 2020-х рр. Архів авторки



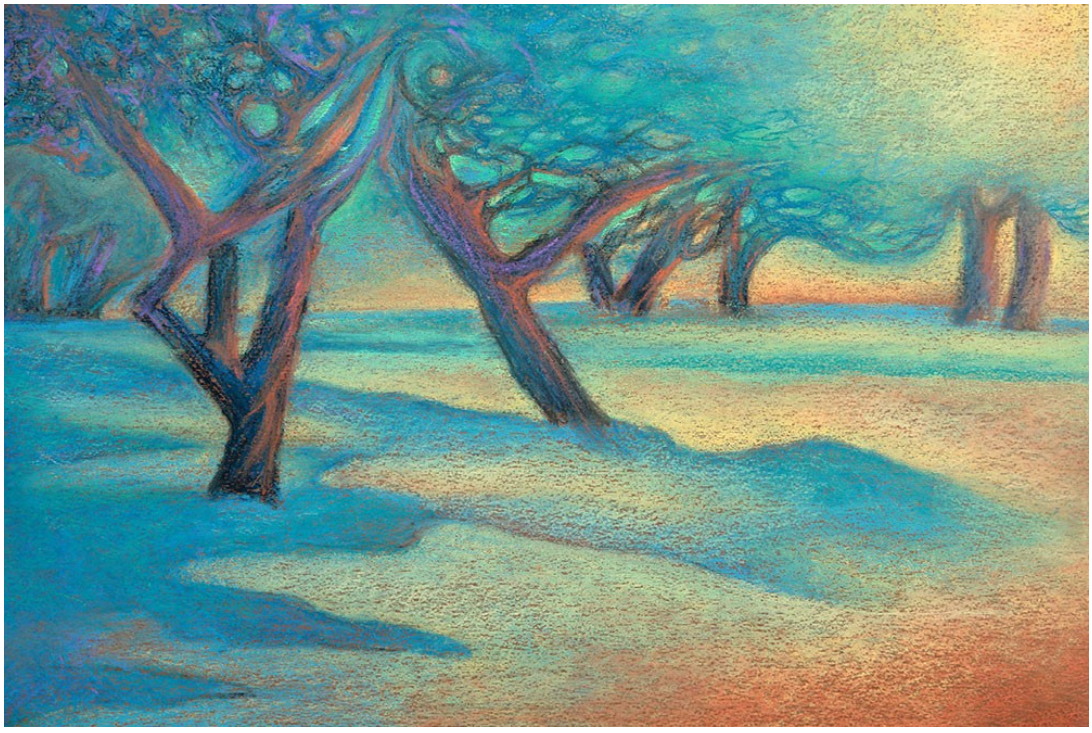
Іл. 4.2.209. С. Побожій. Симфонія лісу. 1997. Пап., паст. Приватна колекція



Іл. 4.2.210. С. Побожій. Куличанський пейзаж. 2003. Пап., паст. Приватна колекція



Іл. 4.2.211. С. Побожій. Липневий спокій. 2010. Пап., паст. Приватна колекція



Іл. 4.2.212. С. Побожій. Спогади про Седнівський сад. 2010. Пап., паст. Приватна колекція

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РОЗДІЛУ 4.3.

МИСТЕЦЬКІ ОБ’ЄДНАННЯ



Іл. 4.3.213
Голова Сумської організації Національної спілки художників України Іван Гапоченко. Світлина. Поч. 2020-х рр. Архів авторки



Іл. 4.3.214. На відкритті ювілейної виставки І. Гапоченка «Колір пам’яті» у ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва. 2022. Архів авторки



Іл. 4.2.215. Афіша до персональної ювілейної виставки «Творчість – сенс життя»т народного художника України Олександра Чередниченка. СОХМ ім. Н. Онцького. 2023. Друкарський відбиток



Іл. 4.3.216. Афіша до виставки «Символ року – Кінь». Суми. Проспект Бпжана 3 А . Друкарський відбиток



Іл. 4.3.217. На виставці дерев'яної скульптури Віталія Шума у Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького. 2024. .Архів авторки



Іл. 4.3.218. На виставці дерев’яної скульптури Віталія Шума у Сумському обласному художньому музеї м Н.Онацького. 2024. Архів авторки



Іл. 4.3.219. На відкритті виставки «Шевченкіана у творчості митців Сумщини». 2026. Архів авторки



Іл. 4.3.220. Виставка, присвячена пам’яті майстра народного мистецтва і загиблого воїна Ігоря Білевича в Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького. 2923. Архів авторки



Іл. 4.3.220. На відкритті виставки, присвяченій пам’яті майстра народного мистецтва і загиблого воїна Ігоря Білевича в Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького. 2923. Архів авторки



Іл. 4.3.222. Фрагмент виставки, присвяченій пам’яті майстра народного мистецтва і загиблого воїна Ігоря Білевича в Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького. 2923. Архів авторки



Іл. 4.3.223. Рукотвори народної майстрині Олени Петрової у техніці «Кролевецькі рушники». Арів авторки



Іл. 4.3.224. Мотиви слобожанської вишивки у творах народної майстрині із Сумщини Юлії Мірошниченко. Архів авторки

ДОЛАТОК Б

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ ДО РОЗДІЛУ 2.1

Іл 2.1.1. Обкладенка книги Ф. І. Шміта «Мистецтво старої Руси – України» 1919. Друкарський відбиток

