

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
Факультет суспільно-гуманітарних наук
Кафедра історії України

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на тему:

РІД ГАЛАГАНІВ У ТВОРАХ МАЛЯРСТВА XVIII-XIX СТ.
З ФАМІЛЬНОЇ КОЛЕКЦІЇ

Спеціальність: «032 «Історія та археологія»
Рівень вищої освіти: перший (бакалаврський)

Ярмоленко Яна Андріївна
студентка 4 курсу ІСТб-1-21-4.0д

Науковий керівник:
кандидат історичних наук, доцент
Будзар Марина Михайлівна

Роботу захищено «__» _____ 2025 р.

Оцінка _____

Київ-2025 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
--------------	----------

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	7
--	----------

РОЗДІЛ 2. ПРЕДСТАВНИКИ РОДУ ҐАЛАґАНІВ У ПОЛОТНАХ XVIII СТ. З ФАМІЛЬНОЇ ЗБІРКИ	11
--	-----------

2.1. Козацька еліта XVIII ст. в портретах з фамільних зібрань	11
2.2. Розмаїття характерів і доль: чоловічі та жіночі образи XVIII ст. у зібранні Ґалаґанів	14
2.3. Проблема авторства родинних портретів XVIII ст. з колекції Ґалаґанів....	22

РОЗДІЛ 3. ҐАЛАґАНИ ТА ЇХ СВІТ У МАЛЯРСТВІ 1-Ї ПОЛОВИНИ XIX СТ.	26
---	-----------

3.1. Малярство України 1-ї половини XIX ст.: стилі, жанри, тенденції	26
3.2. Дворяни Ґалаґани у дзеркалі портрету 1-ї пол. XIX ст	30
3.3. Маєтки родини у пейзажах Олексія Волоскова середини XIX ст	35
РОЗДІЛ 4. СПІВПРАЦЯ ОСІБ З РОДУ ҐАЛАґАНІВ З ЖИВОПИСЦЯМИ 2-Ї ПОЛОВИНИ XIX СТ	40

4.1. Еволюція форм українського малярства у 1860-х-1880-х рр	40
4.2. Ґалаґани й споріднені з ними особи у портретах Гаврила Васька	46
4.3. Художники-академісти та родина Ґалаґанів: Костянтин Трутовський, Михайло Потапов, Василь Соколов	51

ВИСНОВКИ	55
-----------------	-----------

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	57
--	-----------

ДОДАТКИ	61
----------------	-----------

ВСТУП

Актуальність теми. Важливим завданням сучасної історичної науки в Україні є розширення спектру дослідницьких завдань у міждисциплінарних дослідженнях. Використання творів образотворчого мистецтва як історичних джерел є перспективним напрямом, оскільки їх створення обумовлено світоглядними й естетичними пріоритетами доби, через різноманіття візуальних образів вони ретранслюють зміни, що відбуваються в суспільстві. Твори малярства як візуальні джерела традиційно використовується для історико-біографічних досліджень, але розгляд їх не як інструменту, але як самостійного предмету історико-культурного аналізу є особливо доречним. Найдоцільніше вивчати полотна, що утворюють комплекс, зокрема картини з фамільних художніх колекцій, пов'язані завданням репрезентації історії роду. Такими є твори з фамільної колекції Галаганів, українського дворянського роду козацько-старшинського походження, що починалася у 2-й чверті XVIII ст. з полотен, стилістично близьких до козацьких портретів, до кінця століття набула ознак, цілком властивих художнім зібранням європейської знаті, а в XIX ст. поповнилася роботами, які відобразили процеси оновлення українського малярства, набуття ним ознак фаховості та жанрової диференціації.

Окремі полотна з фамільної колекції Галаганів, датовані початком XVIII -2-ю половиною XIX ст. розглядалися в історико-мистецтвознавчих працях від кінця XIX ст. до сьогодні, зокрема в статті «Старовинні малоросійські портрети» Олександра Лазаревського¹, в монографії «Український портретний живопис XVII-XVIII ст.» Павла Білецького², в посібнику з українського мистецтва Д. Крвачича, В. Овсійчука та С. Черепанової³, у ґрунтовних монографіях В. Рубан: «Український

¹Лазаревский А.М. Старинные малороссийские портреты. Киевская старина. 1882. № 5. С. 337–342.

²Білецький П. Український портретний живопис XVII-XVIII ст. К. : Наукова думка, 1969. 320 с.

³Крвачич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. Львів: Світ, 2005. Ч 3. 268 с. + 80 вкл. іл. С. 128-156.

портретний живопис першої половини XIX століття» та «Забуті імена. Розповіді про українських художників XIX-початку XX століття»⁴, в статтях музейниці Світлани Курач⁵, проте ніколи не досліджувалися як цілісний комплекс для аналізу суспільних і культурних змін в середовищі українського української еліти в реаліях XVIII-XIX ст. Це й обумовлює актуальність теми дослідження.

Об'єкт дослідження: фамільні зібрання панства Лівобережної України.

Предмет дослідження: картини колекції Галаганів XVIII-XIX ст., що репрезентують історію роду, як соціокультурне джерело.

Мета дослідження дослідити полотна зі збірки Галаганів, що зафіксували представників роду та середовище їх побутування у XVIII-XIX ст., як джерело для вивчення соціокультурних процесів у колі української еліти й результат використання мистецтва як засобу суспільної самопрезентації.

Мета дослідження передбачає вирішення ряду **завдань**:

- розглянути історіографію та джерельну базу дослідження;
- визначити, яке місце посів рід Галаганів в історії України з початку XVIII до другої половини XIX ст. і як саме зміни соціокультурних ролей осіб з цього сімейства відобразились в портретах фамільної збірки;
- проаналізувати еволюційні зміни в українському малярстві від середини XVIII до кінця XIX ст., зосередивши увагу на тому, які соціально-політичні та культурні явища вплинули на мистецьке життя;
- охарактеризувати зв'язок між еволюційними процесами, що відбувалися в малярстві, та жанрово-тематичним оновленням тієї частини художньої колекції Галаганів, яка репрезентувала історію роду;

⁴Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття: монографія. Київ : Наук. думка, 1984. 369 с.; Її ж. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX–начала XX века. Киев: Наукова думка, 1990. С. 37-110.

⁵Курач С. До питання історичної реконструкції колекції Галаганів. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/25797/06-Kurach.pdf?sequence=1>; Її ж. Курач С. М. Родинні портрети Розумовських-Дараганів у зібранні Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана. *Сіверицина в історії України*. 2019. №12. С. 404–408.

- розкрити проблему авторства картин зібрання Галаганів і взаємин їх з художниками, представниками різних соціальних груп і різних мистецьких напрямів, як маркерів соціокультурних змін.

Хронологічні межі дослідження визначаються 1710-1880-ми рр. Нижня межа – 1710-ті рр., коли родина Гната Галагана долучилася до регіональної спільноти козацької старшини. Верхня межа – 1888 рік – рік смерті останнього представника чоловічої гілки роду Григорія Галагана.

Географічні межі дослідження: Полтавщина і Чернігівщина в історичних межах XVIII-го та XIX ст.

У дослідженні використовувалися такі методи: *аналітико-синтетичний* – для розгляду і систематизації документально-історіографічної бази; *історико-біографічний* – для опису подій з життя представників роду Галаганів і живописців, які з ними співпрацювали; *порівняльний* – для співставлення портретів фамільного зібрання Галаганів з метою виявлення схожості та розбіжності відповідно до авторства й жанрових та стильових ознак твору.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі дослідити сутність видозміни соціальних пріоритетів, моделей поведінки, естетичних смаків української еліти у часових межах XVIII-XIX ст., використовуючи як історичне джерело малярські твори з фамільної збірки Галаганів.

Практичне значення роботи: її результати можуть використовуватися для навчальної та культурно-освітньої роботи в освітніх закладах II–IV рівнів акредитації.

Результати дослідження **апробовано** в публікації: Будзар М., Ярмоленко Я. Портрети XVIII ст. з фамільної галереї Галаганів: соціокультурна динаміка у візуальних образах історії. *Київські історичні студії*. 2023. №1 (16). С. 144-156.

Структура роботи зумовлена метою і завданнями. Робота складається з вступу, 4 розділів, 9 підрозділів, висновків, списку джерел і літератури, додатків.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

Розгляд проблемних питань, пов'язаних із дослідженням творів портретного малярства у художньому зібранні родини Ґалаганів, що формувалося протягом двох століть, потребує використання історіографії з суміжних напрямів гуманітаристики – історії мистецтв, соціальної історії, історії культури тощо.

Проблема використання живописних портретів як історичних джерел, які унаочнюють соціокультурні зміни в суспільстві, має свою дослідницьку традицію, започатковану ще на межі XIX–XX ст., зокрема у розвідці Ол. Лазаревського «Старовинні малоросійські портрети»⁶, цікавій насамперед, по-перше, акцентуванням уваги саме на портретних зображеннях козацької старшини, по-друге, перевагою не суто мистецтвознавчого, а саме історичного підходу до розгляду фамільних зібрань українського панства.

Також помітним явищем в історію виявлення та репрезентації творів українського портретного живопису на початковому етапі його вивчення стала виставка 1925 року в Києві, а стаття Д. Щербаківського і Ф. Ернста⁷ – базовою для розуміння еволюції цього жанру та його важливості не лише як ілюстративного, але як інформативного джерела, що дозволяє використати його для вивчення людини (групи людей) у сукупності особистих властивостей і зв'язків з оточенням.

В 1950-х рр. публіцист Є. Онацький в багатотомному виданні Української малої енциклопедії розкриває сутність поняття «передвижники»⁸, зазначає обставини виникнення товариства, ця інформація є важливою для розуміння тенденцій розвитку українського живопису 1860-1890-х рр. В той же час культуролог Д. Чижевський видає монографію про

⁶Лазаревский А. М. Старинные малороссийские портреты. *Киевская старина*. 1882. № 5. С. 337–342.

⁷Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет: виставка українського портрету XVII–XX ст. Київ. 1925.

⁸Онацький Є. Передвижники. Українська мала енциклопедія. Буенос-Айрес, 1952. Т. 5.

історію української літератури⁹, де пише про основні риси «натуральної школи»—творами цього періоду надихалися художники критичного реалізму.

На межі 1980-х–1990-х років виокремлюються розвідки історикині мистецтва В. Рубан, з яких особливо важливою для проблематики дослідження є збірка її нарисів про забутих українських митців XIX – початку XX ст., де розглянуто, зокрема, якраз той момент формування колекції Галаганів, коли цей рід підтвердив свій дворянський статус (нарис про художників-кріпаків Федіра і Степана Землюкових¹⁰, митців-вчителів братів Васько¹¹, про портрет княгині Софії Хованської¹²). Корисною стала праця дослідниці про український портретний живопис¹³, де докладно проаналізовано стилістичні риси українського портрету початку XIX ст. і передумови їхнього формування.

Своєрідним продовженням традицій вчених 1920-х рр. у вивченні та експонуванні українського портретного малярства XVI-XVIII ст. стала виставка, за матеріалами якої в 2005 р. опублікували каталог-альбом, одна з супроводжувальних статей якого, Г. Белікової¹⁴, серед іншого, розглядала й проблематику утворення та функціонування колекційних зібрань портретів козацької старшини. У цьому ж виданні окремо була представлена галерея Галаганів-Дараганів, із вказівкою на модель, автора (з варіантами атрибуції), дату створення полотен.

Кілька досліджень з середини 2000-х років до 2-ї половини 2010 рр. присвячені низці основних проблем щодо вивчення портретів XVII-XVIII ст.:
1) аналіз цих полотен як зображувальних джерел та у цілому іконографії

⁹Чижевський Д. Історія української літератури: від поч. до доби реалізму. Нью Йорк: Укр. вільна акад. наук у США, 1956. 511 с.

¹⁰Рубан В. В. Художники и семейство Галаганов. Отец и сын Землюковы/Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX века. Киев: Наукова думка, 1990.

¹¹Рубан В. Учителя рисования — художники братья Васько// Забытые имена. Рассказы о украинских художниках XIX — начала XX века. К., 1990.

¹²Рубан В. В. «То молодой был женщины портрет...»/Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX-начала XX века. Киев: Наукова думка, 1990.

¹³Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття: монографія. Київ: Наук. думка, 1984.

¹⁴Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки / Український портрет XVI–XVIII століть: Каталог-альбом; Автори-укладачі Г. Белікова, Л. Членова. К. НХМУ, 2005. С. 21–49.

козацької старшини (стаття О. Ковалевської¹⁵); 2) розгляд методів дослідження та прийомів типологічної характеристики історичних портретів (стаття О. Суховарової-Жорнової¹⁶); 3) характеристика матеріального світу козацтва і того, в який спосіб він відображався у родинних портретах (розвідка Є. Славутича¹⁷).

Цей час також позначився виходом двох фундаментальних робіт про історію українського мистецтва в XIX ст.¹⁸, де окреслюються тенденції розвитку українського образотворчого мистецтва XIX ст. досліджується зв'язок між соціальними та політичними процесами й змінами художніх особливостей портрету.

Дослідження неможливо було б реалізувати без накопичення відомостей про історію родини Галаганів й обставини формування їхньої портретної збірки, тут стала в нагоді ґрунтовна мистецтвознавча робота С. Курач, де аналізуються родинні портрети Розумовських-Дараганів у зібранні Чернігівського обласного художнього музею¹⁹, та стаття М. Будзар і Т. Терещенко про Михайла Маркевича²⁰—родича Галаганів.

Так само важливими є доробки, що розкривають біографії митців, які працювали з родиною. Такими є статті С. Гаврилової про Василя Соколова²¹, В. Гончаренко²², М. Будзар про Олексія Волоскова²³, Н. Ковпаненко про Костянтина Трутовського²⁴, Т. Форманюк і В. Безпалько про Опанаса

¹⁵Ковалевська О. Портрети представників козацької еліти як об'єкт дослідження спеціальних історичних дисциплін. *Історичні і політологічні дослідження*, №4 (54). 2013.

¹⁶Суховарова-Жорнова О. Типологічна характеристика історичних портретів XVII-XVIII ст. Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. 2004.

¹⁷Славутич Є. Одяг козацької старшини Гетьманщини (Друга половина XVII-Перша третина XVIII ст.). Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. 2013. № 16.

¹⁸Історія українського мистецтва: У 5-ти т. /голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.4: Мистецтво XIX століття. 760 с.: ілюстр.; Крвачич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. Львів: Світ, 2005. Ч 3. 268 с. + 80 вкл. іл.

¹⁹С. М. Курач. Родинні портрети Розумовських-Дараганів у зібранні Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана. *Сіверщина в історії України*. №12. 2019.

²⁰Будзар М. М., Терещенко Т. В. Мінливий світ українського дворянина XIX ст.: приклад Михайла Маркевича. *Українська біографістика*. 2024. № 25.

²¹Гаврилова С. Таємниця В. М. С. *Сіверянський літопис*. 1997. № 13-14.

²²Гончаренко В. Кілька сторінок з життя О. Я. Волоскова. *Сіверянський літопис*.

²³Будзар М. До біографії Олексія Волоскова: листування Василя Григоровича з Григорієм Галаганом. *Садиба: генезис в часі і просторі*. 2024. Вип. 9. С. 143–150.

²⁴Ковпаненко Н. Г. Трутовський Костянтин Олександрович. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Trutovsky_K (останній перегляд: 31.05.2025).

Рокачевського²⁵. Дані про походження, освіту живописців, їхні зв'язки з іншими українськими майстрами дають глибше розуміння того, як суспільно-політичні зміни відображалися в середовищі інтелігенції, пояснюють, чому роботи мають саме такі творчі рішення, а не будь-які інші.

Розвідки, пов'язані з фамільними маєтками, до прикладу дослідження Г. Лукомського²⁶, М. Будзар²⁷, В. Вечерського²⁸, дозволяють оцінити, наскільки достовірними було відтворення архітектури у пейзажах збірки, та показують, що настрої епохи прямо впливають на архітектурне рішення ансамблів панських маєтків.

Основою джерельної бази роботи стали візуальні матеріали—родинні портрети Галаганів (електронні копії), що зберігаються і Чернігівському художньому музеї імені Григорія Галагана.

