



С.І. Побожій

# «БУБНОВИЙ ВАЛЕТ» І СУМЩИНА



Суми  
«Університетська книга»  
2007

УДК 7(477/52)(081)  
ББК 85(4УКР-4СУМ)  
П41

Рецензенти:

Г.Ф. Коваленко, доктор мистецтвознавства, головний науковий співробітник Державного інституту мистецтвознавства Російської Федерації, заступник Голови комісії по вивченню мистецтва авангарду 1910–1920-х років;

О.В. Шило, доктор мистецтвознавства, професор Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого;

Д.О. Горбачов, кандидат мистецтвознавства, професор Київського національного державного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого

Видання здійснено за підтримки Сумської обласної державної адміністрації

**Побожій С.І.**

**П41** «Бубновий валет» і Сумщина. – Суми: ВТД «Університетська книга», 2007. – 112 с.; іл.

ISBN 978-960-680-368-2

У книзі розглядаються зв'язки з Сумщиною відомих митців – художників і критиків Д. Бурлюка, О. Грищенка, К. Малевича, В. Барга, Р. Фалька, І. Аксьонова, які були пов'язані з художнім об'єднанням «Бубновий валет». Окремо аналізуються твори живопису і графіки, виконані Р. Фальком на Лебединщині та в Конотопі, а також визначено їх роль і місце у творчості художника.

Адресовано історикам, мистецтвознавцям, краєзнавцям та всім, хто цікавиться історією, культурою та мистецтвом Сумщини.

ББК 85(4УКР-4СУМ)

ISBN 978-960-680-368-2

© С.І. Побожій, 2007  
© ТОВ «ВТД «Університетська книга», 2007

«На «Бубновом валете», конечно, есть много вещей «pour epater», много наивных подражаний наиновейшим образцам, много неверных теорий, заводящих в живописные тупики, но вместе с тем – много действительной талантливости и «веселого ремесла», а главное – молодости».

*М. Волошин*

«Самая сильная по своему живописному духу молодежь соединилась под флагом «Бубнового валета», видя в нем мир, как живопись, как цвет. Кто помнит эту выставку, тот не должен забыть впечатление. Многие из зрителей были поражены настолько, что живопись лишала их опоры. Цвет поражал, зажигая мозг, который привык к тихой монотонной живописи «передвижников»

*К. Малевич*



## ХУДОЖНИКИ «БУБНОВОГО ВАЛЕТА»: МІЖ СЕЗАННОМ І АВАНГАРДОМ

Знайомство з «Бубновим валетом» у мене розпочалося ще зі студентської лави, коли опанування законів теорії та історії мистецтва поєднувалось із заняттями живопису. Я вважав, що розуміння мистецтва обов'язково повинно спиратися на практичну діяльність. Особливу увагу звертав на копії, вбачаючи в них можливість зазирнути у творчу лабораторію митця. Намагався розібратися у живописних тонкощах картини Р. Фалька «Крим. Пірамідальна тополя» (1915). Чому вибрав цей твір? Мабуть серед іншого привабила й тема, адже саме з Криму приїхав вступати до художнього інституту. Тільки через два роки потому удалося побачити цей твір в оригіналі у Російському музеї в Ленінграді. Він приголомшив мене насамперед тим, як художнику вдалося у пейзажному мотиві за допомогою кольорових сполучень та композиційної виразності показати філософське ставлення до природи. Картина була наповнена музикою, і кожний кольоровий тон ніби мав відповідний музичний звук, який, поєднуючись з іншими, створював дивну мелодію. Асоціації з музикою не випадкові, адже сам Р. Фальк неодноразово підкреслював, що живопис – це музика кольору. Віддаючи в музиці перевагу класикам – Баху, Моцарту, художник цінував у їхніх творах духовність та відчуженість від побутової метушні.