Іл. 2.1.2. Дерев’яна Воскресенська церква в м. Лебедині на Сумщині Світлина С.Таранушенка. 1913 [312]

Іл 2.1.3. Дерев’яна Воскресенська церква в м. Лебедині Сумської обл. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки

Іл. 2.1.4. Дерев’яна церква Спаса в с. Межирічі Лебединського повіту на Сумщині. Світлина С. Таранушенка [239, с. 317]

Іл. 2.1.5. Дерев’яна церква Покрови в Ромнах на Сумщині, перенесена в Полтаву [310]

Іл. 2.1.6. В. Кричевський. Церква Покрови в Ромнах на Сумщині. 1917 [310]

Іл. 2.1.7. Дерев’яна церква Миколи Чудотворця в с. Боброве в Лебединському р – ні Сумської обл. Світлина Т. Турейської. 2008 [299]

Іл. 2.1.8. Дерев'яна церква в с. Бакирівка Охтирського р – ну Сумської обл. [313]

Іл. 2.1.9. Свято-Воскресенський собор в м. Суми . Архів авторки

Іл. 2.1.10. План Охтирського Покровського собору. 1758 [64, арк. 41]

Іл. 2.1.11. Охтирський Покровський собор. Загальний вигляд. Світлина поч. ХХ ст. [20, І 27603]

Іл. 2.1.12. Центральна баня Охтирського Покровського собору. Світлина поч. ХХ ст. [20, ІІ 27607]

Іл. 2.1.13.. Успенський собор в м. Лебедині на Сумщині. Світлина поч. ХХ ст. [20, ІІ.27570]

Іл. 2.1.14. Центральна баня Миколаївської церкви в м. Лебедині на Сумщині. Світлина до 1918 р. [20, ІІ 27573]

Іл. 2.1.15. План Охтирського Покровського собору. Др. пол. ХХ ст. [245, с. 355]

Іл. 2.1.16. План Охтирського Покровського собору. ХVІІІ ст. [303]

Іл. 2.1.17. Інтер'єр Охтирського Покровського собору. Світлина поч. ХХ ст. [20, 060922]

Іл. 2.1.18. Кіот для образу чудотворної ікони Охтирської Богоматері в інтер'єрі Охтирського окровського собору. Світлина поч. ХХ ст. [20, 0 60923]

Іл. 2.1.19. Центральний вівтар в інтер'єрі Охтирського Покровського собору. Світлина поч. ХХ ст. [20, 0 60921]

Іл. 2.1.20. Ікона Спаса Нерукотворного з Трьохсвятительської церкви м. Лебедина на Сумщині. Світлина кін ХІХ ст. 20, ІІ 27567]

Іл. 2.1.21. Інтер'єр Охтирського Покровського собору. Вид на західну стіну зі скульптурним зображенням Архистратига Михаїла. Світлина поч. ХХ ст. [20, ІІ 27608]

Іл. 2.1.22. Центральна баня Охтирського Покровського собору. Світлина поч. ХХ ст. [20, ІІ 27609]

Іл. 2.1.23. Різдво Христове. Ікона ХVІІІ ст. з церкви Жінок Мироносиць в м. Охтирка Сумської обл. Дер., о. Світлина Л.Д. Соколюк. 1976. Архів авторки

Іл. 2.1.24. Іл. 2.1.24. Вознесіння Христа. Ікона ХVІІІ ст. з церкви Жінок Мироносиць в м. Охтирка Сумської обл. .Дер., о. Світлина Л.Д. Соколюк. 1976. Архів авторки

Іл. 2.1.25. Ангел судного дня на західному порталі Охтирського Покровського собору. Світлина Л. Соколюк. 1976. Архів авторки

Іл. 2.1.26. Скульптурне зображення Архистратига Михаїла на західній стіні Охтирського Покровського собору. Світлина Л. Соколюк. 1976. Архів авторки

Іл. 2.1.27. Образ Апостола Луки в Охтирському Покровському соборі. Дер., о. Світлина Л. Соколюк. 1976. Архів авторки

Іл. 2.1.28. Образ Апостола Марка в Охтирському Покровському соборі. Дер., о. Світлина Л. Соколюк. 1976. Архів авторки

Іл. 2.1.29. Образ Апостола Матвія в Охтирському Покровському соборі. Дер., о. Світлина Л. Соколюк. 1976. Архів авторки

Іл. 2.1.30. Загальний вигляд Охтирського Покровського собору під час реставраційних робіт. Світлина О. Соколюк. 2023

Іл. 2.1.31. Введенська церква-дзвіниця біля Охтирського Покровського собору. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки

Іл. 2.1.32. Охтирський Покровський собор. Західний портал.. Світлина О.Соколюк. 2023. Архів авторки

Іл. 2.1.33. Західна стіна Охтирського Покровського собору. Світлина О.Соколюк. 2023. Архів авторки

Іл. 2.1.34. Центральна баня Охтирського Покровського собору. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки

Іл. 2.1.35. Розпис на склепінні в Охтирському Покровському соборі. Світлина О. Соколюк. 2023. Архів авторки

Іл. 2.1.36. Іконостас Охтирського Покровського собору. Світлина О.Соколюк. 2023. Архів авторки \

Іл 2.1.37. Святий Володимир. Розпис у Свято-Воскресенському соборі м. Суми. Світлина О. Соколюк. 2923. Архів авторки