Що стосується письмових джерел, то було використано кілька архівних і опублікованих документів — для з'ясування інформації щодо художників Ф. Землюкова²⁹ та Г. Васька³⁰. Для розуміння співпраці художника й замовника у середині XIX ст. стали в нагоді листи В. Григоровича до Г. Галагана щодо О. Волоскова³¹. Також було використано листування К. Трутовського, опубліковане Л. Міляєвою, для унаочнення зв'язків художника з Україною³².

Дуже важливим джерелом інформації стала біографічна розвідка³³, написана одним з Галаганів — Григорієм Павловичем, відомим суспільним

²⁵Форманюк Т. М., Безпалько В. В. Твори художника О. Ю. Рокачевського з колекції образотворчого мистецтва Національного музею історії України.

²⁶Лукомський Г. Сокиринці (маєток графині О. П. Ламздорф-Галаган, Полтавської губ., Прилуцького повіту). *Хроніка-2000: Український культурологічний альманах*. 2006. С. 194–204.

²⁷Будзар М. М. Панські маєтки Прилуцького краю в історико-культурній ситуації 1920-х рр.: доля садиби Галаганів у селі Сокиринці. 2015.

²⁸Вечерський В. В. Садиба Галаганів у Сокиринцях//*Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Садиба_Галаганів_у_Сокиринцях (дата звернення: 7.03.2025). Вечерський В. В. Будинок для гостей у садибі Галагана в Лебединцях// *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Будинок_для_гостей_у_садибі_Галагана_в_Лебединцях (дата звернення: 7.03.2025).

²⁹ІР НБУВ Ф. ІІ. Історичні матеріали. Опис 1. Справа 25 971. Папери Петра і Павла Галаганів про спадщину. Реєстр. 28 с.

³⁰ІР НБУВ Ф. 243. Опис 1. Од. зб. 701. В. І. Маслов. Дігтярі. 15/V. 1930. 6 арк.

³¹Будзар М. До біографії Олексія Волоскова... С. 149–150.

³²Міляєва Л. Листи у вічність (листи К. Трутовського). *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 275–295.

³³Галаган Г. П. Род Галаганов. 25-летие Коллегии Павла Галагана в Киеве . под ред. А. И. Степовича. Киев: Тип. И. И. Чоколова, 1896. С. 1–23.

діячем, просвітником, яка цінна тим, що автор прагне реконструювати історію свого роду, залучивши фамільні портрети, які він, можливо, тлумачив як вагоме історичне свідчення. В нагоді також стали його «Журнал»³⁴ і листи до матері, написані підчас закордонної мандрівки початку 1840-х років³⁵. Вони дають уявлення про мету створення полотен і умови, в яких писалися портрети.

Отже, історіографічно-джерельна база є достатньою для того, щоб дослідити проблеми, передбачені метою роботи.

³⁴Галаган Г. П. Журнал (1836-1841)/ упоряд.: М. Будзар, Є. Ковальов; ред. І. Колесник. Київ: StreamARLine, 2020. 248 с.

³⁵«Ми виїхали з Сокиринців...»: тревелоги родини Галаганів: документальна монографія/ упоряд.: М. Будзар, Є. Ковальов; ред. І. Колесник. Київ: StreamARLine, 2019. 516 с.

РОЗДІЛ 2.

ПРЕДСТАВНИКИ РОДУ ГАЛАГАНІВ У ПОЛОТНАХ XVIII СТ. З ФАМІЛЬНОЇ ЗБІРКИ

2.1. Козацька еліта XVIII ст. в портретах з фамільних зібрань

Тема козацько-старшинських родових галерей цікавила багатьох істориків та мистецтвознавців у різні часи.

Г. Белікова вважає, що поява козацьких родових галерей була викликана зростаючим інтересом до генеалогічних досліджень у XVIII ст., тобто прагненням увіковічнити історію родини в портретах її представників, за зразком європейської аристократії³⁶. Основною метою створення родових збірок є бажання зберегти інформацію про власний рід, оскільки інших засобів фіксації, окрім портрету, на той момент ще не існувало. Слід зазначити, що в родинних галереях виставлялися портрети не тільки кровних родичів, а й представників знатних фамілій, з якими рід породичався. Також обов'язковим елементом збірок козацької старшини були портрети гетьманів, вони виставлялися для того, щоб підкреслити соціальний статус родини.

Український історик XIX ст. Олександр Лазаревський писав: «Малоросійська козацька старшина любила зображати себе в портретах, які називала “контерфектами”. Будинок, який належав особі, яка займала генеральний або полковничий уряд, як би обов'язково прикрашався портретами господаря і господині, а інколи і дітей»³⁷. Також він вказував: «Усі ці портрети, за розповідями старих, зберігалися в старовинних садибах...»³⁸.

Упорядники цих галерей брали за зразок шляхетські збірки, однак їх не порівнювати з магнатськими, що закладалися в замках-палацах, в окремих

³⁶Членова Л., Белікова Г. Український портрет XVI-XVIII століть: каталог-альбом. К: 2005. С. 39.

³⁷Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты. Киевская старина, 1882. С. 337–338.

³⁸Так само. С. 338.

залах, в яких всі портрети були парадними³⁹. Магнати в свою чергу наслідували європейську традицію упорядкування родових збірок.

Зібрання містили в собі портрети різних типів – сарматські, уже згадані парадні, інтимні.

Сарматський – різновид парадного портрету. О. Ковалевська зазначає, що сарматський портрет – найяскравіший вияв ідеології сарматизму⁴⁰. Сарматизм – це переконання, що польська шляхта походить від сарматів, воно перейшло до козацької старшини разом з традицією живописного портрету.

О. Суховарова-Жорнова зазначала: «...умовою сарматського портрету виступала обов'язкова схожість з оригіналом. Майстри в більшості були цеховими, тобто схожість з оригіналом носила описовий характер, передавалися усі недоліки зображення з бородавками, викривленими формами носа, невдалими зачісками, тощо, що породило самі потворні портрети увсій Європі»⁴¹. Г. Белікова робить висновок, що протягом усього XVIII ст. сарматський портрет продовжував обслуговувати малозаможні міщанські, козацькі, пізніше дворянські кола⁴².

У сімейних колекціях портретів були представлені як парадні, так і інтимні портрети.

За спостереженнями Д. Щербаківського, для парадного портрету XVIII ст. притаманно: «Ефектна поза, пластичне моделювання, блискуча світлотінь, ясне вирізнювання обличчя, золота, кольорових плям на оливковім тоні поля; особливе у майстрів захоплення, щоб передати мінйоність шовку, оксамиту, орденської бинди, прозорої поверхні випещеного обличчя і рук...»⁴³.

³⁹Членова Л., Белікова Г. Український портрет XVI-XVIII століть: каталог-альбом. К: 2005. С. 39.

⁴⁰Ковалевська О. Портрети представників козацької еліти як об'єкт дослідження спеціальних історичних дисциплін. *Історичні і політологічні дослідження*, №4 (54), 2013.

⁴¹Суховарова - Жорнова О. Типологічна характеристика історичних портретів XVII-XVIII ст. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. 2004. С. 272.

⁴²Членова Л., Белікова Г. Український портрет XVI-XVIII століть: каталог-альбом. К: 2005. С. 35.

⁴³Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет: виставка українського портрету XVII-XX ст. Київ, 1925. С. 25.

На думку О. Суховарової-Жорнової, автор інтимного портрету уважний до обличчя портретованого, його душевного стану, що майже зовсім знімає усі станові перепони. Також його відокремлює від решти портретів вагоміша роль світла⁴⁴.

Родинні збірки козацької старшини, що постали у повноті до середини XVIII ст., зберігають уявлення про кілька поколінь одного сімейства. На думку сучасної дослідниці Л. Членової, від «портретів козацьких полковників та їхніх дружин, одягнених за старосвітською модою, віє такою безпосередністю, щирістю, і патріархальною простотою...У цих портретах, виконаних правдивим пензлем художника, відчутна людина з її звичками, пристрастями, характером...»⁴⁵. Водночас можна побачити, як процес руйнування традиційних порядків, процес переходу козацької старшини до лав дворянства змінює і саму людину, її одяг, її репрезентацію самої себе – все це втілено в портретах.

Заможна верства зазвичай замовляла портрети іноземцям, іноді робота відбувалася закордоном, іноді – в Україні. Західні мистецькі школи поширюють свій вплив на український живопис. Є зрозумілим, що європейські живописці мали досконалу техніку, ефектні способи, і їх починають наслідувати українські майстри. В другій половині XVIII століття постала петербурзька Академія мистецтв, і з цього часу старшину починають писати вже навчені митці, які володіють основними академічними стандартами.

Написання портретів за принципами європейського академічного живопису свідчить про перетворення козацької старшини до останньої третини XVIII ст. на європейське дворянство.

Великою садибною козацькою збіркою є галерея Галаганів-Дараганів. Ця колекція складається з творів, які були зібрані двома спорідненими родами–Галаганами й Дараганами. В ній представлені прилуцький полковник

⁴⁴Суховарова-Жорнова О. Типологічна характеристика історичних портретів XVII-XVIII ст. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. 2004. С. 261.

⁴⁵Членова Л., Белікова Г. Український портрет XVI-XVIII століть: каталог-альбом. К: 2005. С. 17

Гнат Галаган, його син і онук Григорій та Іван Галагани, його дружина Олена Галаган, уроджена Тандрина, його невістка Катерина Галаган, уроджена Дараган та інші. Це типова тогочасна збірка, оскільки, як зауважує Г. Белікова, склад більшості таких галерей демонструє типовий соціальний шлях родин від козацької верхівки до дворянства, що відображається і в стилістиці—від ранніх площинних зображень до пізніх живописно змодельованих⁴⁶. Ці послідовні зміни можна простежити за портретами цієї збірки, у такий спосіб визначивши соцікультурні зміни у життєдіяльності козацької старшини впродовж XVIII ст.

2.2. Розмаїття характерів і доль: чоловічі та жіночі образи XVIII ст. у зібранні Галаганів

Зовнішність людини нерідко позначає її місце в суспільстві. Основним джерелом таких відомостей є портрет, у нашому дослідженні – роботи з родинної збірки Галаганів-Дараганів.

Чоловічі портрети представників перших чотирьох поколінь роду Галаганів від Гната Галагана красномовно унаочнюють два явища з історії Гетьманщини – поступовий занепад автономних інституцій цього державного утворення та успішну інкорпорацію нащадків козацьких полковників до лав імперського дворянства.

Засновник цієї гілки роду Галаганів – прилуцький полковник Гнат Іванович Галаган – зображений з короткою зачіскою, вусами та бородою, як і більшість чоловіків того часу, вираз його обличчя – суворий і зосереджений. Його нащадок Григорій Павлович Галаган у своєму нарисі «Рід Галаганів» писав: «Безграмотний запорожець, він, як видно з усього, був людиною доволі заповзятливою, сміливою...»⁴⁷. Сиве волосся, глибоко запалі темні очі, насуплені брови – цей погрудний портрет на нейтральному темному тлі зображує людину свого часу – напруженого часу битв і швидкого збагачення,

⁴⁶Членова Л., Белікова Г. Український портрет XVI-XVIII століть: каталог-альбом. К: 2005. С. 41.

⁴⁷Галаган Г. П. Род Галаганов. С. 5.

хоча зовнішні прикмети високого соціального становища моделі не акцентовано, можливо, тільки в одязі – традиційному, але з коштовних тканин. Гнат Галаган одягнений у багряний жупан з золотим шитвом і у такого ж кольору кунтуш, краї якого облямовані хутром. За висновком дослідника Євгена Славутича, з 60-х рр. XVII ст. кунтуш «у парі з жупаном стає чи не головною зовнішньою відзнакою національної еліти Гетьманщини, набувши статусу характерного представницького одягу козацької верхівки...»⁴⁸. Такий одяг до початку XVIII ст. вже слугував засобом легітимації прав і привілеїв козацької старшини і автономії Гетьманщини шляхом візуалізації хозарського міфу походження козацького стану (за прикладом сарматського міфу польської шляхти)⁴⁹.

Елементи цього ж одягу бачимо й на двох портретах сина Гната Галагана – Григорія, обидва з яких, вочевидь, написані у визначальні для цієї людини моменти – один близько 1740 р., коли він прийняв полковничий уряд в Прилуках від батька, другий – на початку 1760-х рр., до моменту, коли сам Григорій Гнатович передав полковничий пернач синові Івану⁵⁰. Обидва портрети – представницькі, але теж поясні, а не поколінні, модель зображена у характерному трьохчетвертному розвороті. На першому з портретів молодий полковник також вдягнений у жупан і кунтуш, але останній іншого крою, з золотим нагрудним шитвом, підперезаний широким паском. На другому він зображений у киреї замість кунтуша і з перначем у руці – символом козацької влади, полковничим клейнодом. Для його нащадка, теж Григорія, важливою прикметою часу, коли, на його думку «славна Гетьманщина, що доживала свого віку, з перервними гетьманствами Апостола і Розумовського, не збуджувала більше в своїх діячах колишнього живого зацікавлення»⁵¹ стало те, що у зовнішності старіючого полковника

⁴⁸Славутич Є. Одяг козацької старшини Гетьманщини (Друга половина XVII — Перша третина XVIII ст.). Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. 2013. № 16. С. 216.

⁴⁹Славутич Є. Одяг козацької старшини Гетьманщини (Друга половина XVII — Перша третина XVIII ст.). С. 215

⁵⁰Членова Л., Белікова Г. Український портрет XVI-XVIII століть: каталог-альбом. К: 2005. С. 216

⁵¹Галаган Г. П. Род Галаганов. С. 10.

лише традиційний стрій як необхідна форма козацького війська вказує на його приналежність до козацької старшини: «він зображений у малоросійському одязі, з полковничим перначем у руці, але вже без вусів і з зачіскою, зачесаною назад на манер німецький...»⁵².

Якщо в образах Гната і Григорія Галаганів ще наявне підкреслювання власної приналежності до козацької старшини, то їхній внук і син Іван Галаган постає на портреті (вочевидь, копії з оригіналу, що не зберігся) у типовому образі дворянина імперії – у пудреній перуці, в жюстокорі з мереживним жабо, під яким видніється білий комірць, і камзолі. Ніщо у зовнішності цього представника роду не нагадує про козацьке минуле предків, а його кар'єра переконливо унаочнює успішність інкорпорації нащадків старшини до лав імперського дворянства у 2-й половині XVIII ст.: «...в ранній молодості він був зарахований в бунчукові товариші, подібно до всіх тодішніх молодих людей вищого стану в Малоросії, а по скасуванні малоросійських чинів, подібно до всіх бунчукових товаришів, він був перейменований в німецький чин надвірного радника»⁵³. Життєві практики Івана Галагана уповні відповідали канонам аристократичної поведінки – він хазяйнував у своїх чималих маєтках, вивчив сина у Лейпцизі, тричі подорожував за кордоном (у 1-й половині 1780-х рр.) , побудував у родовій садибі двоповерховий панський дім і невеличку дерев'яну церкву в парку. Таке перетворення нащадка козацько-старшинського роду на дворянина-європеєця в період, коли імперська влада почала провадити політику, спрямовану на європеїзацію держави, зафіксоване в портреті.

І вже син Івана Григоровича, Григорій Галаган, котрий, на відміну від батька, служив у імперському війську, на одному з трьох портретів з фамільної галереї зображений у військовому однострої часів Павла I, «в яскраво-зеленому з червоними відворотами мундирі, в білих лосинах, в камзолі, який пов'язаний золотисто-чорним смугастим поясом з золотою

⁵²Так само.

⁵³Так само.

бахромою»⁵⁴. Між ним і його суворим прадідом – козацьким полковником – пролягла ціла епоха, впродовж якої українське військо втрачало свою автономність і поступово перетворювалося на частину імперської армії, коли з Європи до Росії потрапляли нові стандарти армійського однострою та мода на певні предмети одягу. Наслідування європейській моді в одязі та аксесуарах бачимо ще у двох портретах Григорія Івановича Галагана – 1780 р., роботи німецького маляра Ф. Я. Бекера, де 13-річний Галаган зображений у темному камзолі, краї якого оторочені золотою тасьмою, в пудреній перуці, і 1796 р., роботи кріпака Галаганів Ф. Землюкова, де він постає у «чорному мундирі з червоною окантовкою, в жилеті і з жабо, На правому плечі – погон з аксельбантом. В лівій руці – ефес шаблі, права – біля поясу...»⁵⁵. Ці портрети, окрім характерних ознак в зовнішності моделі, що вказують на час написання, – в портреті 1780 р. бачимо стильові прикмети рококо, а в роботі 1799 р. – стилістику романтизму, ще засвідчують таке явище у створенні фамільних портретних галерей українського панства, як поєднання творів художників-академістів і талановитих майстрів-самоуків.