У перше відвідання в Миколаєві художнього музею на початку 1980-х років так само увагу привернула картина Р. Фалька «Квіти на зеленому фоні» (1915). Її міцний кольоровий акорд перегукувався з «Пірамідальною тополею». Час від часу

буваючи у цьому музеї, завжди ходив «на побачення» з квітами цього самобутнього художника. Відчув бажання написати про цю картину, і через деякий час на шпальтах миколаївської газети «Ленінське плем'я» з'явився мій перший мистецтвознавчий опус під назвою «Квіти на зеленому фоні». І першу і другу роботи Р. Фалька поєднували не тільки їх високі мистецькі якості, час створення, але насамперед – манера виконання, стилістичні особливості, які ґрунтувалися на естетичних поглядах митця періоду його участі у виставках об'єднання «Бубнового валета». «Пірамідальна тополя» експонувалася на виставці «Бубнового валета» у 1916 р. У каталозі виставки картин і скульптури цього об'єднання 1916 р. за № 286 значиться робота Р. Фалька «Тополя (Бахчисарай)».

Увага до творчості Р. Фалька підкріплювалася й інтересом до творчості Сезанна, знайомство з якою відбулося раніше – на кримській землі, у Нижньогірську. Пізніше зрозумів, що зацікавлення творами Р. Фалька склалося саме через творчість Сезанна. Як тішили мене потім листи і спогади Р. Фалька, в яких він передавав свої враження від побачених картин і малюнків французького художника, і про Екс, який він відвідав, і про мотиви, які так любив писати Сезанн! «Пірамідальна тополя» розкрила переді мною істинну красу кримської природи. Вона постає на полотні художника як метафізична уява: дерево ніби поза простору і часу зі своєю екзистенційною сутністю і глядач, дистанційований від реалій буття. Художник неначе скульптор «ліпить» дерево, уникаючи зайвих дрібниць, але його поверхня жива і рухлива. Наш погляд переходить від освітлених місць до глибоких тіней, від чого художній образ набуває значущості. Розплавлене гарячим сонцем кримське небо Р. Фальк передає форсуючи предметний синій колір від світлого до насиченого. У співставленні з синіми, фіолетових відтінків небагато, але саме дві плями цього кольору в лівій і правій частинах неба поблизу дерева постійно притягують увагу. Ці кольорові згустки підкреслюють безодню неба, є кольоровою і змістовною домінантою твору. Використовуючи термінологію французького семіолога Р. Барта, ця деталь парадоксальним чином «заповнює» всю площину картини.

Насичений світлом та світловою вібрацією пейзаж одночасно відрізняється надзвичайно продуманою композицією.

Художник досліджує на полотні кольорові і просторово-матеріальні взаємовідношення природи. Просторова відстань між об'єктами передається на цій картині, як і на полотнах Сезанна, кольором. Саме на думку останнього, колір має виразити всі «...розриви у глибині. Саме в цьому розпізнається талант живописця». Живописна і композиційна концепція Р. Фалька стосовно «Пейзажу з вітрильником», написаному на лебединській землі за три роки до «Пірамідальної тополі» – у 1912 р., змінюється більш складною розробкою колористичної системи. У цих краєвидах художник передає не стільки конкретний мотив, скільки опоетизований згусток духовних переживань.

Роздуми над окремими етапами творчості Р. Фалька, його зв'язки з іншими мистецькими напрямками (кубізм, неопримітивізм), митцями (Сезанн) поступово оформились у мистецтвознавчу концепцію «Діалоги в просторі мистецтва». Запозичуючи ті чи інші художні прийоми, а подекуди й образну систему, художник свідомо вступає в культурний діалог. На думку М. Бахтіна, художники можуть вступати також у «ненавмисні діалогічні співставлення». Феномен творчості Р. Фалька періоду «Бубнового валета» було розглянуто також через зв'язки художника з Сумщиною. Прийшло розуміння того, що чимало талановитих художників, пов'язаних тією чи іншою мірою з «Бубновим валетом», мають відношення до Сумщини. Таким чином, шлях до «Бубнового валета» проліг у мене через Сезанна і Р. Фалька. Серед учасників виставок цього мистецького об'єднання були й українські митці (Є. Агафонов, О. Екстер, Є. Сагайдачний, О. Шевченко). На Лебединщині народився художник, поет і теоретик футуризму Давид Бурлюк. У Кролевіці – художник і теоретик мистецтва Олекса Грищенко. У Путивлі – мистецтвознавець та історик театру Іван Аксьонов, який писав про художників цього об'єднання. У Білопідлі та Конотопі жив Казимир Малевич. У Сумах у реальному училищі на початку ХХ ст. навчався художник Віктор Барт. У Куличці, що на Лебединщині, та в Конотопі певний час жив і працював один із засновників «Бубнового валета» художник Роберт Фальк. Ця тема стала ще більш цікавою, оскільки в Сумському художньому музеї знаходиться також невеличка колекція творів живопису і графіки художників, які входили до об'єд-