Іл. 2.1.38. Іконостас з церкви Архистратига Михаїла із с. Бездрик на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 479]

Іл. 2.1.39. Іконостас з Глухівського Петропавлівського монастиря на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 482]

Іл. 2.1.40. Іконостас зі Спасо-Преображенської церкви в с. Межиріч Лебединського р – ну на Сумщині. XVIII ст. [151, с.493]

Іл. 2.1.41. Іконостас із Святодухівської церква в м. Ромни на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 494]

Іл. 2.1.42. Іконостас із собору Різдва Богородиці Гамаліївського монастиря в с. Гамаліївка на Сумщині. XVIII ст. [151, с.495]

Іл. 2.1.43. Іконостас з Михайлівської церкви в с. Свірж Шосткінського р – ну на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 496]

Іл. 2.1.44. Іконостас з Миколаївської церкви в м. Лебедин на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 497]

Іл. 2.1.45. Іконостас з Троїцької церкви на Засуллі в м. Ромни на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 501]

Іл. 2.1.46. Ікностас з церкви Всіх Святих в с. Мала Череншина на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 508]

Іл. 2.1.47. Іконостас з Покровської церкви в м. Ромни на Сумщині. XVIII ст. [151, с.. 510]

Іл. 2.1.48. Іконостас з Михайлівської церкви в с. Грунь Охтирського р – ну на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 512]

Іл. 2.1.49. Іконостас з Покровської церкви в м. Ромни на Сумщині. XVIII ст. [151, с. 522]

Іл. 2.1.50. Зображення Роменської фортеці на іконостасі з Покровської церкви в м. Ромни на Сумщині. XVIII ст. (фрагмент) [151, с. 522]

2.1.51 Богоматір Замилування. Народна ікона XVIII ст. з м.Лебедин на Сумщині. Дер., о. Світлина Л.Соколюк Місцезнаходження невідоме. Архів авторки

Іл. 2.1.52. Різдво Христове. Ікона XVIII ст. з Троїцької церкви м.Лебедин на Сумщині. Дер., о. Місцезнаходження невідоме. Архів авторки

Іл. 2.1.53. Іванов М.Д. Охтирська Богоматір. 1768 (пізніші записи XIX ст.). Дер., о. зі Спасо-Преображенської церкви м. Суми. СОХМ

Іл. 2.1.54. Mater Dolorosa. Ікона XVIII ст. з с. Боромля (Тростянецький р – н на Сумщині). Дер., о. Місцезнаходження невідоме. Архів Л. Соколюк

Іл. 2.1.55. Христос Вседержитель. Ікона XVIII ст. т Вознесенської церкви м. Лебедина на Сумщині. Дер., о. НХМУ

Іл. 2.1.56. Великомучениці Анастасія і Уляна з Миколаївської церкви в Конотопі на Сумщині. Ікона др.. пол. XVIII ст. Дер., о. [250, с. 250]

Іл. 2.1.57. Спас Нерукотворний з Преображенської церкви с.. Кролевця на Сумщині. Ікона др.. пол. XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл. 2.1.58. Поклоніння волхвів з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона др. пол. XVIII - поч.. XIX ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.59. Вознесіння Христа з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона др. пол. XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.60. Богоматір з немовлям з Вознесенської церкви м. Лебедина на Сумщині. . Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.61. Охтирська Богоматір з Вознесенської церкви м.Лебедина на Сумщині. . Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.62. Охтирська Богоматір зі Спасо-Преображенської церкви в м. Охтирка на Сумщині.. Ікона XVIII ст. Дер., о. Архів авторки

Іл.2.1.63.. Благовіщення. з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.64. Успіння Богоматері з м. Лебедина на Сумщині. Ікона кін. XVII – поч. XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.65. Святий Миколай з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.66. . Юрій Змієборець з Миколаївської церкви с. Конотоп на Сумщині. Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.67. Юрій Змієборець з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона кін. XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.68. Свята Ганна із с. Михайлівка Лебединського р-ну на Сумщині. Ікона. 1680 – 1585. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.69. Бог Саваоф з Преображенської церкви с. Кролевця на Сумщині. Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.70. Зустріч Марії та Єлизавети з Миколаївської церкви с. Кролевець на Сумщині. Ікона XVIII ст. Дер., о. НХМУ

Іл.2.1.71. Г. Стеценко. Роменська Богоматір (Роменська мадонна). Ікона XVIII ст. Дер., о. Роменський краєзнавчий музей

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ ДО РОЗДІЛУ 2.2

Іл. 2.2.72. Члени Харківського товариства художників. Сидять (зліва направо): Корчан І.Ф., Беркос М.А., Порай-Кошиць Б.В., Пестриков М.А., Фавр В.Г., невідомий, Заярний О.І., стоять: Рубенко […], Завгородній М.М., Родіонов І. А, Крошечкін-Крошицький М.П., Суворов І.А., Тракал Л., Й., Святенко І.М. Світлина А. Спассі. Харків. Приблизно 1907 – 1910 рр. Архів ХХМ. Ф. 3, К-1, оп. 1, спр. 9, од. зб. 44

Іл. 2.2.73. І. Святенко серед членів Харківського товариства художників. Світлина (фрагмент) А. Спассі. Харків. Приблизно 1907 – 1910 рр. Архів ХХМ. Ф. 3, К-1, оп. 1, спр. 9, од. зб. 44