Схожу тенденцію бачимо й у двох чоловічих портретах з тієї частини зібрання Галаганів, що надійшла до колекції з родини Дараганів, родичів Катерини Юхимівни Галаган, – київського полковника Юхима Дарагана, зятя Олексія та Кирила Розумовських і тестя Івана Галагана, та його сина Василя Дарагана. Перший, вочевидь, копія кінця XVIII-початку XIX ст. з оригіналу, що репрезентує традицію парадного українського портрету XVII-XVIII ст.: «Має ознаки стилю бароко з елементами рококо, за манерою виконання поєднує іконописні та живописні прийоми...»⁵⁶. Другий – робота німецького живописця Г. Г. Хойзера, котрий працював у Петербурзі в 40-і рр. XVIII ст. Це ще один портрет підлітка, як і зображення Григорія Галагана 1780 р., в аристократичному строї середини XVIII ст.: «Характерною рисою твору є

⁵⁴Рубан В. Художники и семейство Галаганов. С. 38.

⁵⁵Рубан. В. Художники и семейство Галаганов. С. 37.

⁵⁶Курач С.М. Родинні портрети Розумовських-Дараганів у зібранні Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана. *Сівєричина в історії України*, №12, 2019. С. 405-406.

відображення європейського одягу портретованого: камзола, каптана і напудреної перуки. Зображення свідчить про місце юного Дарагана при дворі, де він був камер-пажем і навчався під керівництвом гувернера Носке і Франциска Сусерота»⁵⁷. Ці портрети за часом створення оригіналів розділені лише кількома роками – робота Г. Хойзера датована 1745 р., а Юхим Галаган зображений у вбранні полковника, яким він став після 1751 р., але вони красномовно засвідчують наявність двох моделей у поведінці осіб з верхівки козацького війська та їхніх нащадків вже у середині XVIII ст. – наслідування традиції Гетьманщини та запозичення стилю життя імперської аристократії.

Чоловічі портрети XVIII ст. з фамільної галереї Галаганів-Дараганів переконливо унаочнюють той процес соціокультурних змін, що відбувався у середовищі української еліти козацько-старшинського походження. Вони демонструють, як поступово змінювалася соціальна роль чоловіків цього роду: спочатку це козацький полковник з перначем у руці, потім дворянин-землевласник, військовий імператорської армії, підліток, котрий виховується у колі імперської знаті. Ці зміни, зафіксовані у живописних творах і візуально виявлені у одязі, аксесуарах, поставі моделей, є правдивим відображенням суспільно-політичних процесів в Україні доби «присмерку Гетьманщини», її остаточного поглинення Російською імперією у 20-х-90-х роках XVIII ст.

Невід’ємним складником родинних портретних галерей європейської знаті були жіночі портрети, тому вони обов’язково наявні і в художніх зібраннях козацької старшини. У збірці Галаганів збереглися атрибутовані зображення дружин представників 1, 3 і 4 поколінь цієї гілки роду – Олени Галаган з роду Тандрин, прилуцької полковниці, Катерини Галаган, уродженої Дараган, дружини Івана Галагана, і Ірини Галаган, у дівочтві Милорадович, дружини його сина Григорія. Від споріднених родин Розумовських і Дараганів залишилися портрети Наталії Дем’янівни, матері

⁵⁷Так само.

Олексія та Кирила Розумовських, Софії Хованської, уродженої Дараган, доньки Віри Розумовської.

Олена Галаган, дружина Гната Івановича, так само, як і чоловік, постає на портреті у традиційному одязі козацької старшини, ще актуальному на першу половину XVIII ст.: «у малоросійському кораблику на голові, в червоному кунтуші ті з брильянтовим хрестом на груді...»⁵⁸. Відзначимо, що для покоління нащадків козацької старшини – і праправнука О. Галаган Г. П. Галагана, і його дальнього родича О. М. Марковича, і для багатьох інших – цей одяг у XIX ст. вже набув ознак символічних, репрезентуючи самобутній національний уклад, зниклий разом із знищенням автономії Гетьманщини. Тому стрій української пані, котра не відступала від «малоросійських звичаїв», описаний у незавершеному нарисі «Малоросійське весілля» Олександра Марковича 2-ї половині XIX ст., майже у всіх деталях, лише колір кунтуша інший, повторює вбрання Олени Галаган: «...мала вона гродетурову двокольорову спідницю і оксамитово-зелений кунтуш, на шії виднілась частина тонкої сорочки, інша ж застібалась запонкою, на голові був кораблик, середина якого була парчева, а краї бархатні чорні. Волосся було підібране під кораблик»⁵⁹.

Цю силу традиції можна побачити не лише у портреті дружини прилуцького полковника пензля невідомого автора, але й на полотні німецького художника-академіста, який зобразив мати фаворита російської імператриці Єлизавети I Олексія Розумовського (обидва портрети датуються 1740-ми роками). Знову ж, потомок Розумовських, Олександр Васильчиков, в історії їхнього роду особливо наголосив на одязі, в якому зображена «Розумиха»: «У нащадків Розумовських збереглося, втім, кілька сучасних портретів Наталії Дем'янівни ... в багатому малоросійському одязі...»⁶⁰. Він же, описуючи поведінку Н. Розумовської у Петербурзі, куди вона приїхала

⁵⁸Род Галаганов. С. 6.

⁵⁹Маркович А. М. Малороссийская свадьба. Неоконченная повесть из жизни малорусской старшины половины XVIII века. Киевская старина. 1897. Март. С. 22.

⁶⁰Васильчиков. С. 13

після воцаріння Єлизавети I, зазначав: «Палац і придворне життя були не по ній, вона суворо притримувалася старих звичаїв і серед розкошів двору сумувала за батьківщиною ... За її наказом, серед величних палацових залів розстеляли килими і, сидячі на них з землячками своїми, вона розмовляла про батьківщини, слухала придворних малоросіян – співаків і бандуристів і розпивала варенуху...»⁶¹. Тобто, вочевидь, не випадково вона постала на цьому портреті у традиційному вбранні козацької старшини, тільки зшитому з дорогоцінних тканин і оздобленому коштовностями: «портрет поясний, темне нейтральне тло вдало підкреслює спокійний стан моделі, що сидить у кріслі ... Кунтуш з дорогої тканини прикрашено мініатюрним імператорським портретом на Андріївській стрічці, який зазвичай носили статс-дами, фрейліни та інші наближені до імператорської особи придворні ... Темний «кораблик», що приховує зачіску, гарно контрастує з обличчям»⁶².

Зовсім іншою – юною дамою-аристократкою, одягненою за європейським зразком – зображена онука Н. Розумовської княгиня Софія Хованська на портреті, створеному приблизно через 20 років після портрету її бабусі: «Юна дівчина у білій сукні, оздобленій темно-рожевою стрічкою і живими трояндами, з ружею у попелястому волоссі...»⁶³. Цей портрет зберігався у дідичному маєтку Дараганів Покорщина на околиці Козельця, успадкованому Галаганами, і через майже сто років причарував Григорія Галагана: «Ах! чудова кімнатка, де я сьогодні ночую, ця розкішна природа, що оточує дім, ... і свіже ароматне повітря, яке переповню сад після минулої грози, і портрет чарівної блондинки (княгині Хованської, сестри Катерини Юхимівни, моєї прабабусі), в граційному старовинному строї з ружею на груді, - все це справляє на мене надзвичайне враження...»⁶⁴. Софія Хованська залишилася не лише в пам'яті свого двоюрідного правнука принадним образом на давньому портреті, а й в родинних переказах, залишилася завдяки

⁶¹Так само.

⁶²С.М. Курач. Родинні портрети Розумовських-Дараганів у зібранні Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана. Сіверщина в історії України, №12, 2019. С. 406-407.

⁶³Рубан В. Художники и семейство Галаганов. То молодой был женщины портрет. С. 43.

⁶⁴Галаган Журнал. С. 99

тому, що, будучи з 1764 р. у шлюбі з князем Юрієм Васильовичем Хованським, полковником стародубським, але не маючи дітей, все життя піклувалася про дітей і онуків сестри, захищала їх від гніву Катерини Юхимівни, котра мала доволі сувору вдачу.

Катерину Юхимівну Галаган, уроджену Дараган, її правнук характеризував так: «Це була жінка, сповнена енергії і надзвичайно своєрідна»⁶⁵. На портреті, чия атрибуція, до речі, було зроблено лише у 2019 р. науковим співробітником Чернігівського художнього музею Світлоною Курач»⁶⁶, вона зображена вже у похилому віці. На дату написання полотна, окрім віку моделі та технічних деталей виготовлення підрамника, натягування полотна⁶⁷, вказують ще однокольорова шалька з затканими кістковим візерунком краями (такі шальки увійшли в обіг в Європі в останні десятиріччя XVIII ст.), а також стилістика твору. Інтимне трактування образу моделі, стриманий колорит, аксесуари, що підкреслюють особисті уподобання людини (молитовник–К. Ю. Галаган насправді була щиро віруючою), – усе вказує на формування естетики сентименталізму (кінець XVIII ст.) з його тяжінням до чуттєвого, приватного, повсякденного. Жінка, зображена на портреті, була однією з найбагатших поміщиць Лівобережної України, в ній текла кров Розумовських, але, власне, майже ніщо на портреті, не вказує ані на її статки, ані на її соціальний статус. Людина нелегкого характеру, з якою було важко спілкуватися навіть близьким людям, заощадлива до скупості, вимоглива, але діяльна особистістю, удова, яка мусила розпоряджатися родинними статками, а також бути опікункою для внуків після передчасних смертей сина і невістки–такою була ця спадкоємиця своїх козацьких предків, «уповні малоросійська пані, жінка з

⁶⁵Галаган Г. П. Род Галаганов. С. 11.

⁶⁶С.М. Курач. Родинні портрети Розумовських-Дараганів у зібранні Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана. Сіверщина в історії України, №12, 2019. С. 407. Ця ж дослідниця пропонує датувати твір кінцем XVIII ст., коли К. Ю. Галаган мешкала в Покорщині

⁶⁷Так само.

великим авторитетом і впливова...»⁶⁸. У портреті втілено зосередженість і рішучість, притаманні цій жінці.

Так само кінцем XVIII ст. (1790-ми роками) датується портрет невістки К. Ю. Галаган, нею небажаної та нелюбимої (шлюб відбувся проти волі старої пані) Ірини Антонівни Галаган, ймовірно. Написаний на певну дату – чи то весілля, чи то, можливо, народження дитини (у руках жінка тримає медальйон – можливо, мініатюрний портрет чоловіка). Ірину Галаган зображено у світлій сукні, у такій самій модній шальці, з коштовними прикрасами, волосся забрано у складну зачіску, оздоблену квітами, перлами й декоративними пір'їнами. Її онук згадував: «Це була жінка дуже добра, розсудлива і переносила з покірністю весь навколишній розгул тодішнього дворянського життя; до того ж вона була хорошою матір'ю і опікувалася своїми дітьми»⁶⁹. Після смерті Григорія Галагана Ірина Антонівна мала докласти всіх зусиль для того, щоб врятувати родину від боргових зобов'язань, залишених чоловіком, але пішла життя трохи через рік після нього, й тоді зобов'язання щодо родини взяла на себе К. Ю. Галаган. На портреті Ірина Галаган постає типовою представницею своєї соціальної групи – імперського дворянства, ані в одязі, ані в аксесуарах немає жодного натяку на спорідненість із суворою статечною полковницею, прабабкою її чоловіка, хоча їх розділяє лише півсторіччя. Процес перетворення козацької старшини на імперське дворянство завершився, на межі XVIII-XIX ст. лише темні портрети у важких рамах нагадували про козацьке коріння Галаганів.

2.3. Проблема авторства родинних портретів XVIII ст. з колекції Галаганів

Для розгляду портретів з родових зібрань важливим є проблема авторства твору, його автентичності/вторинності (копійності). Художники, які працювали над портретами, є представниками своєї доби, свого

⁶⁸Род Галаганов. С. 12.

⁶⁹Галаган Г. П. Род Галаганов. С. 14.

соціального кола, і значущим є розуміння того, чому саме вони стали виконавцями цих творів, за яких умов вони співпрацювали з замовниками, а копії портретів створювалися і теж передавалися у спадок з певною метою, зокрема, з бажанням мати кілька варіантів зображень предків в різних маєтках родини.

У фамільній збірці Галаганів, як і в інших фамільних зібраннях, є і роботи талановитих вихідців з селянської спільноти, і роботи художників-академістів, як іноземців, так і представників українського та російського живопису. Якщо йдеться про ту частину зібрання, що формувалася впродовж XVIII ст., то це переважно або роботи кріпосних майстрів, або твори художників-академістів, або копії портретів, оригінали яких не зберіглися. Є також твори, чиє авторство встановити вкрай важко.

За твердженням дослідників, у «2-й половині XVIII ст. чимало митців були кріпаками, постійне перебування серед пишних дворянських інтер'єрів, сприяло розвитку естетичних смаків і бажанню й самому освоїти художнє ремесло. Інколи поміщики відправляли кріпаків на науку, після завершення навчання ці люди мали можливість жити окремо, заробляти своєю творчістю і платити своєму пану оброк...»⁷⁰. Відомі імена щонайменше двох художників-кріпаків родини Галаганів, вочевидь, батька й сина, – це Федір і Степан Землюкови. Документи родини початку XIX ст. дозволяють виснувати, що Федір Землюков був кріпаком Григорія Івановича Галагана, і надають певні відомості про його родину й сімейні статки. У реєстрі про розподіл майна після смерті Г. І. Галагана між його дітьми Петром, Павлом, Параскевою, в тій частині, де міститься перелік кріпосних («селянських душ») чоловічої статі, що перейшли у спадок старшого сина Петра Григоровича Галагана, під номером 73 значиться Федір Землюков, маляр, про якого повідомлено, що в його родині – ще дві особи чоловічої та три особи жіночої статі, що у його розпорядженні 5 штук рогатого скота, 6 овець, він володіє чотирма з чвертю десятинами орної земля та одною чвертю десятин

⁷⁰Рубан В. Художники и семейство Галаганов С. 35.

лісу⁷¹. Як бачимо, Федір Землюков, будучи родинним художником Ґалаганів, не полишав селянської праці та мав не таке вже й мале господарство, опікуючись родиною з 5 осіб.

Дослідниця В. Рубан дійшла висновку, що Федір Землюков був обдарованим живописцем. Аналізуючи єдиний колекції підписний портрет роботи Землюкова – зображення Григорія Івановича Ґалагана 1796 р., вона констатує: «...манера письма – дуже тонкі лесіровки у моделюванні обличчя, стримана насиченість майже монохромного чорно-охристого колориту – свідчить про неабияку обдарованість художника»⁷². Рубан також атрибутувала більш ранній портрет Григорія Ґалагана, датований приблизно 1793 р., теж як написаний Ф. Землюковим, але зараз цю атрибуцію піддано сумніву. Так само не остаточно підтверджено його авторство портрета Ірини Антонівни Ґалаган, атрибутованого науковою співробітницею Чернігівського художнього музею С. Гавриловою у 1994 р.

На відміну від Федора Землюкова, автора оригінальних полотен, Степан Землюков був копіїстом. На думку В. Рубан, його й готували як копіїста, і саме з такою метою він навчався у Петербурзі за бажанням тогочасного власника: у родинних паперах П. Г. Ґалагана, у «Списку людям Петра Григоровича, яких відправляють 11 липня 1843 в Малоросію», під номером 10 зазначено «живописця Степана Землюкова», котрий у Петербурзі «перебував на повному утриманні панському»⁷³. Серед портретів Ґалаганів йому належить копія портрета Івана Григоровича Ґалагана.

Якщо до наших часів від родини Ґалаганів збереглися портрети, датовані XVIII ст., які або написані (копійовані) місцевими майстрами, або невстановленого авторства (лише одне зображення – Григорія Ґалагана 1780 р. є, можливо, твором маловідомого німецького академіста Якоба Філіпа Беккера), то три портрети представників спорідненого з ними

⁷¹Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. II. Оп. 1. Спр. 25 971 Папери Петра і Павла Ґалаганів про спадщину. Реєстр. Арк. 1 зв.