нання «Бубновий валет», – І. Машкова і Р. Фалька. Зв'язки представників цього об'єднання прямо чи опосередковано виявляються не тільки в їх формальному відношенні до нашого краю (місце народження, час перебування), але й у творчих контактах і мистецьких діалогах. Саме про це й піде мова у нашому дослідженні.

Художнє об'єднання «Бубновий валет» посідає значне місце в історії мистецтва початку ХХ ст. Поштовхом до його появи стала виставка під однойменною назвою. 10 грудня 1910 р. у Москві в будинку Економічного товариства офіцерів відкрилася виставка під епатажною назвою «Бубновий валет». Її організаторами й першими експонентами стали художники-модерністи М. Ларіонов, П. Кончаловський, А. Лентулов, І. Машков, Н. Гончарові та інші. Серед її учасників ми зустрічаємо імена як відомих на той час митців (Н. Альтман, В. і Д. Бурлюки, О. Екстер, К. Малевич, Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова, Р. Фальк), так і менш знамих у мистецькому середовищі (В. Барт, М. Верьовкіна, І. Кљон, О. Моргунов, В. Рождественський). В експозиції виставки були представлені твори художників російської колонії в Мюнхені: В. Кандинський, О. Явленський; французьких та німецьких експресіоністів і символістів: Е.Л. Кірхнер, А. Макке, Ле Фоконьє. Водночас у виставці брали участь і такі художники, які, за словами поета В. Лівшиця, мали дуже віддалене відношення до «лівого» живопису (Х. Крон), але які створювали відповідний «мистецький фон».

Незрозумілою й заплутаною є історія назви об'єднання, пріоритет її авторства один з дослідників віддає М. Ларіонову [1]. Учасниками виставок «Бубнового валета» у 1910–17 рр. були майже всі відомі художники, які належали до різноманітних мистецьких напрямків. Серцевину цього об'єднання склали І. Машков, П. Кончаловський, А. Лентулов, О. Купрін, Р. Фальк, В. Рождественський. Більша частина митців навчалася у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества, а частина з них – і в Парижі. Заперечуючи естетику художників-передвижників з її оповідністю, вони орієнтувалися у своїх пошуках на новий французький живопис Гогена, Сезанна, Матісса і Ван Гога. Якщо інтерес до творчості Гогена проявляється у представників «Бубнового валета» на ранній стадії (свою роботу «Пейзаж із собакою» (1910)

Р. Фальк називав «гогенівською»), то пізніше їм більше до вподоби стає мистецтво Сезанна.