Іл. 2.2.74.. Харківський технологічний інститут. 1885 – 1910. Обкладинка альбому. Архів А. Долуди

Іл. 2.2.75. Фізичний корпус Харківського технологічного інституту з портретами видатних фізиків роботи І. Святенка. Гризайль. Архів А. Долуди

Іл. 2.2.76. І. Святенко. Портрет німецького фізика Юліуса Роберта фон Маєра.1887. Стінопис, Гризайль. Фізичний корпус НХПІ. Фото А. Долуди

Іл.2.2.77. І. Святенко. Портрет британського фізика. Вільяма Джона Макорна Ранкіна. 1887. Стінопис, Гризайль. Фізичний корпус НХПІ. Фото А. Долуди

Іл. 2.2.78. Благовіщенський кафедральний собор у Харкові. Фото. URL: https://find-way.com.ua/oblast/kharkivska/kharkiv/blahovishchenskyi-sobor-kharkiv

Іл. 2.2.79. І. Святенко. Вівтар у Благовіщенському соборі. Розпис. Світлина В. Шуліки

Іл. 2.2.80. Будівля колишньої 3-ї чоловічої гімназії у Харкові по вул. Гоголя, 7. URL: https://zabytki.in.ua/ru/2041/tretya-muzhskaya-gimnaziya-kharkova

Іл. 2.2.81. І. Святенко. Христос благословляє дітей. Розпис у домовій Трьохсвятительській церкві в колишній 3-й чоловічій гімназії у Харкові по вул. Гоголя, 7. Гризайль. Світдина В. Шуліки

Іл. 2.2.82. І. Святенко. Юнак Христос у храмі. Розпис у домовій Трьохсвятительській церкві в колишній 3-й чоловічій гімназії у Харкові по вул. Гоголя, 7. Гризайль. Світлина В. Шуліки

Іл. 2.2.83. Розпис у домовій Трьохсвятительській церкві в колишній 3-й чоловічій гімназії у Харкові по вул. Гоголя, 7. Гризайль. Сигнатура І. Святенка і дата – 1892 р. Світлина В. Шуліки

Іл. 2.2.84. Б. Плокгорст. Христос благословляє дітей. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Бернард_Плокгорст

Іл. 2.2.85. Церква Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Архів О. Соколюк

Іл. 2.2.86. І. Святенко. Апостол Іоанн Богослов. 1914. Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Світлина О. Соколюк

Іл. 2.2.87. І. Святенко. Апостол Іоанн Богослов. 1914. Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Світлина О. Соколюк (фрагмент).

Іл. 2.2.88. . І. Святенко. Апостол Іоанн Богослов (сигнатура І. Святенка). 1914. Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Світлина О. Соколюк.

Іл. 2.2.89. І. Святенко. Апостоли Петро в Павло. 1910-і (?.). Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Світлина О. Соколюк

Іл. 2.2.90. І. Святенко. Апостоли Петро в Павло. 1910-і (?.). Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Світлина О. Соколюк (фрагмент)

Іл. 2.2.91. І. Святенко. Апостоли Петро в Павло. 1910-і (?.). Дерево, левкас. 115 х 152 х 71 см. Власність собору Вознесіння Господнього в м. Лебедин Сумської обл. Світлина О. Соколюк (фрагмент)

Іл. 2.2.92. І. Святенко. Портрет графа В. О. Капніста. 1910. П., о. 74,5 х 57. ЛМХМ

Іл. 2.2.93. І. Святенко. Портрет Я. А Кучерова (Кучеренка). Кін. XIX – поч. XX ст. П., о. 124 х 80. ЛМХМ

Іл. 2.2.94. І. Святенко. Реставрація картини «Марія Магдалина». 1929. П., о. Приватна колекція. Світлина А. Долуди

Іл. 2.2.95. І. Святенко. Реставрація картини «Марія Магдалина». 1929. П., о. Приватна колекція. Світлина А. Долуди

Іл. 2.2.96. І. Святенко. Портрет І. Франка (листівка, видана Державним видавництвом України). 1920-ті рр. Друкарський відбиток. Приватна колекція

Іл. 2.2.97. І. Святенко. Портрет М. Вовчок (листівка, видана Державним видавництвом України). 1920-ті рр. Друкарський відбиток. Приватна колекція

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ ДО РОЗДІЛУ 3.1

Іл. 3.1.98. В. Кричевський. Світлина поч. XX ст. Аохів Л. Соколюк

Іл. 3.1.99. В. Кричевський. Народні вироби. 1913.[45. с.418]

Іл. 3.1.100. В. Кричевський. Вибрана мистецька спадщина В.Г. Кричевського.[45. с.446]

Іл. 3.1.101 В. Кричевський. Вибрана мистецька спадщина В.Г. Кричевського.[45. с.447]

Іл. 3.1.102. В. Кричевський. Українські народні орнаменти. 1912

[45, с. 450]

Іл. 3.1.103. Будівля Полтавського губернського земства. Загальний вигляд. 1903 – 1908 (\арх. В.Г. Кричевський). Архів Л.Соколюк

Іл. 3.1.104. Майолікові панно на будівлі Полтавського губернського земства.. 1903 – 1908 (авт. В.Г. Кричевський). Архів Л.Соколюк

Іл. 3.1.105. В. Кричевський. Інтер'єр будівлі губернського земства у Полтаві. Архів Л. Соколюк