⁷²Рубан С. 38

⁷³Так само.

сімейства Дараганів написані знаними художниками-академістами – портрет Наталії Дем'янівни Розумовської (Розумихи), її онука Василя Юхимовича Дарагана і, ймовірно, онучки – княгині Хованської. Написання портретів цих осіб, які блискавично змінили свій статус, майстрами-академістами ще раз підтверджує той факт, що академічні «стандарти портретного живопису при все зростаючій їх експансії діяли, як і раніше, в середовищі знаті...»⁷⁴.

Автором портретів Наталії Розумовської і Василя Дарагана є німецький академіст Генріх Готтліб Хойзер. За словами С. Курач, він «приїхав до Росії з Дерпта і працював у Петербурзі в якості портретиста та історичного живописця протягом 1743-1748 років ... З опублікованих “Записок” Якоба Штеліна дізнаємося, що він мав досвід у портретному жанрі, “писав портрети у гарній і сміливій манері”, надавав моделям “живу позу і бадьорий вигляд”»⁷⁵.

Авторство портрету Софії Хованської не встановлене, хоча В. Рубан зазначала: «За характером письма і композиції, за увагою і любовним змалюванням деталей портрет нагадує руку К. Головачевського, який, як відомо, був родом з Чернігівщини»⁷⁶. Насправді, академік, викладач портретного класу петербурзької Академії мистецтв Кирило Головачеський був уродженцем міста Короп, що на Чернігівщині, і якщо брати до уваги, що українські пани охоче замовляли живописні роботи саме землякам, то, можливо, припущення В. Рубан має сенс, хоча на сьогодні портрет княгині Хованської залишається роботою без автора.

Як бачимо, авторство робіт з родинної збірки Галаганів теж є доказом зміни соціокультурних пріоритетів доби, коли представники української знаті все частіше замовляють портрети у професійних митців, причому нерідко авторами творів стають європейці. Водночас наявність у колекції Галаганів підписаних творів художників-кріпаків, з одного боку, підтверджує

⁷⁴Членова Л., Белікова Г. Український портрет XVI-XVIII століть: каталог-альбом. К: 2005. С. 36.

⁷⁵Курач С.М. Родинні портрети Розумовських-Дараганів у зібранні Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана. *Сіверщина в історії України*, №12, 2019. С. 406.

⁷⁶Так само. С. 44.

прагнення українських панів користуватися послугами людей, безпосередньо від них залежних, з іншого—є доказом розпочатого наприкінці XVIII ст. процесу формування кріпацької інтелігенції в Україні.

РОЗДІЛ 3

ГАЛАґАНИ ТА ЇХ СВІТ У МАЛЯРСТВІ 1-Ї ПОЛОВИНИ XIX СТ.

3.1. Малярство України 1-ї половини XIX ст.: стилі, жанри, тенденції

На початку XIX ст. в українському живописі відбуваються помітні зміни, що передусім позначилося на жанрі портрету. Художнє середовище же помітно диференціюється, і не стільки за соціальною, скільки за професійною ознакою. Утворюються різні групи і категорії художників. Переваги академічної освіти стають все більш наочними, постать художника з академічною підготовкою робиться головною у формуванні й поширенні нових естетичних поглядів⁷⁷.

У XIX ст. мистецькими академіями забезпечувався не лише вищий рівень фахової досконалості, а й здійснювалася відповідна державна політика в розвитку національних культур європейських країн. Навколо академій зосереджувалися основні події художнього життя, відбувалося засвоєння класичної світової спадщини. Ними було закладено основи для розвитку національних мистецьких шкіл. Але мистецьке життя в Україні входило в нові часи без такого закладу. Його замінила заснована в 1757 р. Імператорська академія мистецтв в Санкт-Петербурзі. З цієї причини з кінця XVIII ст. – поч. XIX ст. в історії української художньої культури розпочинається період, коли чи не основні її надбання формувалися і визрівали на чужинському ґрунті, а вищі досягнення українського мистецтва упродовж тривалого часу були пов'язані з імперською столицею, оскільки тут його представники знаходили значно кращі й сприятливі умови для своєї діяльності, ніж у рідних краях. Проте відбувався й зворотній вплив столиці на периферію.

Дворянські садиби перебрали на себе децентралізаторську функцію, стаючи острівцями самостійного культурного життя тих чи інших окремих

⁷⁷Історія українського мистецтва: У 5-ти т. /голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.4: Мистецтво XIX століття. 760 с.: ілюстр. С. 111.

регіонів провінції. В Україні такими острівцями були дворянські садиби Галаганів, Кочубеїв, Тарновських, Рєпніних, Капністів та ін. Тут виховувалися місцеві, так звані дворові художники, а також знаходили заробіток або пристановище чимало митців з західноєвропейських країн⁷⁸.

Художні особливості українського портрету поч. XIX ст. визначалися передусім стильовими ознаками течій класицизму і романтизму, які панували у світовому образотворчому мистецтві того часу. В. Рубан у своїй монографії писала, що взаємодія різноманітних напрямків живопису було показовим для перехідної доби, коли вся художня культура мала складний і багатоманітний характер. В час значних стилістичних перетворень в образотворчому мистецтві в портретному живописі спостерігається одночасне існування барокових, класицистичних і сентименталістських тенденцій, які разом з іншими, менш визначними явищами складають ґрунт для передромантичного напрямку – нового віяння в мистецтві початку століття⁷⁹.

Як зазначають дослідники Д. Крвачич, В. Овсійчук та С. Черепанова класицизм виражався в постатях намальованих з пластичною ясністю, перевагою лінії над згаслим до монохроматичності кольором, у рівній плавній поверхні⁸⁰. Головним жанром цього стилю був портрет, проте формувався він поступово і невпевнено. Його відмітною рисою було психологічне ускладнення, і згасла квітчаста барвистість⁸¹. Сентименталізм, спираючись на загострення суспільних суперечностей, сміливіше підносив гуманістичне розуміння почуттів людини, незалежно від її соціального стану. Цікавість до народу тоді активно поширилася, що відображено в малярстві. Оскільки сентименталізм звертався не до розуму, а до почуття, то в малярстві розвивалась тенденція наголошення на емоційності художнього образу⁸².

⁷⁸Так само. С. 113.

⁷⁹Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття : монографія. Київ : Наук. думка, 1984. 369 с. С. 38.

⁸⁰Крвачич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. Львів: Світ, 2005. Ч 3. С. 128.

⁸¹Так само. С. 131.

⁸²Так само. С. 140-141.

Формування передромантичних явищ в українському портреті спостерігається ще наприкінці XVIII ст., майже одночасно з визріванням сентименталістського світобачення, підготовленого еволюцією вітчизняної естетичної думки. Активізація народних мас, зростання ролі селян і ремісників спричинили глибокі зрушення у мистецтві, оскільки як слушно зазначає Д. Наливайко, «в масі своїй третій стан дотримувався зовсім інакших, ніж аристократія, естетико-художніх поглядів і смаків, що не поривали з глибинними народними і національними традиціями»⁸³. Тому увага романтиків до народного мистецтва, до фольклору, до місцевого колориту, що збігалася з національно-культурним рухом, особливо імпонувала як українським митцям, так і їх замовникам, вихованим на давніх художніх зразках. Це сприяло порівняно широкому засвоєнню стилістичних основ романтизму, його поширенню⁸⁴.

Романтизм характеризувався тяжінням до драматичних емоцій, зовнішніх світлових ефектів, панорамності простору і безмежної різноманітності світу⁸⁵. Романтичний ідеал— це свобода духу, свобода творчих можливостей: вільний розвиток людини, визволення від будь-якого сковування і поневолення⁸⁶. Винятковим явищем властивим для українського портрета романтичного часу, що охоплює творчість більшості художників, було внесення суто національної ментальності в образне зображення, загальну настроєвість та колористичне рішення⁸⁷. Більше уваги починає приділятися зображенню навколишнього середовища, у романтичному мистецтві природа не смиренно заповнює тло, призначене митцем а діє за своїми передвічними законами в усій масштабній величі, охоплюючи світло і темряву, небо і землю⁸⁸.

⁸³Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття : монографія. Київ : Наук. думка, 1984. 369 с. С. 5.

⁸⁴Так само.

⁸⁵Крвачич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. Львів: Світ, 2005. Ч 3. С. 146.

⁸⁶Так само. С. 156.

⁸⁷Так само. С. 143.

⁸⁸Так само. С. 145.

Також існував такий стиль, як бідермаєр – художній напрям, що був поширений головню у Німеччині та Австрії в 1815-1848 рр. і позначився на оздобленні інтер'єрів житла, у малярстві, графіці. Німецький романтизм у короткому часі виродився у міщанський натуралізм, з його ідеєю практичності і комфорту. Міщанське середовище міста, провінційність атмосфери, повністю виявились у характері цього мистецтва⁸⁹.

Розширення сфери побутування фамільних портретів, інтерес до душевних якостей особи зумовлювали розквіт камерних форм живопису, сприяли інтимізації портретних образів, розвиткові малоформатних погрудних композицій інтимного звучання⁹⁰. Під впливом сентименталізму та романтизму у жіночих портретах найбільше розвивається поетична спрямованість характеристик образів. У зображеннях такого роду жінка майже виключається зі світу і світських умовностей, постаючи невимушено та по-домашньому⁹¹. Нової якості набуває портретування дітей, позначене прагненням природно вмотивувати безпосередність їхньої поведінки. У процесі розвитку камерного портрету невеликі парні зображення, зумовлені утвердженням цікавості до повсякдення.

До окремої категорії відносять портрети діячів культури. На їх основі зазнають суттєвої видозміни парадні композиції, трансформуючись у так званий кабінетний портрет. На ньому модель зазвичай зображується в інтер'єрі за робочим столом, зосередженою на своїх роздумах чи за читанням⁹².

За словами мистецтвознавиці М. Варчук, на початок XIX ст., окрім портретів, все ще були популярні мініатюри–портативні зображення, виконані олією або аквареллю⁹³. У цей період художники почали писати на набагато більших, прямокутних, основах зі слонової кістки, які можна було

⁸⁹Так само. С. 136.

⁹⁰Історія українського мистецтва: У 5-ти т. /голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.4: Мистецтво XIX століття. 760 с.: ілюстр. С. 164.

⁹¹Так само. С. 164-165.

⁹²Так само. С. 165.

⁹³Варчук М. В. Мініатюрний портрет: еволюція розвитку. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Випуск 6, 2022. С. 21-28. С. 22.

обрамити та повісити на стіну⁹⁴. Вони вдосконалювали свою техніку для того, аби відтворити об'єм, глибину та блиск поверхні вже більшого за розміром портрету. Мініатюри нового типу мали попит як серед аристократії, так і серед інших клієнтів. Але після винайдення дагеротипії в 1839 р. жанр почав поступово занепадати⁹⁵.

Художні тенденції класицизму та романтизму, тогочасні популярні жанри, знайшли своє відображення у творах з фамільної збірки Ґалаганів, що є предметом цього дослідження.

3.2. Дворяни Ґалагани у дзеркалі портрету 1-ї пол. XIX ст.

У родовій збірці Ґалаганів є як і оригінали портретів так і копії, виконані вже наприкінці сторіччя, вони писалися за першотворами або за давнішими копіями. Не всі автори портретів відомі, проте збереглися імена окремих майстрів – Конона Юшкевича-Стаховського, Івана Нечаєва, Густава Карла Юстуса Цапфа. Копії портретів, ймовірно, були замовлені вже Ламздорф-Ґалаганами художнику-академісту Михайлу Потапову⁹⁶.

Серед оригінальних портретів першої половини XIX ст. переважають акварелі. Це пов'язано з заснуванням у 1804 р. у Великобританії Товариства Акварелістів та Нового Товариства Акварелі у 1832 р. – організацій, що ініціювали виставки акварельних робіт, це підвищувало статус такого живопису і спонукало все більше художників почати освоєння техніки. Особливості розвитку образотворчого мистецтва Великобританії, як і всієї Європи, зумовлювали зміни в малярстві Російської імперії. У фамільній колекції Ґалаганів наявна низка акварельних портретів. Це як традиційні одиночні портрети, так і парні. Парні портрети, перш за все, були одним із способів зафіксувати інформацію про шлюбний зв'язок між людьми.

На портреті аквареллю початку XIX ст. Павло Ґалаган зображений у чорному двобортному фракку, пошитому, вочевидь, з цупкої тканини,

⁹⁴Так само. С. 26.

⁹⁵Так само. С. 27.

⁹⁶ Довідка Директору Чернігівського обласного художнього музею Ральченко І. Г. від Івлінг А. В.

можливо, з вовняної. На шийпов'язано світлу хустку, що, разом з комірцем, за модою тих часів, щільно обхвачує шию. Бліде обличчя обрамляють кучері. Зачіски ставали максимально природними і практичними. Відбілювання обличчя пояснювалося зверненням до традицій Стародавньої Греції та Риму, де засмага вважалася ознакою бідняків, які змушені були довго працювати на сонці. На портреті є напис французькою: «copie par D. Loucomski»—«копія з Д. Лукомського», який вказує на вірогідного автора оригіналу.

Портрет має копію, що датується 1897 р. і виконана М. Потаповим. Від оригіналу відрізняється заміною художнього матеріалу з акварелі на олію, зміною кольорового рішення портрету: тло тепер темніше, зачіска портретованого разом з фракком стали чорними, сорочка білосніжною, тон обличчя – більш насиченим. Загалом робота характеризується площинністю, через відсутність окресленої світлотіні, меншою деталізацією, більшою контрастністю.

На акварельному портреті невідомого автора, який так само датується першою половиною XIX ст., брат Павла Ґалаґана – Петро Григорович – постає у білій сорочці, поверх якої одягнений жовтий жилет, знову ж таки у фракку, але при цьому має на собі накидку, яка разом з скуйовдженою зачіскою створює відчуття певної невимушеності в образі. Таке легке відчуття недбалості мало підкреслити інтелектуальну значущість особистості епохи романтизму, яку нібито не хвилюють такі умовності, як власний зовнішній вигляд.

Цей портрет, як і попередній має олійну копію, виконану також М. Потаповим в тому ж таки 1897 р. На відміну від попередньої копії цей твір майже з повною точністю відтворює оригінал, змінилися лише колір накидки на плечах портретованого та колір тла – вони стали темнішими. Але загальний тон картини тепліший у порівнянні з першотвором.

На акварелі І. Нечаєва 1840 р. Марія Павлівна зображена в українському національному вбранні – у сорочці з зигзагоподібним візерунком, плахті, поверх якої вдягнені запаска та пояс. Як головний убір

дівчина має вінок-шнур з стрічками. На тлі революцій та воєн початку XIX ст. серед української аристократії поширювалася тенденція підкреслювати свою ідентичність та зображувати себе в народних строях, цьому також посприяло поширення в тогочасному мистецтві історизму та національних мотивів. Про цей портрет Григорій Галаган пише у своєму щоденнику: «1-го числа [січня] ввечері ми були у Борковських на маскараді. Сестра була одягнута малоросійською дівкою. Ах! як їй пасував цей костюм! я готовий був її розцілувати, вона так нагадувала мені Малоросію. Я неодмінно хочу замовити її портрет в цьому костюмі»⁹⁷.

Гарним прикладом подвійного акварельного портрету подружжя Комаровських, вочевидь, написаного з нагоди весілля пари у 1840-му році, є робота невідомого автора. Павло Комаровський одягнений у форму студента Петербурзького університету, де він навчався. Це мундир з синього сукна, оздоблений галунами і гудзиками, до мундиру додано шпага. Примітно, що Павло Євграфович тримає у руці невелику книжку, серед ерудованих людей доби романтизму було звичною справою завжди мати при собі кишеньковий том з віршами, щоб можна було у будь-який який час насолодитися творами улюбленого поета. Його дружина Марія постає в білій весільній сукні з корсетом та відкритими плечима, з рукавами, вузькими у проймі та завершеними воланами в нижній частині, та пишною спідницею, з зібраною високою зачіскою, закрученими у вигляді скручених колом косичками на скронях та ззаду, як прикрасу використано невеликі сережки-кільця.