Відмова від традиційних форм вираження спиралася на нові естетичні засади, які характеризувалися використанням «низьких» сюжетів, запозичених з міського фольклору, зневажливим ставленням до анатомії та перспективи, примітивним малюнком. Формується особливе відношення до примітивістського стилю, який стає об'єктом зображення й творчої інтерпретації. У пародійних прийомах використовувався принцип комічного переосмислення традицій, що й стає фундаментом нової естетики. Художники рішуче заперечували як копіювання дійсності, так і занурення у світ фантазій та сновидінь, притаманних символізму. Першочергова увага зверталася на живописність, на сам процес живопису. І. Машков, зокрема, зазначав з цього приводу: *«Нам тоді важливо було, щоб наша живописна мова звучал, як орган, оркестр, трубний хор голосів здорових людей»*. Проте вже у ранньому авангарді виявилися протиріччя, які вилилися у те, що група, яку неофіційно очолював М. Ларіонов, пізніше стала відомою під скандальною назвою «Віслючий хвіст», а інша група митців на чолі з П. Кончаловським у 1911 р. створила об'єднання з не менш епатажною назвою «Бубновий валет». Останніх художня критика охрестила *«російськими сезанністами»*, а групу М. Ларіонова – *«неопримітивістами»*. Спочатку між художниками обох напрямків було багато спільного, але в подальшому їхні шляхи розійшлися. Якщо неопримітивісти шукали джерела для творчості в лубку, іконах, розписних підносах, дитячій творчості, мистецтві стародавніх народів, то «Бубновий валет» приділяв увагу власне живопису, розробляв пластичну мову на своїх полотнах, орієнтуючись на творчість Сезанна. До того ж частина художників цього об'єднання (Р. Фальк, О. Купрін) зазнала значного впливу кубізму. Поступово до «Бубнового валета» залучаються нові митці – представники більш радикальних напрямків: К. Малевич, Л. Попова, В. Татлін. З часом частина adeptів «Бубнового валета» переходить у 1916–17 рр. до інших художніх об'єднань. Остання виставка у 1917 р. уже не відповідає тим авангардним гаслам, які проголошувалися на початку його заснування.





## БУДЕТЛЯНИН Д. БУРЛЮК ІЗ СЕМИРОТІВКИ

Одним з активних експонентів виставок «Бубнового валета» був Давид Давидович Бурлюк (1882–1967). Ім'я цього художника деякий час навіть асоціювалося у глядача з «Бубновим валетом». На шпальтах «Московської газети» можна було прочитати такі поетичні рядки: *«Что за краски, за сюжеты, о злодейство чьих-то рук! О бубновые валеты! О «занозистый» Бурлюк!»*. Насправді він був учасником майже всіх виставок «Бубнового валета», але, як й інші члени цього об'єднання, він виходив за межі його програми. Та й значення творчості Д. Бурлюка не обмежувалося тільки «бубнововалетівським» періодом. Шлях, що привів його до престижних виставкових залів, починався на слобожанській землі – на Сумщині.

У довідниках та енциклопедіях, виданих за часів радянської доби, місцем народження «батька російського футуризму» називався хутір Семиротівщина Харківської губернії [2]. Те саме повторюється у пострадянських українських та російських довідкових виданнях [3]. У книзі «Історія міст і сіл Української РСР. Сумська область» ім'я Д. Бурлюка взагалі відсутнє. Така неточність певною мірою була інспірована самим Д. Бурлюком, який в автобіографії під назвою «Лестница лет моих», виданій у Нью-Йорку в 1924 р., указував місце свого народження як *«хутір Семиротівщина Харківської губернії»* [4]. Проте пізніше, у спогадах, які були надіслані ним харківському мистецтвознавцю М. Зубареву в 1930 р., він уточнював: *«Родился 9 июля (ст. ст.) 1882 года на хуторе Семиротовщине /.../ вблизи Рябушек Лебединского*

езда Харьковской губернии». Таким чином, для більшості тих, хто займався вивченням життєвого і творчого шляху Д. Бурлюка, хутір Семиротівка розчинився у безкрайї Харківській губернії. Насправді ж він знаходився на околиці села Рябушок, неподалік від міста Лебедина (нині – районний центр Сумської області). Але марна справа – пошук хутора на сучасній карті Сумщини. Його полишили мешканці ще у 1970-х рр. під час ліквідації так званих «неперспективних» хуторів.