Іл. 3.1.106. С. Васильківський. Вибори полковником Мартима Пушкаря. 1903. Ескіз панно для будинку Полтавського земства (1903 – 1908). Пап. па п., акв., білила. 123х193,6. ХХМ. Інв. № 1080 гру

Іл. 3.1.107. В. Кричевський. Обкладинка до кн. М. Грушевського «Ілюстрована історія України». 1911 - 1912. Друкарський відбиток

Іл. 3.1.108. В. Кричевський. Обкладинка до кн. М. Грушевського «Культурно-національний рух на Україні XVI – XVII віків». Київ – Львів. 1912. Друкарський відбиток

Іл. 3.1.109. В. Кричевський. Обкладинка кн. Д. Щербаківського «Українське мистецтво» 1918. Друкарський відбиток

Іл. 3.1.110. В. Кричевський. Проєкт бібліотеки в Лебедині. 1914. Не реалізований. Фотокопія. Сумський обласний художній музеї ім. Никанора Онацького [45, с. 471]

Іл. 3.1.111. Професори – фундатори Української академії мистецтва на тлі виставки творів В. Кричевського. Сидять (зліва направо): М. Бурачек, Ф.Кричевський, М. Бойчук, М. Жук. Стоять: О. Мурашко, Г. Нарбут, В.Кричевський. Київ. 1917. Архів Л. Соколюк

Іл. 3.1.112. В. Кричевський. Велика державна печатка УНР/ 1918. Архів О. Соколюк

Іл. 3.1.113.. В. Кричевський. Герб Української Народної Республіки. 1918. Друкарський відбиток. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. Ф. 224, № 628 [46, с. 419]

Іл. 3.1.114. В. Кричевський. Грошовий знак УНР на 2 гривні. Аверс. Архів О. Соколюк

. Іл. 3.1.115. В. Кричевський. Лицьова сторінка листівки «Програм вечірки свята других роковин революції і роковин смерті Т.Г. Шевченка» (Миргород, 1919). 22.2х16,2. Друкарський відбиток. Архів Віталія Ханка .[45. с.420]

Іл. 3.1.116. Василь Кричевський. Світлина др. пол. 1920 – поч. 1930-х рр. Архів Л. Соколюк

Іл. 3.1.117. В. Кричевський. Київ. Поділ. 1920-і рр. Шевченківський національний заповідник. Канів

Іл. 3.1.118. В. Кричевський. Село за річкою. 1919 – 1920. К., о. НХМУ

Іл. 3.1.119. В. Кричевський. Орнаментальний мотив для тканини. 1926. Репродукція в журналі «Життя й революція». 1929. № 1

Іл. 3.1.120. В. Кричевський. Обкладинка до кн. Миколи Терещенка «Лабораторія». Харків. Вид-ня «Шлях освіти». 1924. Друкарський відбиток

Іл. 3.1.121. В. Кричевський. Обкладинка до кн. «Майстер корабля» Ю.Яновського. 1928. Архів О. Соколюк

Іл. 3.1.122. В. Кричевський. Супрематична композиція. 1925. Пап., акв. 18,5х13. НХМУ

Іл. 3.1.123. В. Кричевський. Корінець і перша сторінка обкладинки до кн. Ю.Яновського «Майстер корабля» (Харків : Рух, 1931). 4-е видання. 1931. 17.9х14.2. . Друкарський відбиток

Іл. 3.1.124. В. Кричевський. . Обкладинка до кн. Костя Гордієнка «Атака». Харків, 1931. Друкарський відбиток

Іл. 3.1.125. Вітраж вестибюлю і фрагмент (нижче) Музею Т,.Г. Шевченка в Каневі за проєктом В.Г. Кричевського. 1938. Шевченківський національний заповідник (м. Канів) [45, с. 455]

Іл. 3.1.126. В. Кричевський. . На ярмарку. Ескіз до кінофільму «Назар Стодоля» (1936). 1924. Центральний державний кінофотофоноархів України ім. І.С. Пшеничного

Іл. 3.1.127. В. Кричевський. Ескіз до кінофільму «Назар Стодоля». [45, с. 484]

Іл. 3.1.128. В. Кричевський. Сорочинський ярмарок. 1937. К., о. 8х13. [45, с. 401

Іл. 3.1.129. В. Кричевський. Обкладинка «Українського православного календаря» на 1952 р. США. Нью-Йорк. Друкарський відбиток. 23,5х16. Збірка С. Білоконя [46, с. 422]

Іл. 3.1.130. В. Кричевський. Обкладинка часопису «Православний українець» за 1947 р. Друкарський відбиток. 29х21. Збірка С. Білоконя [46, с. 421]

Іл. 3.1.131. Ф. Кричевський. Три віки.1913. П.,о. СОХМ ім. Н.Онацького

Іл. 3.1.132. Ф. Кричевський. Дівчина в блакитному. 1900. П.,о. 140х75. ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва. Наводиться вперше

Іл. 3.1.133. О. Кричевська. Мати. . 1937. П.,о. 147х147. ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва.. Наводиться вперше

Іл. 3.1.134. М. Кричевський. Вид Сени. Пап., акв. 1936 [249, с. 235]

Іл. 3.1.135. В. Кричевський-молодший. Яхти в морі. К., гуаш, 1960-ті рр. [249, с. 236]

Іл. 3.1.136. К. Кричевська-Росандич. Рибальські човни. Пап.,гуаш.1986. [249, с. 242]