На акварельному портреті Густава Цапфа 1847 р. зображена невідома, але є припущення, що це може бути Катерина Василівна Галаган (Кочубей) і полотно написане з нагоди шлюбу Катерини Василівни з Григорієм Галаганом (дата портрету співпадає з датою їхнього весілля влітку 1847 року). Вона одягнена в білу сукню з короткими рукавами, корсетом та криноліном. Декольте оздоблене оборками, на поясі блакитна стрічка з

⁹⁷Галаган Г. П. Журнал (1836-1841) / упоряд.: М. Будзар, Є. Ковальов; ред. І. Колесник. Київ: StreamARLine, 2020. 248 с. С. 118.

квіткою. З прикрас—пара з сережок і брошки інкрустована коштовним камінням і золотистий браслет Волосся зібране у високу зачіску.

Серед олійних портретів колекції, які можуть датуватися 1840-ми роками, роботи мандрівного майстра» Конона Юшкевича-Стаховського, пізніші копії з оригіналів того часу та один з найвідоміших творів колекції портрет Григорія Павловича Галагана авторства Василя Серебрякова.

На портреті 1839 р. пензля К. Юшкевича-Стаховського «Петро Григорович зображений у білій сорочці з чорним метеликом, у жилеті, фракку з синьо-зеленою накидкою, змінилася тільки зачіска, коротке волосся тепер має два закручених пасма по боках. Художник, вочевидь, орієнтувався на традиції класицизму, тому портрет П. Галагана виконаний у суто академічній манері.

Марія Галаган на полотні Юшкевича-Стаховського 1839 р. зображена у блакитній сукні з довгими рукавами, які розширюються донизу та корсетом, який використовувався для того, щоб надати фігурі модного на той час вигляду «пісочного годинника», з білим візерунком та бантом у зоні декольте, з підвіскою у вигляді хреста.

Окрасою колекції Галаганів є портрет Катерина Галаган, старша, роботи М. Потапова. Модель постає у чорній сукні з корсетом, рукава і плечі якої оздоблені напівпрозорою ажурною білою тканиною, жінка має при собі строкату кашемірову шаль, на руці, якою вона тримає віяло, є каблучка, на голові—капелюх-бонне. Чорний колір атласної сукні пояснюється тим, що К. Галаган-старша носила траур після смерті чоловіка у 1834 році. Г. Галаган у листі до матері 1842 р. писав: «Зробіть милість, янгол мій матінко, перебуваючи або в Дрездені, або у Відні, або будь-де,—велить з себе написати портрет для мене; ви його подаруєте мені за мого повернення до Сокиринців. Ви все відкладали це, але тепер, певно, не відкладатимете. Оскільки олійними фарбами не можна встигнути, то нехай буде якими б то не було іншими, аби

тільки фарбами, а не чорним»⁹⁸. Позаяк інші портрети Галаганів роботи М. Потапова з колекції є копіями кінця XIX ст., є підстави вважати, що ця робота також є реплікою з портрета написаного під час перебування Катерини Василівни закордоном.

Так само в Італії написана робота, яка виходить за межі портретного жанру. «Щоб цей портрет був водночас і картиною, – писав Григорій Галаган матері з Риму навесні 1843 р., де він товаришував з молодими художниками, які гуртувалися навколо Олександра Іванова, – то, за спільною порадою, Серебряков писатиме мене в національному малоросійському костюмі: я зробив простий короткий жупан і шаровари...»⁹⁹. Василь Серебряков, навчаючись в Імператорській Академії мистецтв, сформувався у межах класицистичного малярства, тому за стильовими ознаками цей твір належить академічного напрямку. На ці вказують, зокрема, манера виконання, застосування характерних академічних прийомів, передусім витонченого лесування в зображенні обличчя ретельно виписаних драпіровок шароварів¹⁰⁰.

На портреті зображено молоду людину на повен зріст у святковому українському вбранні: шаровари з кармінового сукна, яскраво-синій оксамитовий жупан, підперезаний шовковим строкатим поясом. Людина є центром композиції, її характер і емоційний стан відображається через виразні жести і позування. Вибір саме українського козацького вбрання, а не чоловічого народного селянського строю, свідчить про світоглядні переконання самої моделі. Зацікавлення родинною історією, бажання підкреслити своє козацьке походження мали своїм витокom розуміння Григорієм Галаганом історичного минулого України, в якому козацтво відігравало провідну роль. Для нього і в ранній молодості, коли була

⁹⁸ «Ми виїхали з Сокиринців...»: тревелоги родини Галаганів: документальна монографія / упоряд.: М. Будзар, Є. Ковальов; ред. І. Колесник. Київ: StreamARLine, 2019. 516 с. С. 46.

⁹⁹ «Ми виїхали з Сокиринців...»: тревелоги родини Галаганів: документальна монографія / упоряд.: М. Будзар, Є. Ковальов; ред. І. Колесник. Київ: StreamARLine, 2019. 516 с. С. 137.

¹⁰⁰ Гаврилова С. Художник і меценат. *Родовід*. 1995. № 3 (12). С. 49.

написана ця робота, і пізніше, дуже багато важила спорідненість з Гнатом Галаганом, що і відбилося в портреті-картині пензля Василя Серебрякова.

Таким чином, портрети представників роду Галаганів, прямо чи умовно датовані 1-ю половиною XIX ст., віддзеркалюють основні тенденції еволюції українського малярства епохи: поєднання ознак академізму з впливами сентименталізму та стилю бідермаєр, посилення впливу світоглядної концепції романтизму, що відбилося у посиленні національного колориту через відтворення елементів народного одягу чи алюзій із епохою Гетьманщини, розвиток акварельного портрету.

3.3. Маєтки родини у пейзажах Олексія Волоскова середини XIX ст.

З-поміж інших робіт фамільної колекції Галаганів картини Олексія Волоскова вирізняються через свій жанр – це пейзажі серед більшості портретів. Цей вид образотворчого мистецтва набув популярності на початку XIX ст., на хвилі заперечення раціоналізму, такі полотна були більш експресивними, ніж портрети, оскільки до звичного персонажу художніх творів – людини додавався ще один – оточення. Наявність цих робіт у колекції Галаганів, окрім загального підвищеного попиту тієї доби на пейзажі, пояснюється ще бажанням власників дідових маєтків (у цьому випадку – біля села Сокиринці неподалік від міста Прилуки) зафіксувати образ своїх володінь, в яких теж закарбувалася історія роду.

О. Волосков народився 1822 р. у м. Ржев Тверської губернії в родині купця. За власним висловом, змалку відчував непереборне прагнення до живопису. Це й змусило його в 1837 році, незважаючи на тяжку хворобу ніг, полишити батьківський дім і відправитися до Петербурга на навчання. У цьому ж році п'ятнадцятилітнього юнака приймають до Академії мистецтв вільним слухачем до класу М. Н. Воробйова, відомого на той час художника-романтика й досвідченого педагога. Під впливом свого вчителя Олексій Волосков багато працював з натурою, що сприяло швидкому розвитку його творчих здібностей. І вже в 1839 р. році живописець-початківець одержав

свою першу нагороду – малу срібну медаль за виконання перспективних видів. 1845 р. він завершує навчання та стає пансіонером Товариства заохочення художників. Протягом 1845-1851 рр. ім'я живописця згадується майже в кожному звіті ТЗХ. Він характеризується як людина працелюбна, наполеглива, допитлива, віддана мистецтву¹⁰¹. Творчість митця згодом привернула увагу ще одного члена ТЗХ – Г.П. Галагана. Він і запросив до себе у Сокиринці Олексія Волоскова для практичних занять терміном на два роки¹⁰². Проте, головною причиною приїзду Волоскова було бажання Григорія Павловича увіковічнити свої мастки на полотнах, створених живописцем. Посередником у переговорах щодо відвідин був мистецтвознавець Василь Григорович, українець за походженням, родом з Пирятинщини – тієї ж Лівобережної України, яка була батьківщиною і для Г. Галагана, тобто їхні контакти, попри іншого, обумовлювалися ще й тим, що вони були земляками. В. Григорович виконував обов'язки секретаря Товариства заохочування художників з 1829 по 1854 р. У листі до мецената за 17 квітня 1848 р. Григорович пише: «Бажання Ваше мати у себе пана Волоскова я йому передав і честь маю повідомити Вас про умови, на яких він погоджується до вас приїхати в чарівні Сокиринці. 1. Він просить, щоб вислані були йому гроші на проїзд і необхідну екіпіровку, для дороги 150 рублів сріблом. 2. Обіцяє написати Вам чотири картини ціною по двісті п'ятдесят рублів асигнаціями кожну. 3. Якщо Вам угодно буде мати більше картин його праць, то ціна їх буде від особливої з вами угоди залежати. 4. Утримання в Сокиринцях з прислугою і роз'їзди для етюдів не далі Києва Ви йому доставите на Ваш рахунок...»¹⁰³.

Перша робота живописця, створена під час перебування в Сокиринцях – це олійний пейзаж, завершений в 1848 р., має назву «Готичний місток у Сокиринському парку». Використовується вид художньої композиції під назвою «тунель». Зображення можна розділити на дві уявні рамки: перша–

¹⁰¹Гончаренко В. Кілька сторінок з життя О. Я. Волоскова. *Сіверянський літопис*. С. 64.

¹⁰²Так само. С. 65.

¹⁰³Будзар М. До біографії Олексія Волоскова: листування Василя Григоровича з Григорієм Галаганом. С. 149.

створена деревами, друга – арки, що є частиною конструкції мосту. Перспектива картини лінійна, повітряна перспектива не застосовується. Основними кольорами є темно-зелений, помаранчевий, коричневий. Єдине джерело освітлення – це сонце, яке дає розмиті білі плями, що накладені на зображувані об'єкти, тіні передані так само, вони відтворені в чорному відтінку, контрастному до забарвлення світла.

Головний акцент: група людей – представники родини Галаганів, які стоять на мосту. Фігури людей виділяються завдяки тому, що вони є плямою світлого кольору на темному тлі.

У цьому та наступних двох творах використовується прийом стафажу для того, щоб «обжити» місцевість. Стафаж – це прийом зображення людей в краєвиди з використанням масштабування, коли фігури є стилізованими і спрощеними, що надає виразності архітектурі, її головному плану, та дозволяє одночасно уявити споруду в реальному середовищі¹⁰⁴.

Другий важливий елемент полотна це, власне, дерев'яно-цегляний міст, збудований архітектором Павлом Дубровським в 1830-х рр¹⁰⁵. Він має чотири колони, які виконують роль контрфорсів, три арки й перила. Робота має назву «Готичний місток в Сокиринському парку». Зображений об'єкт є пам'яткою неоготики, одного зі стилів, що набув поширення в країнах Європи в другій половині XVIII, XIX і на початку XX ст. Прояв інтересу до старої готичної архітектури пов'язаний з романтичним рухом у мистецтві¹⁰⁶.

Другою роботою в колекції є «Садиба Галаганів в Лебединцях», закінчена в 1857 р. Об'єкти на полотні композиційно об'єднані у форму хреста – лінія горизонту на якій стоїть садиба та уявна лінія вертикалі – тополі, що ростуть за будівлею. Світлотіньове та перспективне рішення є аналогічними до вищезгаданої роботи. Акцентом є сільський дім, знову ж

¹⁰⁴Колодрубська О., Трохимчук В. Антураж та стафаж–невід'ємні елементи архітектурного рисунка. 2018. С. 24.

¹⁰⁵Вечерський В. В. Садиба Галаганів у Сокиринцях // *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Садиба_Галаганів_у_Сокиринцях (дата звернення: 7.03.2025).

¹⁰⁶Пянида Ю. Б., Дзюбенко П. О. Композиційні особливості архітектури неоготики в Харкові. *Науковий вісник будівництва*. 2020. Т. 102, № 4. С. 50–55. С. 51.

таки через те, що це пляма світлого кольору на тлі темно-зелених дерев. Будинок будувався за проектом Євгена Червінського впродовж 1854–1856 рр. Головним побажанням замовника Григорія Галагана було, щоб майбутня будівля своїм виглядом відтворювала житла гетьманів, або інших представників генеральної старшини Гетьманщини 2-ї половини XVII-XVIII ст. так, як це уявляли тодішні знавці української історії, культури і побуту. Будинок був дерев'яний, під високим чотирихилим солом'яним дахом. За композицією дисиметричний, тобто з частково порушеною симетрією лицьової сторони споруди. Нагадував традиційну українську хату «на дві половини», тільки велику й ускладнену прибудовами. У центрі був чотириколонний ганок–невелика відкрита прибудова з дахом, перед входом; і маленькі присінки в бічних крилах. Великі прямокутні вікна згруповані попарно¹⁰⁷. Окрім оселі бачимо ще господарську будівлю, збудовану подібно до помешкання, і тин за нею. У майбутньому споруди такого типу стануть головним джерелом натхнення для зодчих українського модерну.

Третім полотном був пейзаж «У Сокиринському парку», на якому зображено обряд освячення води у «святій долині». «Святою долиною» називали видовжену галявину, форми якої обумовлювалися природнім рельєфом, де росли давні дуби, посаджені ще до існування маєтку, сакральне значення підживлювалося сімейною легендою про ікону Божої Матері, врізану у стовбур одного з дерев, походження якої пов'язували з Димитрієм Ростовським (Данилом Тупталом)¹⁰⁸.

Композиція твору має пірамідальну форму, перша композиційна точка—це дерево зліва, друга — альтанка з правої сторони, вершина цього трикутника—дерево посередині. Кольори об'єктів, світла, падаючих та власних тіней, були відображені наближеними до реальності. Це панорамний пейзаж, тобто вид на місцевість передано згори та здалеку, можливо, точкою

¹⁰⁷Вечерський В. В. Будинок для гостей у садибі Галагана в Лебединцях // *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Будинок_для_гостей_у_садибі_Галагана_в_Лебединцях (дата звернення: 7.03.2025).

¹⁰⁸Будзар М. М. Панські маєтки Прилуцького краю в історико-культурній ситуації 1920-х рр.: доля садиби Галаганів у селі Сокиринці. 2015. С. 378.

спостереження був верхній поверх Сокиринського палацу. Фокусом є криниця, з накриттям у формі альтанки, мала вісім стовпів, увінчана банею з хрестом. Колодязь був обладнаний між 1823-м – 1829-м рр., до наших днів не зберігся.

Останньою збереженою картиною є «Церква у Сокиринцях». Композиційне рішення ідентичне до першої роботи «Готичний місток у Сокиринському парку». Розподілення освітленості і спосіб розміщення об'ємної будівлі на площині повторюють всі вищезгадані твори. Старовинна церква у буянні природного оточення – квіти, дерева, просякнуті сонцем, – все це надає краєвиду ознаки інтимності, спокою та гармонії.

Мистецтвознавець Георгій Лукомський так описував змальовану Варваринську церкву: «Збудовано її було в стилі раннього катерининського класицизму. Портики з чотирьох колон з боку її фасадів нагадують типові українські ганки. Споруду вінчає крута баня. Особливо гарно виглядають ворота огорожі; тут ясно видно добу спорудження–гірлянди стилю Людовіка XVI перевивають ще барокові лінії фронтона, що посередині замикається родом стовпчика, на який поставлено вазочку, смішного але милого і типового характеру. Стовпи воріт прикрашено також подобою вазочок, курйозних форм»¹⁰⁹.

За словами В. Рубан, картини О. Волоскова тяжіють до поетизації оточення, до відображення затишку впорядкованого людиною краєвиду¹¹⁰. Природа зображена деталізовано й виходить на передній план.

У полотнах О. Волоскова проглядає принцип, притаманний пейзажному малярству його часу, – це романтизація природи, зображення краєвидів піднесеними, величними, такими, що в них архітектурні споруди–творіння людей–злиті з природою та вже є самодостатніми, існують в цьому середовищі, сповненому буяння фарб, самі по собі.

¹⁰⁹ Лукомський Г. Сокиринці (маєток графині О. П. Ламздорф-Галаган, Полтавської губ., Прилуцького повіту). *Хроніка-2000: Український культурологічний альманах*. 2006. С. 194–204. С. 203.

¹¹⁰ Історія українського мистецтва: У 5-ти т. /голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.4: Мистецтво XIX століття. 760 с: ілюстр. С. 207.