СПИСООК ІЛЮСТРАЦІЙ ДО РОЗДІЛУ 3.2

\

Іл 3.2.137. С. Тимошенко. Світлина. Др. пол. 1920-х рр. Архів авторки

Іл 3.2.138. С. Тимошенко. Проєкт Ратуші у м. Лебедині Сумської обл. 1900-і рр. Архів авторки

Іл. 3.2.139. С. Тимошенко. Будівля залізничної станції Албаши (Краснодарський край). 1910.. Архів авторки

Іл. 3.2.140 С. Тимошенко. Храм Св. Іоанна Хрестителя у с.Прилуцьке Волинської обл. 1930-і рр. Релігійна подія біля храму. Архів авторки

Іл. 3.2.141. Будинок І. Бойка в Харкові (арх. С. Тимошенко, П.Ширшо, П. Соколов). 1912 – 1014. Архів авторки

Іл. 3.2.142. Сучасний вигляд будинку І. Бойка в Харкові. Архів авторки

Іл. 3.2.143. М. Самокиш. Орнаментльні розписи в будинку І.Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки

Іл. 3.2.144. М. Самокиш. Орнаментльні розписи в холі будинку І.Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки

Іл. 3.2.145. Фрагмент орнаментльних розписів М. Самокиша в будинку І. Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки

Іл. 3.2.146. Фрагмент орнаментльних розписів М. Самокиша в будинку І. Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки

Іл. 3.2.147. Фрагменти орнаментльних розписів М. Самокиша в будинку І. Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки

Іл. 3.2.148. Фрагмент орнаментльних розписів М. Самокиша в будинку І. Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки

Іл. 3.2.149. Фрагмент орнаментльних розписів М. Самокиша в будинку І. Бойка в Харкові. 1915. Світлина В. Шуліки

Іл. 3.2.150. С. Тимошенко. Меморіальна дошка на могилв Симона Петлюри. Париж. Апхів авторки

СПИСООК ІЛЮСТРАЦІЙ ДО РОЗДІЛУ 3.3

\

Іл 3.3.151. С. Таранушенко. Світлина. Перш.. пол. 1930-х рр. Архів авторки

Іл. 3.3.152. І. Падалка. Обкладинка до кн. С Таранушенка «Мистецтво Слобожанщини» . 1928. Друкарський відбиток

Іл. 3.3.153. Портрет Якова Новицького (Харк Музей Слобожанщини) [239, с. 381]

Іл. 3.3.154. Козак-бандурист (Харк. Муз. Слобож) [239, с. 382]

Іл. 3.3.155. Писанки (Харк. Муз. Слобож) [239, с. 402]

Іл. 3.3.156. Миски. (Харк Муз. Слобож) [239, с. 404]

Іл. 3.3.157. 1. (вгорі) Вишиванка (Харк. Церк.-Істор. Муз). 2. (внизу) Вишиванка (Харк. Церк.-Істор. Муз). 3. (внизу збоку) Вишиванка (Альбом Клунних) [239, с. 393]

Іл. 3.3.158. Скатерка, деталь (Харк. Муз. Укр. Мист.) [239, с. 399]

Іл. 3.3.159. Вишиванка. (Харк. Церк.-Істор. Муз.) [239, с. 398]

Іл. 3.3.160. Скатерки і вишиванки [239, с. 431

Іл. 3.3.161. Обкладинка до кн. С. Таранушенка «Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини» [239, с. 310]

Іл 3.3.162. Ікона 1732 р. з Лебедина (Харк.. Муз. Укр. Мист.) » [239, с. 496]

Іл. 3.3.163. Рукописний Ірмолай. 1736 р. (Харк. Церк.-Істор. Муз.) [239, с. 387]

Іл. 3.3.164. Срібний хрест 1746 р. (задня сторона) с.. Балаклея Зміїв п. [239, с. 416]

Іл. 3.3.165. 1. Різьблений рубель 2. Вибійки (Харк. Муз. Слобож.) [239, с. 501]

Іл. 3.3.166. Комора. с. Хорошеве. Харків [239, с. 313]

Іл. 3.1.167. Вітряк. Лебедин [239, с. 312]

Іл. 3.1.168. Скриня з Лебедина [239, с. 405]

СПИСООК ІЛЮСТРАЦІЙ ДО РОЗДІЛУ 4.1

\

Іл 4.1.169. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднєва. Архів авторки

Іл. 4.1.170. Є.А. Агафонов і Б.К. Руднєв. Поч. XX ст. Архів авторки

Іл. 4.1.171. Є.А. Агафонов. Портрет Б.К Руднєва. Осінні рефлекси. 1904. П., о. 64х52. ЛМХМ

Іл. 4.1.172. Інтер'єр однієї із зал ЛМХМ ім.. Б.К. Руднєва. Архів авторки

Іл. 4.1.173. Стільці з маєтку В.О. Капніста в с. Михайлівка на Лебединщині в ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва. Світлина О. Соколюк

Іл. 4.1.174. Стілець з маєтку В.О. Капніста в с. Михайлівка на Лебединщині в ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва. Світлина О. Соколюк

Іл. 4.1.175. Портрет гетьмана Андрія Полуботка. XVIII ст. П, о. 68х55. ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва

Іл. 4.1.176. С. Васильківський. Зимовий вечір. 1990 – 1900. Ф., о. 25х36. ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва

Іл. 4.1.177. В. Грицай. Бабине літо. 1983. ДСП., о. 17х22,8. ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва

Іл. 4.1.178. . П. Тайбер. Літо (диптих, ліва сторона). 1972. ДСП, левкас, темп. 61х68. ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва

Іл. 4.1.179. Сумський обласний художній музей після обстрілів російської артилерії 13 квітня 2025 р. Архів авторки

Іл. 4.1.180. І. Кавалерідзе. Прометей. 1960-і рр.. Горельєф з СОХМ ім. Н. Онацького. Світлина О. Світлина

Іл. 4.1.181. І. Кавалерідзе. Пам’ятник Т.Г. Шевченку в м. Суми. Архів авторки

Іл. 4.1.182. Заслужений майстер народної творчості в Україні Ігор Білевич. Світлина. Приватна колекція

Іл. 4.1.183. Ігор Білевич за роботою. Афіша. Сумський обласний художній музей ім. Н.Онацького

Іл. 4.1.184. І. Швачунов. Весна 2022. 2022. П., о.. Приватна колекція

Іл.4.1.185. О. Чередниченко. Осінь 2022. 2022. П., о. Приватна колекція

Іл.4.1.186. П. Кишенюк. Відкрите небо. 2022. П., о. Приватна колекція

Іл.4.1.187. П. Кишенюк. Скульптурна композиція. 2022. Авторська техніка. Приватна колекція

Іл.4.1.188. І. Яровий. На Ірпінському мості. 2022. Авторська техніка. Приватна колекція

Іл.4.1.189. І. Яровий. Водне хрещення. 2022. Авторська техніка.

Приватна колекція

Іл.4.1.190. Твори майстрів народного мистецтва Сумщини в постійній експозиції Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького. Архів авторки

Іл.4.1.191. Виступ завідувачки відділу декоративно-ужиткового мистецтва Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького Ірини Яніної на виставці майстрів народного мистецтва. Архів авторки

Іл.4.1.192. Твори Марії Приймаченко на виставці в Сумському обласному художньому музею ім. Н. Онацького. Архів авторки

Іл.4.1.193. Директорка Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького Влада Ярмак поспішає на зустріч з відвідувачами. Архів авторки

Іл.4.1.194. . Охтирський краєзнавчий музей після прильоту російської артилерії з 7 на 8 березня 2022 р. Архів авторки

Іл.4.1.195. Сумський обласний краєзнавчий музей. Архів авторки

СПИСООК ІЛЮСТРАЦІЙ ДО РОЗДІЛУ 4.2

\

Іл 4.2.196. Сумський художник-педагог Никанор Онацький. Світлина. 1920-і рр.. Архів авторки

Іл 4.2.197. Директор Сумської дитячої художньої щколи ім М.Г. Лисенка Олексій Кузьменко. Світлина. 1990-і рр. Архів авторки

Іл 4.2.198. Виставка випускних робіт учнів Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка у Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького. 2025. Архів авторки

Іл. 4.2.199. М.Г. Лисенко. Ескіз пам’ятника Т.Г. Шевченку [305]

Іл 4.2.200. Виставковий експонат Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка [305]

Іл 4.2.201. Виставковий експонат Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка [305]

Іл 4.2.202. Виставка робіт учнів Сумської дитячої художньої школи ім. М.Г. Лисенка. Поч. 2000-х рр. Архів авторки

Іл. 4.2.203. О. Садовський. Бортнянський і Березовський. 2002. П., о. 110х180. Приватна колекція

Іл. 4.2.204. М. Жулінський. Чорна і червона дошки. 1933 рік. П., о. 117х155. Приватна колекція

Іл. 4.2.205. М. Жулінський. Вечорниці. К., темп. 63х78. Приватна колекція

Іл. 4.2.206. М. Жулінський. Таємниця. П., о. 140х128. Приватна колекція

Іл. 4.2.207. О. Садовький на тлі власних мозаїчних творів [315]

Іл. 4.2.208. Сумський художник і мистецтвознавець Сергій Поюожій. Світлина. Поч. 2020-х рр. Архів авторки

Іл.4.2.209. С. Побожій. Симфонія лісу. 1997. Пап., паст. Приватна колекція

л. 4.2.210. С. Побожій. Куличанський пейзаж. 2003. Пап., паст. Приватна колекція

Іл. 4.2.211. С. Побожій. Липневий спокій. 2010. Пап., паст. Приватна колекція

Іл. 4.2.212. С. Побожій. Спогади про Седнівський сад. 2010. Пап., паст. Приватна колекція

СПИСООК ІЛЮСТРАЦІЙ ДО РОЗДІЛУ 4.3

\

Іл 4.3.213. Голова Сумської організації Національної спілки художників України Іван Гапоченко. Світлина. Поч. 2020-х рр. Архів авторки

Іл 4.3.214. На відкритті ювілейної виставки І. Гапоченка «Колір пам’яті» у ЛМХМ ім. Б.К. Руднєва. 2022. Архів авторки

Іл 4.3.215. Афіша до персональної ювілейної виставки «Творчість – сенс життя» народного художника України Олександра Чередниченка в СОХМ ім. Н. Онацького. 2023. Архів авторки

Іл 4.3.216.Афіша до виставки «Символ року – Кінь». Суми.. Пр. Бажана 3 а. 2026. Архів авторки

Іл 4.3.217. На виставці дерев’яної скульптури Віталія Шума у Сумському обласному художньому музеї м Н.Онацького. 2024. Архів авторк