РОЗДІЛ 4

СПІВПРАЦЯ ОСІБ З РОДУ ГАЛАґАНІВ З ЖИВОПИСЦЯМИ 2-Ї ПОЛОВИНИ ХІХ СТ

4.1. Еволюція форм українського малярства у 1860-х-1880-х рр.

Малярство розподіляється на такі форми: станкове, монументальне, декоративне, театральнo-декоративне та мініатюрне. Більшість полотен колекції Галаганів 2-ї половини ХІХ ст.—це станковий живопис.

Впродовж 1860-х-1880-х рр. провідними стилями в станковому живописі були академізм і реалізм.

З творчості художників 1840-1850-х рр., які надихалися літературою «натуральної школи», виріс напрям критичного реалізму і рух передвижників¹¹¹. Як зауважував Д. Чижевський, основними рисами цього натуралістичного стилю як стилю пізньоромантичного й переходового до реалізму є перебільшення в описуванні негативних рис дійсності, рис, що характеризують зокрема її порожнечу, нікчемність; пейзажі часто похмурі, сумні та прозаїчні—дощ, мряка і т. д., міста сірі, брудні; одяг старий, полатаний, роздертий¹¹².

Поштовхом до формування реалістичного напрямку в мистецтві стали революційні події в Європі 1848-1849 рр. Датою утвердження нового напрямку вважається 1855 р., коли французький художник Г. Курбе відкрив у Парижі Павільйон реалізму, де виставив свої картини і в такий спосіб кинув виклик офіційному мистецтву¹¹³.

У другій половині ХІХ ст. панівною стає думка про необхідність участі художника у суспільній боротьбі, про підпорядкування мистецьких форм інтересам народу. Все розмаїття літературно-художньої критики та

¹¹¹Історія українського мистецтва: У 5-ти т. /Голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.4: Мистецтво ХІХ століття. 760 с.: ілюстр. С. 401.

¹¹²Чижевський Д. Історія української літератури : від поч. до доби реалізму. Нью Йорк : Укр. вільна акад. наук у США, 1956. 511 с.

¹¹³Крвачич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. Львів: Світ, 2005. Ч 3. 268 с. + 80 вкл. іл. С. 214.

естетичних постулатів того часу можна звести до двох протилежних спрямувань – того, що відстоювало ідею громадянського служіння культури, пропагувало і наголошувало на значенні її соціальної заангажованості, й того, що стверджувало самоцінність, незалежність мистецької діяльності¹¹⁴.

«Передвижники»—мистецьке об'єднання «Товариство пересувних художніх виставок», що виникло в 1860 р. в Петербурзі з ініціативи митців М. Ге, Г. Мясоєдова, В. Перова як реакція-протест проти тодішнього стилю, що панував у Імператорській академії мистецтв. Порвавши з навчальним закладом, передвижники організовували великі мистецькі виставки не тільки в Петербурзі, але й «пересували» їх («передвигали») до інших більших міст, маючи зокрема великий успіх в Києві, Харкові, Одесі. З українських художників до спільноти дотичними були І. Рєпін, А. Куїнджі, М. Ярошенко¹¹⁵.

Передвижництво стало виразником вектору вимогливого ставлення до мистецтва, яке насамперед визначало сумірність його ролі з потребами суспільства, акцентувало пріоритетність дидактичних завдань і соціальної активності образотворчості. Рух передвижників мав глибокий суспільний резонанс. Художники цього напрямку зверталися до актуальних пекучих проблем, й у період свого розквіту мали значний ідейний вплив на глядача. Відійшовши від консервативних норм академізму й безпосередньо звернувшись до втілення дійсності та її життєвих сюжетів і форм, реалізм проклав шлях до ширшого розкриття індивідуальності художника, менш залежного від певних стильових регламентацій¹¹⁶.

Академізм є напрямом, що склався в мистецьких закладах вищої освіти XVI–XIX ст. і ґрунтувався на догматичному наслідуванні зовнішніх форм класичного мистецтва (античного та епохи Відродження). Первинне формування поняття й розвиток академізму в образотворчому мистецтві

¹¹⁴Історія українського мистецтва: У 5-ти т. /Голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.4: Мистецтво XIX століття. 760 с.: ілюстр. С. 403

¹¹⁵Онацький С. Передвижники. *Українська мала енциклопедія*. Буенос-Айрес, 1952. Т. 5. С. 1323.

¹¹⁶Історія українського мистецтва: У 5-ти т. /Голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.4: Мистецтво XIX століття. 760 с.: ілюстр. С. 403.

пов'язане з заснуванням Л. Карраччі та його двоюрідними братами Агостіно й Аннібале Карраччі близько 1585 р. школи для художників. Остання спочатку отримала назву «Академія прагнучих»; згодом перейменовано на «Академію спрямованих вірним шляхом». Замість загальноприйнятого раніше учнівства у окремого майстра-живописця та переймання його індивідуальної манери, учням академії пропонувалася спеціально розроблена методика для вивчення досягнень минулого. В Академії братів Карраччі навчали практичним професійним навичкам та викладали деякі теоретичні предмети: перспектива, історія, міфологія тощо. У навчальному процесі широко пропагувалось вивчення натури, викладалась також анатомія. Однак натура мала перероблятися й удосконалюватися відповідно до ідеалів і канонів краси Високого Відродження. Однією з педагогічних новацій Болонської академії стало присудження нагород за кращі навчальні (найчастіше випускні) роботи.

Значним кроком в поширенні академізму на українських землях стало відкриття Імператорської академії мистецтв в Петербурзі в 1757 р. та Академії образотворчих мистецтв у Відні в 1772 році¹¹⁷.

Тематика академізму – це антична міфологія, біблійні сюжети, сцени стародавньої історії, оскільки в середовищі представників стилю вважалося, що сучасність негідна справжнього, «високого» мистецтва¹¹⁸. Центральним героєм академічних творів була людина, тому окремого методу і правил для зображення природи не було вироблено і риси стилю не проявилися в пейзажному жанрі.

Популяризація пленерного живопису, тобто живопису з натури, з відтворенням взаємодії світла і кольору, стало важливою передумовою формування пейзажу з місцевим колоритом у багатьох національних мистецьких школах, зокрема в українській.

¹¹⁷Афанасьєв В. А., Корнєєва Л. Л. Академізм. ВУЕ. URL: <https://vue.gov.ua/Академізм> (дата звернення: 28.03.2025).

¹¹⁸Афанасьєв В. А., Корнєєва Л. Л. Академізм. ВУЕ. URL: <https://vue.gov.ua/Академізм> (дата звернення: 28.03.2025).

Тим, хто перший представив цю техніку українській школі, став Володимир Орловський. Візит до Парижу та ознайомлення з досвідом барбізонців – малярів, які відкрили пленер, працюючи з натури в околицях французького селища Барбізон – мав неоціненне значення для його художньої та педагогічної практики. Його називали «шукачем сонця» за те, що він любив писати краєвиди, залиті яскравим сонячним світлом, які немов випромінюють спокій і тишу. Український пейзаж завдячує Орловському розробкою як ліричного («Хата», 1875; «Сіножать», 1878), так і узагальненого, епічного образу природи, втіленого в монументальних пейзажах-картинах, де життя і праця людини невіддільні від оточення («Ріка. Осінь», 1878; «Жнива», 1882; «Хати в літній день», 1882; «Привал чумаків. Відпочинок в степу», 1884)¹¹⁹.

Наступний етап розвитку національного реалістичного пейзажу представлений доробком Сергія Васильківського¹²⁰.

Працюючи поруч з І. Похитоновим (вони часто малювали одні й ті самі мотиви), захоплюючись творами барбізонців, насамперед Шарля Добіньї, що були йому особливо близькими простотою сюжетів, втілених у монументальних пейзажах-картинах, С. Васильківський, повернувшись в Україну, розвиває тенденції монументалізації пейзажу.

Серед цілої суїти лірико-поетичних краєвидів 1890-1900 рр. («Череда. Околиця села», початок 1890-х років; «Село Сорочинці. Полтавщина», 1891; «Після дощу. Харківщина»; 1895) ці твори, а особливо «Козача левада», вирізняються відчуттям могутньої життєствердності краси рідної природи. Синтезуючи свої враження, глибоко перейнявшись українським краєвидом, художник зображує просту і звичайну сцену: на соковитій, вкритій квітами леваді пасуться розпряжені воли, вдалині немов дрімають у лазурному мареві сліпучого сонця густі високі дерева, ніби обіймаючи цей благодатний затишок луку, дзеркальний спокій блакитних озерець серед смарагдової

¹¹⁹ Історія українського мистецтва: У 5-ти т. /Голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.4: Мистецтво ХІХ століття. 760 с.: ілюстр. С. 473-474.

¹²⁰ Так само. С. 474.

трави, селян, які спочивають у холодку, волів, що неспішно п'ють воду. Відчуття величного й урочистого спокою, гармонійного єднання природи та людини вдало підкреслює вертикальна, до найменших деталей зрівноважена композиція з послідовним чергуванням планів та органічно вибудованим колірним ладом справді монументального полотна.

Цей твір став помітним явищем не тільки у творчості С. Васильківського, а й у розвитку жанру. Тенденція узагальнення, синтезування образу, що виникає у період жанрового визначення пейзажу, ввібравши кращі досягнення європейського мистецького досвіду, стає традицією вітчизняного малярства. Пейзаж-картина, що оспівує і утверджує образ Батьківщини, продовжується та збагачується в українському мистецтві наступних періодів, посідаючи іноді провідне місце у системі жанрів.

Не менше значення для жанрової динаміки пейзажу мали тенденції плеризму, поширені у творчості багатьох українських живописців під впливом живопису згаданого раніше І. Похитонова. Саме через плеризм похитонівських мініатюрних за розмірами і часто монументальних за звучанням, довершених за майстерністю виконання творів набуток європейського малярства були сприйняті численними художниками в Україні. Його витончений фактурний живопис, бездоганна майстерність моделювання форм і об'єктів, передача світла й повітря в пульсуванні барвистих поєднань колориту надають творам неповторної поетичності й особливої чарівності, артистизму, властивих справжнім майстрам живопису («Сіножать», 1885; «Околиця Парижа», 1886-1888)¹²¹.

Впливи двох вищезгаданих митців стали тією точкою відліку, що зумовила стійкість і життєвість плеристичної традиції в українському мистецтві. Тональний, вальорний живопис, досконало розроблений основоположниками українського пейзажу, пильна увага до особливостей національного ландшафту, тонке відчуття «настрою» природи, світло й повітря, які з'явилися в пейзажному живописі з часів барбізонців,

¹²¹Так само. С. 476.

використовувалися щоразу заново осмислені, кожним новим поколінням українських майстрів¹²².

У другій половині XIX ст. загострюється протистояння між академізмом та реалізмом. Хоча між ними виникає конфронтація, вони нерідко взаємодіють між собою. Під впливом реалістичних тенденцій академізм зазнає відповідних трансформацій у бік наближення до конкретно-життєвої тематики й засобів правдивого вмотивування сюжету¹²³.

Академісти також починають надавати увагу національним мотивам, що виявилось у використанні етнографічного антуражу, зображенні окремих моделей у народному одязі.

Поєднанням ознак стилів характеризується творчість Михайла Брянського. У його портретах простежуються як сентиментально-романтичні настрої, властиві першій половині століття, так і об'єктивно-тверезе ставлення до моделі зі спробами психологічної характеристики її внутрішнього стану («Портрет Є. М. Дараган», 1860).

Помітною постаттю серед київських живописців останньої третини XIX ст. був Опанас Рокачевський, він, як згадує М. Мурашко, був високої думки про себе й свої твори, надзвичайно пишався званням академіка. Бездоганно володіючи рисунком, органічним чуттям стилю, художник умів зобразити людину у всій її неповторності («Портрет дочки», «Портрет С. В. Тарновської», 1860).

На противагу академізму головною темою митців-реалістів був побут, особливо сцени з сільського життя українців. Першопрохідцями цього спрямування були Л. Жемчужников, І. Соколов, К. Трутовський. Кожен з цих художників, зачарувавшись поезією Шевченка, а також під впливом особистих стосунків прийшов, зрештою, до переконання про своє

¹²²Так само. С. 476-477.

¹²³Історія українського мистецтва: У 5-ти т. /Голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.4: Мистецтво XIX століття. 760 с.: ілюстр. С. 406.

покликання прислужитися справі розвитку національної культури, долучити свій внесок на її захист¹²⁴.

Чинниками, які впливають на еволюцію живопису є політичне й соціально-економічне становище в країні, науково-технічний прогрес. Окрім того, малярство, як і всі види мистецтва загалом, ніколи не існує ізольовано, різні мистецькі стилі здатні конкурувати, взаємно впливати один на одного, конкретна тематика не може бути популярною тільки в межах одного жанру, винайдення нової техніки в одній формі живопису буде мати свій ефект і на інші форми.

4.2. Галагани й споріднені з ними особи у портретах Гаврила Васька

Серед картин колекції Галаганів зберіглася кілька робіт з підтвердженим авторством художника Гаврила Андрійовича Васька (1820-після 1878). Постать цього майстра привернула увагу дослідників у 2-й половині 1920-х років, й саме через те, що полотна його авторства були пов'язані з художньою колекцією Галаганів. Перші свідчення про нього саме як про майстра, близького до цієї родини, залишив Василь Іванович Маслов, завідувач Прилуцького краєзнавчого музею у 1927-1930 рр. Зокрема 15 травня 1930 р. під час поїздки у село Дігтярі, де знаходилася одна з резиденцій Галаганів, у чорнових записах він зауважив, що Г. Васько «був придворним галаганським художником, його виписали з Києва, де він був учителем університету. Помер у Дягтярях і похований на дігтярівському кладовищі»¹²⁵. Він же, опитуючи мешканців села, віднайшов документи, що стосувалися біографії майстра, зокрема щодо присвоєння йому звання титулярного радника¹²⁶, та відзначив, що художник працював у Г. П. Галагана

¹²⁴Так само. С. 409.

¹²⁵ІР НБУВ. Ф. 243. Оп. 1. Од. зб. 701, арк. 5зв.

¹²⁶Там само.

у Сокиринцях, працював у Березівці у Трифановських, у Качанівці у Тарновських¹²⁷.

Значний внесок у дослідження життєвого й творчого шляху Г. Васька зробили працівники Чернігівського художнього музею, до якого полотна галаганівської колекції були передані з Чернігівського історичного музею у 1980-х роках, зокрема, вони досліджували фонди Державного архіву Чернігівської області та Центрального державного історичного архіву України у м. Києві, у фондах музею зберігається справа «Матеріали про життя і творчість художника XIX століття Васька Г. А. Статті, копії особистих документів, карточки х відомостями про художника»¹²⁸.

Детально досліджувала діяльність Г. Васька мистецтвознавиця Валентина Рубан, яка акцентувала увагу на його співпраці з Г. Галаганом. Оксана Сторчай, яка вивчала історію мистецької освіти у Київському університеті св. Володимира, детально розглянула його діяльність на посаді викладача цього навчального закладу, зазначивши, що він не полишав творчої праці, увійшовши в історії українського малярства як талановитий портретист¹²⁹. Проте багато деталей з життя біографії Г. Васька, особливо останніх десятиліть його життя, зокрема й періоду співробітництва з Галаганами, залишаються нез'ясованими.

На тепер відомо, що він народився у Коропі (тоді Чернігівська губернія), навчався у Кролевецькому повітовому училищі¹³⁰. Академічної освіти не мав, без можливості вчитися, копіював картини старих майстрів таким чином опановуючи основи образотворчої грамоти¹³¹. Можливо мав наставника, знайомого з академічною системою¹³². В 1844 р. Васько отримав звання некласного художника від Петербурзької академії мистецтв,

¹²⁷Там само. Арк. 6.

¹²⁸ЧХМ. Оп. 1. Спр. 108. 36 арк.

¹²⁹Сторчай О. В. Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924). К. 2009. С. 87.

¹³⁰Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття : монографія. Київ : Наук. думка, 1984. 369 с. С. 212.

¹³¹Рубан В. Учителя рисования — художники братья Васько // Забытые имена. Рассказы о украинских художниках XIX — начала XX века. К., 1990. С. 110.

¹³²Так само. С. 127.