Іл 4.3.218. На виставці дерев’яної скульптури Віталія Шума у Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького. 2024. Архів авторки

Іл 4.3.219. На відкритті виставки «Шевченкініана в творчості митців Сумщини». 2026. Архів авторки

Іл 4.3.220. Виставка, присвячена пам’яті майстра народного мистецтва і загиблого воїна Ігоря Білевича в Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького. 2023. Архів авторки

Іл 4.3.221. На відкритті виставка, присвяченої пам’яті майстра народного мистецтва і загиблого воїна Ігоря Білевича в Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького. 2023. Архів авторки

Іл 4.3.222. Фрагмент виставки, присвяченої пам’яті майстра народного мистецтва і загиблого воїна Ігоря Білевича в Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького. 2023. Архів авторки

Іл. 4.5.223. Рукотвори народної майстрині Олени Петрової у техніці «Кролевецькі рушники». Архів авторки

Іл. 4.3.224. Мотиви слобожанської вишивки у творах народної майстрині із Сумщини Юлії Мірошниченко. Архів авторки

ДОДАТОК В

ПУБЛІВКАЦІЇ В НАУКОВИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Соколюк Л., Сокоюк О. Охтирський Покровський собор : між минулим і майбутнім // XUDPROM. 2023. # XXV (1). С. 69 – 83. DOI 10.33625/hudprom2023.01.068

2. Соколюк О. Творчість живописця Івана Святенка в контексті художнього життя Слобожанщини доби модерну // XUDPROM. 2024. # XXVI (1).. С. 74 – 88. DOI 10.61993/2786-7285.2024.01.06

3. Соколюк О. Мистецький фронт на Сумщині під час російської агресії // Український мистецтвознавчий дискурс . 2025. # 6. С. 199 – 208. DOI https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.23

ДОДАТОК Г

НАУКОВІ ПРАЦІ. ЩО ЗАСВІДЧУЮТЬ АПРОБАЦІЮ МАТЕРІАЛІВ ДИСЕРТАЦІЇ:

14. Соколюк О.В. Уродженці Сумщини як творці нового українського мистецтва (перша третина ХХ ст.) // Тези IV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 16 – 17 листопада 2022 р. Київ : НАМУ, 2022. С. 139 – 141.

15. Соколюк О. Музейні колекції Сумщини: проблема збереження національної спадщини // Х Платонівські читання: Тези доповідей десятої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького. Київ :НАОМА, 2022. С. 92 – 93.

16. Соколюк О. Охтирський Покровський собор на Сумщині : реконструкція чи реставрація // Дизайн і мистецтво України у часи національного спротиву : зб. тез доповідей всеукр. наук. конф. (в межах мистецько-наукової акції «Мистецтво молодих – 2023». Київ. 15 – 16 березня 2023 р. Київ : НАМУ, 2023. С. 44 – 45.

17. Соколюк О. Українське народне мистецтво як наріжний камінь у творчості Василя Кричевського. // Перші Таранушенківські читання: Збірник матеріалів Всеукраїнської наукової конференції 14 – 15 квітня 2023 р. Харків : ХДАДМ, 2023. С. 102 – 103.

18. Соколюк О. В. Художні виставки на Сумщині під час війни. // Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення». 20 – 23 вересня 2023 р. Київ : НАМУ, 2023. С. 134 – 135.

19. Соколюк О. В. Українські мистці з роду В.Г. Кричевського в еміграції // Збірник матеріалів V Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 15 – 16 листопада 2023 р. Київ : НАМУ, 2023. С. 111 – 113.

20. Соколюк О. Іван Святенко — видатний український мистець без біографії // Тези Міжнародної наукової конференції «Дизайн XXI століття. Українська модель дизайну. Василь Єрмілов». 28.03. 2024. Харків. ХДАДМ. С. 86 – 87.

21. Соколюк О. В. Нові матеріали про творчість видатного харківського художника без біографії Івана Святенка (перша третина XX ст.) // Зб. тез доповідей II Всеукраїнської наук. конф. «Дизайн і мистецтво України у часи національного спротиву». Київ : НАМУ, 04.04.2024. С. 75 – 79.

22. Соколюк О.В. Мистецький фронт Сумщини в умовах воєнного стану // Тези VI Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології 13 – 14 листопада 2024 р. Київ : НАМУ, 2024. С. 192 – 196.

23. Сонолюк О. Іконопис Сумщини доби козацького бароко : загальноукраїнські та регіональні особливості // Тези II Міжнародної наукової конференції «Таранушенківські читання». Харків ХДАДМ. 17.04.2025. С. 118 – 119.

24. Соколюк О.В. Синтез архітектури й живопису в будинку І. Бойка в Харкові (арх. С. Тимощенко) // Тези доповідей шостої щорічної міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах 30. жовтня 2025 р. Київ : НАМУ, 2025. С. 191 – 195.

25. Соколюк О. Сучасні форми музейної роботи на Сумщині піл час війни // Тези VII Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології 19 – 21 листопада 2025 р. Київ : НАМУ, 2025. С. 267 – 269.

26. Соколюк О. Мистецька спадщина прифронтової Сумщини в умовах російсько-української війни // Тези доповідей III Міжнародної конференції «Мистецтво в час війни» Західного регіонального науково-

мистецького центру Національної академії мистецтв України. Львів – Моршин, 2025. С. 20 – 21.