надіславши свої роботи на оцінку раді закладу¹³³. Це звання давало йому і його нащадкам пожиттєву свободу від кріпацтва і право вступати на державну службу. За атестатом, в липні 1845 р. виключений з податного стану¹³⁴.

Гаврила Васька було призначено на посаду вчителя малювання у Київському університеті у серпні 1847 р¹³⁵. Пропрацював вчителем до 1863 р¹³⁶. З 1865 р. вчитель малювання і чистописання в 1-й Київській гімназії¹³⁷.

Працюючи вчителем за вислугу років одержав звання титулярного радника зі старшинством з 1851 року. Цей ранг давав художнику особисте дворянство і право на отримання почесного громадянства для нащадків. У 1858 р. нагороджений пам'ятною бронзовою медаллю для ношення в петлиці—на честь війни 1853–1856 рр., а також удостоївся отримати від Олександра II діамантовий перстень за портрет імператора Миколи¹³⁸.

В липні в 1865 р. має чин колезького асесора. У серпні 1865 р. почав працювати на посаді доглядача Києво-Кирилівських богоугодних закладів¹³⁹. В 1866 році Васько покидає державну службу, вочевидь останні роки провів у селі Дігтярі (тоді—Полтавська губернія)¹⁴⁰.

У колекції Галаганів зберіглися два атрибутованих жіночих портрети авторства Г. Васька й один, чия атрибуція досі під питанням.

«Портрет Катерини Михайлівни Трифановської» датується 1870-ми рр¹⁴¹. Офіційно Катерина Трифановська була донькою Михайла і Катерини Маркевичів, онукою Анастасії Василівни і двоюрідною сестрою Григорія Галагана (Маркевичі були родичами Галаганів — Катерина Галаган (Гудович)

¹³³Так само. С. 110.

¹³⁴Так само. С. 112.

¹³⁵Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття : монографія. Київ : Наук. думка, 1984. 369 с. С. 212.

¹³⁶Рубан В. Учителя рисования — художники братья Васько // Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX века. К., 1990. С. 110.

¹³⁷Так само. С. 120.

¹³⁸Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття : монографія. Київ : Наук. думка, 1984. 369 с. С. 213.

¹³⁹Рубан В. Учителя рисования — художники братья Васько // Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX века. К., 1990. С. 120.

¹⁴⁰Так само. С. 121.

¹⁴¹Так само. С. 131.

була сестрою Анастасії Маркевич (Гудович)). Насправді вона була донькою Катерини Маркевич і Федора Васильовича Чижова. Чижов в свою чергу був наставником та другом Григорія Павловича¹⁴².

На картині бачимо жінку в темно-зеленій сукні зі шийною хусткою, що відтінює комір, з нашийною чорною стрічкою, яке щільно прилягає до шиї. Об'ємна зачіска досить складної конструкції відповідає європейській моді того часу, до того ж, нагадує за своєю формою куафюри 1760-1770-х рр. Модель зображена у розвороті $\frac{3}{4}$, на нейтральному тлі, м'яке світло осяює обличчя, підкреслюючи елегійно-задумливий погляд жінки.

«Портрет Єлизавети Кирилівни Черкас» зображує жінку з селянського середовища, чия доля була пов'язана з родиною Галаганів. Хоча В. Рубан датувала портрет жінки садівника Черкаса 1860-ми роками¹⁴³, цей висновок не є остаточним, зараз часові межі розширені до 1870-х рр. Єлизавета Кирилівна Черкас була дружиною сокиринського садівника Андрія Черкаса та коханкою Григорія Павловича Галагана, ймовірно, два її сина були його дітьми. Вочевидь, ці стосунки розпочалися на межі 1860-х-1870-х рр., але й у щоденниках Галагана за першу половину 1880-х рр. ЕК (Е. К. Черкас) згадується постійно, хоча про взаємні почуття вже йдеться як про факт минулого. На реставрованому портреті у колекції ЧХМ збережено паперову наклейку з рукописним текстом «Прилуцький Округовий Музей// розм.34,5x45 см.// Портрет громадянки Черкас// автор Гаврило Васько// 15/X1930 р. у Г. Салати в Дегтярах»¹⁴⁴, це засвідчує час й обставини придбання полотна, узгоджуючись з поїздкою до Дігтярів В. Маслова за кілька місяців до того.

Перше, що впадає в очі в образі моделі, – оздоби. Намисто червоного забарвлення, скоріше всього коралі, – один з елементів українського національного строю. Темна мотузка або стрічка, яка має на собі золотистий

¹⁴²Будзар М. М., Терещенко Т. В. Мінливий світ українського дворянина XIX ст.: приклад Михайла Маркевича. *Українська біографістика*. 2024. № 25. С. 210.

¹⁴³Рубан В. Учителя рисования — художники братья Васько//Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX века. К., 1990. С. 131.

¹⁴⁴Відомості отримано від співробітниці ЧХМ Світлани Михайлівни Курач.

хрест, – символ належності до християнської віри. Коштовна шийна прикраса світлого кольору, виготовлена з перламутру, – це т. зв. «баламути», сережки теж, вірогідно, зроблені з тієї самої сировини. Якщо хустка зав'язана так, щоб повністю покрити волосся, то це означало, що жінка заміжня. З одягу – сорочка та корсетка, які також є елементами традиційного костюму. У зовнішньому вигляді портретованої поєднуються деталі, що вказують на її походження (традиційний одяг, намітка, коралі) та прикраси з перламутру й масивне розп'яття, що є маркерами заможності моделі, оскільки речі з таких матеріалів були вартісними. Можна припустити, що такий контраст є опосередкованим натяком на її досить невизначений соціальний статус.

У праці В. Рубан полотно «Портрет дівчини в білому» подається з можлива робота Гаврила Васька, і вірогідний портрет Марії Павлівни Комаровської – сестри Григорія Галагана¹⁴⁵.

На полотні зображена дівчина в білій сукні, що сидить в кріслі та тримає в руці книгу з червоною палітуркою. Сукні з таким типом горловини та рукавів були популярними в 1830-х-1850-х рр., що дає змогу припускати про час написання роботи. В середовищі інтелектуалів доби романтизму було звичною справою завжди мати при собі невеликий том з віршами, щоб можна було у будь-який який час насолодитися творами улюбленого поета.

Таким чином, спільним для цих творів з Галаганівської колекції є те, що за зовнішнім виглядом моделей можна точно визначити, до якого прошарку суспільства вони належать, оскільки звичні стилі одягу для різних соціальних груп суттєво відрізнялися. Вбрання української знаті своїми фасонами та матеріалами відповідали західноєвропейській дворянській моді того часу, селяни ж використовували український стрій, історія якого почалася ще з часів середньовіччя. Людина XIX ст. формувалася в середовищі представників такого ж стану як і вона сама, переймаючи їхні навички та шаблони поведінки. Будь-який інший образ кожної з вищезгаданих жінок

¹⁴⁵Так само. С. 117.

зіткнувся би з неприйняттям з боку їхнього оточення, і не відповідав би ні особистим вподобанням ні роду діяльності моделей.

Водночас бачимо, що технічні прийоми академічного малярства—художня ретельність виконання, гладкість живописного шару, нейтральне тло, увага до деталей тощо—поєднуються з романтизацією образу портретованих чи то додаванням аксесуарів (книга), чи то акцентуванням їхнього психологічного стану (спокійна задумливість, легкий сум, замріяність). Тобто жіночі портрети з колекції Галаганів унаочнюють той факт, що у творчості художників-академістів традиції класицистичного малярства об'єднувалися з впливами живопису романтизму.

4.3. Художники-академісти та родина Галаганів: Костянтин Трутовський, Михайло Потапов, Василь Соколов

Для періоду 1850-х–1890-х років звертання осіб з кола української еліти до послуг художників-академістів, які змогли б створити портрет або копію вже існуючого твору відповідно до тогочасного панівного мистецького стилю згідно всім побажанням замовника, було характерною ознакою доби. Для того, щоб увіковічити свої образи на живописних полотнах і таким чином зберегти пам'ять про себе родина Галаганів зверталася до послуг таких майстрів, передусім Костянтина Трутовського, Василя Соколова, Михайла Потапова. Найчастіше ці художники довгий час працювали в Україні та мали сталі контакти з Галаганями.

Глибокою симпатією до України просякнута творчість Костянтина Трутовського, який працював переважно у побутовому жанрі, тому «основним об'єктом його рисунків, начерків, акварелей і картин став побут українських селян»¹⁴⁶. Майстер провів свої дитячі роки у батьківському маєтку на Слобожанщині, отримав початкову освіту в приватному пансіоні в Харкові. Після цього навчався Петербурзькому інженерному училищі. У 1845–1849 роках був вільним слухачем Петербурзької Академії мистецтв, де

¹⁴⁶Міляєва Л. Листи у вічність (листи К. Трутовського). *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 275.

вчився у Федора Бруні, а також відвідував рисувальні класи викладача Московського училища живопису, скульптури й архітектури Аполлона Мокрицького.

1860 р. в Санкт-Петербурзі познайомився з Т. Шевченком. У цьому ж році одержує звання академіка. Впродовж 1860-80-х рр. багато подорожував по Україні, виконуючи натурні замальовки, збираючи фольклор. Художня творчість живописця мала демократичне спрямування, на ній позначилися тенденції передвижництва¹⁴⁷.

Вочевидь, К. Трутовський познайомився з Галаганами всередині 1850-х рр., коли влітку подовгу жив и працював в Україні, зокрема на Полтавщині, враження від цих поїздок відклалися в його листуванні, зокрема з Аксakovими: «Які місцини я проїжджав у своїй мандрівці Гадячом Полтавської губернії. Не описати берегів Псла, що тече широкою луговиною...»¹⁴⁸. Він зазначав у листі 1853 р., що збирається зустрітися в Ромнах з Іваном Аксakovим, щоб «звідти їхати до Галагана та інших поміщиків малоросійських, бажаючи мені замовити “Альбом малоросійський”»¹⁴⁹. Доказом того, що це знайомство відбулося, є робота «Українка». Як допускають дослідники, з великою долею вірогідності це портрет Катерини Павлівни Ламсдорф-Галаган, уродженої Комаровської-доньки Марії Павлівни Комаровської, уродженої Галаган.

Жінка яка стоїть біля сільської хати, обгородженої тином. На ній бачимо вишиту сорочку, корсетку, спідницю з запаскою. Головні убори-очіпок та вінок зі стрічками, з прикрас різні види намист, хрест, дукач, сережки та перстні. Ще одним важливим елементом образу є чоботи-сап'янці.

У складі художньої колекції Галаганів можна знайти портрет невідомого художника, на якому зберігся напис олівцем, виявлений ще до

¹⁴⁷Ковпаненко Н.Г. Трутовський Костянтин Олександрович. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Trutovskyj_K (останній перегляд: 31.05.2025)

¹⁴⁸Міляєва Л. Листи у вічність. С. 280.

¹⁴⁹Там само. С. 281.

реставрації: «Павлусь Галаган». На думку деяких науковців Чернігівського художнього музею ця робота може належати Опанасу Рокачевському¹⁵⁰.

В. В. Рубан характеризує цього майстра як «...типового академіста 50-60 рр. XIX ст.», високо оцінюючи майстерність виконання живописного твору «Портрет дочки», а решту робіт митця, що зберігаються в Національному художньому музеї України, описує як «...зразки типових замовних портретів «середньої» руки»¹⁵¹.

На полотні змальована дитина у білому костюмі з рожевими стрічками, років 3-4-х. Вона сидить на картатій червоно-чорній тканині, оточена гілками квітучої рослини. На думку співробітниці музею Чернігівського художнього музею С. М. Курач, ця картина може бути зображенням дітей племінниці Григорія Павловича Галагана Марії Павлівни Ламздор-Галаган, найшвидше Павла або Миколи. Вона зауважує, що у фондах музею є фото Катерини Ламсдорф-Галаган з трьома синами. Найменший – Микола у такому ж віці і дуже схожий на портретованого. Інших переконливих доказів немає.

Художник Василь Соколов приїхав у Вейсбахівку (зараз–Білорічиця), що на Прилуччині, в 1876 р. разом з архітектором О. Ю. Ягном на запрошення О. С. Рахманової для проектування, будівництва та оздоблення її маєтку¹⁵². Другий чоловік Олени Сергіївни Микола Аркадійович Кочубей був двоюрідним братом Катерини Галаган. З родиною О. С. Рахманової (у другому шлюбі – Кочубей, також у четвертому шлюбі, церковно не затверджену, –Ягн) Галаганів пов'язували сталі родинно-сусідські взаємини.

Портрет літнього Григорія Галагана, написаний Василем Соколовим, є одним з кращих в родинній колекції, хоча це ескіз, а не завершена робота. Портретований зображений у профіль, на темному тлі, наміченому

¹⁵⁰Величко В. М. Опанас Рокачевський і родина Галаганів// До історії формування зібрання Чернігівського обласного художнього музею. Збірник наукових матеріалів. Чернігів, 2003. С. 59– 63.

¹⁵¹Форманюк Т. М., Безпалько В. В. Твори художника О. Ю. Рокачевського з колекції образотворчого мистецтва Національного музею історії України.

¹⁵²Гаврилова С. Таємниця В. М. С. *Сіверянський літопис*. № 1-2. 1997. С. 118.

енергійними мазками, обличчя відтворено через світлотіньові ефекти, переконливо відтворено психологічний стан моделі.

Про Михайла Потапова відомо лиш те, що він був художником-академістом, час його активної творчої діяльності припав на 1890-ті рр. З цим майстром родина Галаганів активно співпрацювала з 1880-х років, замовляючи йому не лише оригінальні твори, але й копії більш ранніх робіт.

На олійному портреті М. Потапова Григорій Павлович зображений у чорному пальті, яке відповідає чоловічій моді другої половини XIX ст. Портретований змальований на мінімалістичному темному тлі, з природним освітленням, в ракурсі $\frac{3}{4}$.

Ще одна його робота художника зображує Катерину Василівну Галаган, вона постає у сукні з корсетом і високим коміром, серед прикрас сережки з коштовним камінням та чорна стрічка у волоссі, що доповнює вбрання.

Моделлю для живописця була й Катерина Павлівна Ламсдорф-Галаган, на полотні вона відображена в повний зріст в блакитній сукні з довгими рукавами, які оздоблені візерунками з рослинним мотивом, та об'ємною спідницею, фасон є характерним для 1860-х – 1890-х рр., волосся зібране у просту високу зачіску, важливими деталями образу є брошка, сережки, браслет з перстнем. Загалом портрет Катерини Павлівни подібний до портрету її тітки Катерини Василівни Галаган, створеного тим самим митцем.

Таким чином, портрети у фамільній колекції Галаганів зафіксували довгорічне співробітництво майстрів-академістів з цією родиною. Збережені портрети переконливо підтверджують те, що серед академістів одні художники залишалися вірними канонам цього напрямку у мистецтві, інші ж рухалися до реалізму. Реалісти насамперед зверталися до побутових сцен і спрощеної манери письма, натомість головним завданням вищезгаданих майстрів залишалося достовірне відображення людини, що й відповідало запитам замовників з сімейства Галаганів.

ВИСНОВКИ

Аналіз різних за часом виконання портретів однієї людини чи представників однієї родини надає можливість простежити, як змінювалися настрої представників окремого суспільного прошарку, як ці особи позиціонували себе в соціумі, що було для них пріоритетним. Водночас такий розгляд уможливлює характеристику художніх тенденцій, умови становлення та розвитку окремих жанрових різновидів малярства, обставини співпраці аристократичних замовників і художників.

Формування козацько-старшинських родових збірок за зразком магнатських, що в свою чергу наслідували європейські колекції, замовлення власниками цих зібрань полотен у художників-академістів, нерідко іноземців, вказують на соціальні перетворення та зміну пріоритетів, коли козацька старшина, набуваючи ознак нобілітету, прагнула мати за взірць поведінку спочатку річпосполитської шляхти, пізніше—російського дворянства.

У портретах Галаганів унаочнюється перетворення козацько-старшинського роду на дворянський. Ці зміни, візуально виявлені у одязі, аксесуарах, поставі моделей, є правдивим відображенням суспільно-політичних процесів в Україні доби «присмерку Гетьманщини» та її остаточного поглинання Російською імперією у 40-х—90-х роках XVIII ст.

Чоловічі та жіночі портрети колекції Галаганів демонструють еволюцію соціальної ролі особи: від козацького полковник з перначем у руці до дворянина-землевласника й військового імператорської армії, від малоросійської пані у традиційних кунтуші та «кораблику», у коралах на вишитій сорочці, до знатної дами, чиє волосся припудрене, сукня зшита за суворими вимогами моди, коштовності підкреслюють соціальний статус.

Так само вибір для написання полотна іноземного майстра чи художника-кріпака, створення кількох копій репрезентативних парадних портретів, поступова перевага академічної манери в художній стилістиці

творів, зміна мистецьких стилів—від бароко до сентименталізму—все це є маркером тих соціокультурних змін, дзеркалом яких є фамільний портрет.

Впродовж першої половини XIX ст. художні тенденції класицизму (чіткість зображуваних форм, тьмяність кольорових палітр) та романтизму (увага до народного життя, детальне зображення навколишнього середовища, емоційність моделей), як і тогочасні популярні жанри (портрет і мініатюра), відображуються у творах з фамільної збірки Ґалаганів. Водночас в атмосфері романтизму, коли митці все частіше зверталися до історичних мотивів, надаючи своїм роботам українського колориту, одяг стає одним із способів вираження національної ідентичності.

Своєрідним «портретом» панського роду є зображення домівок родини, що притаманно й колекції Ґалаганів. Тут представлені краєвиди, в яких проглядає принцип, притаманний пейзажному малярству його часу,—романтизація природи, зображення природи піднесеною, величною.

Портрети з фамільного зібрання Ґалаганів 2-ї половини XIX ст. зафіксували тенденцію поєднання академічної манери виконання (художня ретельність, гладкість живописного шару, нейтральне тло, увага до деталей тощо) з тяжінням до реалістичного трактування образу моделі відповідно до вимог позитивістського мислення, характерного цієї доби.

Таким чином, родинні портрети в колекції Ґалаганів репрезентують людину в сукупності її особистих характеристик і соціальної ролі, але водночас формують і ретранслює пам'ять про неї, так що завдяки портрету візуальний образ стає частиною «соціальної уяви» і обумовлює ставлення нащадків до людини. Водночас ці твори реконструюють історію становлення та еволюції українського малярства у розмаїтті художніх стилів — від бароко до реалізму — та жанрових характеристик — від парадного портрету, де соціальна роль людини є головним маркером, до романтизовано піднесеного чи то підкреслено реалістичного зображення, в якому особистісні ознаки моделі визначають її художнє трактування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

Архівні

Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського.

Ф. II. Історичні матеріали

1. Опис 1. Справа 25 971. Папери Петра і Павла Галаганів про спадщину. Реєстр. 28 с.

Ф. 243.

2. Опис 1. Од. зб. 701. В. І. Маслов. Дігтярі. 15/V. 1930. 6 арк.

Друковані

3. Галаган Г. П. Род Галаганов. 25-летие Коллегии Павла Галагана в Киеве . под ред. А. И. Степовича. Киев: Тип. И. И. Чоколова, 1896. С. 1–23.

4. Маркович А. М. Малороссийская свадьба. Неоконченная повесть из жизни малорусской старшины половины XVIII века. Киевская старина. 1897.

5. Васильчиков А. А. Семейство Разумовских. Санкт-Петербург: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880-1894 Т.1. 1880.

6. Довідка Директору Чернігівського обласного художнього музею Ральченко І. Г. від Івлінг А. В

7. Галаган Г. П. Журнал (1836-1841)/ упоряд.: М. Будзар, Є. Ковальов; ред. І. Колесник. Київ: StreamARLine, 2020. 248 с.

8. «Ми виїхали з Сокиринців...»: тревелоги родини Галаганів: документальна монографія/ упоряд.: М. Будзар, Є. Ковальов; ред. І. Колесник. Київ: StreamARLine, 2019. 516 с.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьєв В. А., Корнєєва Л. Л. Академізм. *ВУЕ*. URL: <https://vue.gov.ua/Академізм> (дата звернення: 28.03.2025).

2. Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки / Український портрет XVI–XVIII століть: Каталог-альбом; Автори-укладачі Г. Белікова, Л. Членова. К. НХМУ, 2005. С. 21–49.
3. Будзар М. М. Панські маєтки Прилуцького краю в історико-культурній ситуації 1920-х рр.: доля садиби Галаганів у селі Сокиринці. 2015.
4. Будзар М. До біографії Олексія Волоскова: листування Василя Григоровича з Григорієм Галаганом. *Садиба: генезис в часі і просторі*. 2024. Вип. 9. С. 143–150.
5. Будзар М. М., Терещенко Т. В. Мінливий світ українського дворянина XIX ст.: приклад Михайла Маркевича. *Українська біографістика*. 2024. № 25. С. 185–215.
6. Варчук М. В. Мініатюрний портрет: еволюція розвитку. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Випуск 6, 2022.
7. Вечерський В. В. Будинок для гостей у садибі Галагана в Лебединцях// *Велика українська енциклопедія*. URL: [https://vue.gov.ua/Будинок для гостей у садибі Галагана в Лебединцях](https://vue.gov.ua/Будинок_для_гостей_у_садибі_Галагана_в_Лебединцях) (дата звернення: 7.03.2025).
8. Вечерський В. В. Садиба Галаганів у Сокиринцях// *Велика українська енциклопедія*. URL: [https://vue.gov.ua/Садиба Галаганів у Сокиринцях](https://vue.gov.ua/Садиба_Галаганів_у_Сокиринцях) (дата звернення: 7.03.2025).
9. Гаврилова С. Таємниця В. М. С. *Сіверянський літопис*. 1997. № 13-14.
10. Гончаренко В. Кілька сторінок з життя О. Я. Волоскова. *Сіверянський літопис*. 1995. №5. С. 64 – 66.
11. Історія українського мистецтва: У 5-ти т. /голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.4: Мистецтво XIX століття. 760 с.: ілюстр.

12. Ковалевська О. Портрети представників козацької еліти як об'єкт дослідження спеціальних історичних дисциплін. *Історичні і політологічні дослідження*, №4 (54). 2013. С. 54–56.
13. Ковпаненко Н. Г. Трутовський Костянтин Олександрович. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Trutovskyj_K (останній перегляд: 31.05.2025)
14. Колодрубська О., Трохимчук В. Антураж та стафаж–невід'ємні елементи архітектурного рисунка. 2018.
15. Крвачич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. Львів: Світ, 2005. Ч 3. 268 с. + 80 вкл. іл.
16. Курач С. М. Родинні портрети Розумовських-Дараганів у зібранні Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана. *Сіверщина в історії України*. №12. 2019. С. 404–408.
17. Лазаревский А. М. Старинные малороссийские портреты. *Киевская старина*. 1882. № 5. С. 337–342.
18. Лукомський Г. Сокиринці (масток графині О. П. Ламздорф-Галаган, Полтавської губ., Прилуцького повіту). *Хроніка-2000: Український культурологічний альманах*. 2006. С. 194–204.
19. Міляєва Л. Листи у вічність (листи К. Трутовського). *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 275–295.
20. Онацький Є. Передвижники. *Українська мала енциклопедія*. Буенос-Айрес, 1952. Т. 5.
21. Пянида Ю. Б., Дзюбенко П. О. Композиційні особливості архітектури неоготики в Харкові. *Науковий вісник будівництва*. 2020. Т. 102, № 4. С. 50–55.
22. Рубан В. В. «То молодой был женщины портрет...» /Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX-начала XX века. Киев: Наукова думка, 1990. 288 с.
23. Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття: монографія. Київ: Наук. думка, 1984. 372 с.

24. Славутич Є. Одяг козацької старшини Гетьманщини (Друга половина XVII-Перша третина XVIII ст.). Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. 2013. № 16.

25. Сторчай О. В. Мистецька освіта в Київському університеті (1834-1924). К. 2009.

26. Суховарова-Жорнова О. Типологічна характеристика історичних портретів XVII-XVIII ст. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. 2004.

27. Форманюк Т. М., Безпалько В. В. Твори художника О. Ю. Рокачевського з колекції образотворчого мистецтва Національного музею історії України.

28. Чижевський Д. Історія української літератури: від поч. до доби реалізму. Нью Йорк: Укр. вільна акад. наук у США, 1956. 511 с.

29. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет: виставка українського портрету XVII-XX ст. Київ. 1925.

ДОДАТКИ

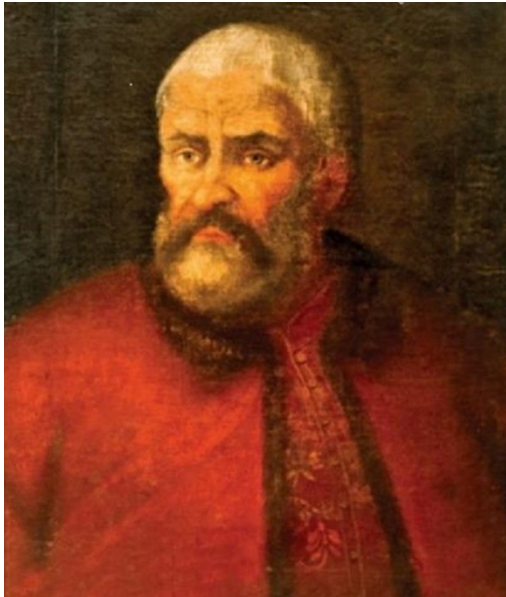


Рис. 1. Невідомий художник.
Портрет Гната Івановича
Галагана. 1740-ві.



Рис. 2. Невідомий художник.
Портрет Григорія Гнатовича
Галагана. Близько 1740 р.



Рис. 3. Невідомий художник.
Портрет Григорія Гнатовича
Галагана. Початок 1760-х рр.



Рис. 4. С. Землюков.
Портрет Івана Григоровича
Галагана. (Копія).



Рис. 5. Невідомий художник.
Портрет Григорія Івановича
Галагана. Близько 1793 р.



Рис. 6. Ф. Я. Беккер. Портрет
Григорія Івановича Галагана. 1780
р.



Рис. 7. Землюков Ф. Портрет
Григорія Івановича Галагана.
1796 р.



Рис. 8. Невідомий художник.
Юхима Федоровича Дарагана.
Кінець XVIII ст.



Рис. 12. Ф. Землюков.

Портрет Ірини Антонівни
Галаган 1790-ті
Портрет Василя Юхимовича
Дарагана. 1745 р.



Рис. 10. Невідомий художник.
Портрет Олени Антонівни Галаган.
1740-ві.

Рис. 11. Невідомий художник.
Портрет Катерини Юхимівни
Дараган.



Рис. 14. Невідомий художник.
Портрет Софії Юхимівни
Дараган. 1760-ті.





Рис. 15. Невідомий автор. Павло Григорович Ґалаган. Папір, акварель. ХІХ ст.



Рис. 16. Невідомий автор. Петро Григорович Ґалаган. Папір, акварель. ХІХ ст.



Рис. 17. Юшкевич-Стаховський К. Ф. Портрет Петра Григоровича Ґалагана. Полотно, олія. 1839.



Рис. 18. Юшкевич-Стаховський
К.Ф. Портрет Марії Павлівни
Галаган. 1839.



Рис. 19. Нечаєв І. О. Портрет
Марії Павлівни Галаган. 1830-
ті рр. Папір, акварель.



Рис. 20. Невідомий автор.
Портрет Марії Павлівни та Павла
Євграфовича Комаровських. XIX
ст. Папір, акварель.



Юстус. Портрет невідомої.
1847, папір, акварель.



Рис. 23. Невідомий автор.
Портрет дівчини в білому
вбранні. ХІХ ст., полотно, олія.



Рис. 25. Потапов М. Портрет
Павла Григоровича Галагана.
Полотно, олія. 1897 р.

Рис. 22. Невідомий автор.
Портрет жінки. ХІХ ст.,
полотно, олія.



Рис. 24. Серебряков В.О.
Портрет Г.П. Галагана, 1843 р.



Рис. 26. Потапов М. Портрет
Петра Григоровича
Галагана. Полотно, олія.
1897 р.



Рис. 27. Волосков О.Я.
Садиба Г. П. Галагана в
Лебединцях. 1857.



Рис. 28. Волосков О.Я.
Готичний місток у
Сокиринському парку. 1846.



Рис. 29. Васько Г.А. (1820-
1866?). Портрет Катерини
Михайлівни Трифановської.
XIX ст.



Рис. 30. Васько Г.А.
Портрет Єлизавети
Кирилівни Черкас.



Рис. 31. Трутовський К.А.
Українка. ХІХ ст.

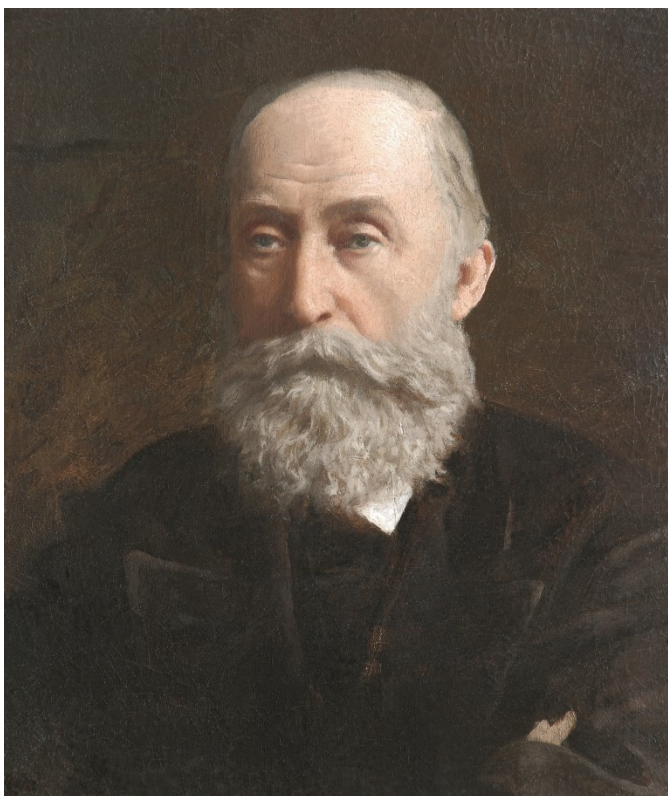


Рис. 32. Потапов М. Портрет
Г. П. Галагана. 1897 р.



Рис. 34. Потапов М. Портрет
К. В. Галаган.

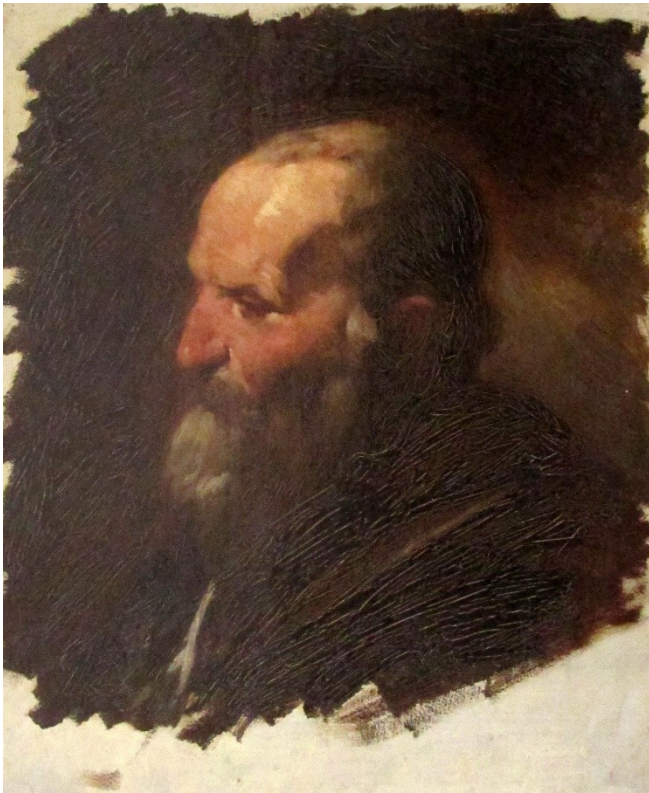


Рис. 35. Соколов В. М.
Портрет Г. П. Галагана.
Етюд. 1880-ті роки.



Рис. 36. Потапов В.М.
Портрет Катерини Павлівни
Ламсдорф-Галаган
(Комаровської). 1899.



Невідомий
художник.
Галаган П. Г. XIX
ст.