Місце свого народження Д. Бурлюк називав «гніздом Бурлюків». Він завжди відчував ностальгію за цими місцями, неодноразово підкреслюючи це у своїх спогадах: *«Мне приходилось в юности бывать в этой усадьбе, когда уже все стало в упадок приходит, но и то можно было еще вообразить обеспеченность и зажиточность, с какой жили вольные казаки Украины в прежние времена, имея в балках усадьбы, любовно обстроенные пасеки, полные роями несущих мед душистый пчел, а на прозрачных ручьях и речонках – мельницы, что под сенью верб серо-зеленых с истым шумом вращали своими черными, как раки, колесами, чтобы далеко в степь разнести сладкий теплый запах муки, смолотой уже из нового, оправдавшего надежды урожая»* [5]. Тут, у Рябушках, у майбутнього митця й зароджується любов до образотворчого мистецтва. Початком своєї дитячої творчості, він указував 1890 р., пояснюючи це так: *«В этом году я стал пунктуально вести дневник и, вперемежку с записями, делал рисунки, главным образом, или, вернее сказать, исключительно пейзажного характера. Я рисовал дома, деревья, замки и особенно любил рисовать кусты трав»* [6]. У «родовому гнізді», у серпні 1897 р., виконав і перший малюнок з натури – портрет сестри Людмили, у майбутньому – також талановитої художниці [7]. На радість юного художника, він відзначався схожістю.

Д. Бурлюк завжди підкреслював слобожанське походження, підтверджуючи це фактами своєї біографії, а також творами української тематики, де козаки і князь Святослав постають героями його деяких творів [8]. Інтерес до козацтва мав ще й інший характер: з боку батька предки Бурлюків були козаками. Про це нагадувало й вуличне прізвисько Бурлюків – «Писарчуки»: *«Ми були писарями Запорізького вій-*

ська», – з гордістю уточнював художник. Уже в роботі «Малороси (Мої предки в поході)» (1912, Державний Російський музей, Санкт-Петербург), позначився його інтерес до українського образотворчого фольклору. Художник вибирає історичну тему, але вирішує її по-новому, у дусі футуризму, руйнуючи старі форми у світлі нового світогляду, який він розумів як духовну революцію. Передаючи на полотні рух козаків, Д. Бурлюк ніби зміщує площини, створюючи тим самим нову реальність. У цій та інших роботах можна віднайти відображення зацікавлення Д. Бурлюка народним мистецтвом.

На лебединській землі, у Рябушках відбулося й знайомство майбутнього митця з поезією Т. Шевченка, яку батько читав дітям українською мовою. І хоча численні цензурні купюри не давали змоги по-справжньому оцінити силу Шевченкової музи, все одно Кобзар був одним з найулюбленіших його поетів. У своїх спогадах він називав Т. Шевченка «великим пійтом», а «Кобзар» – «першою книгою золотого дитинства та безумної юні». Разом з тим, твори М. Гоголя «знав краще за інших», М. Лермонтов і О. Пушкін «були вивчені назубок», а «до 1902 року багато оповідань його (А. Чехова. – С.П.) знав напам'ять».

Підготовку до вступу до класичної гімназії забезпечувала «ціла колекція домашніх педагогів». У Олександрівській сумській чоловічій гімназії Д. Бурлюк навчався з перервою у 1893 р. і 1895 р., а вже у серпні 1895 р. він перевівся до Тамбовської гімназії [9]. Появі гімназії у Сумах передувала діяльність повітового училища, яке незабаром перетворилося в прогімназію, а з липня 1873 р. – на Олександрівську сумську гімназію. У 1880-ті рр. поряд з корпусом гімназії для іногородніх учнів збудували пансіон. У ньому мешкав Д. Бурлюк, де у вільну годину займався малюванням. У своїх спогадах він детально описує свої заняття у цьому пансіоні: «Но так как я жил в казенном пансионе при этой гимназии и в свободное время и в пансионе продолжал рисовать пейзажи, отличавшиеся большой тщательностью тушевки, то «слава» моя скоро распространилась и среди старших классов. Воспитанники различных классов занимались за общими столами в двух огромных залах пансиона» [10]. Навчання в гімназії виявило також поетичне і художнє обдарування Д. Бурлюка. Вчителі російської словесності Сумської,

а потім Тамбовської і Тверської гімназій неодмінно відзначали твори Д. Бурлюка. На аркушах його зошитів іноді з'являлися емоційні ремарки педагогів: *«Ви справжній поет»*.

Художній хист Д. Бурлюка вперше помітив художник, учитель малювання сумської гімназії Олександр Карлович Веніг (1865–1907) – син відомого живописця, академіка К. Веніга. Після закінчення навчання в Академії мистецтв, де був вільним слухачем з 1886 р. і неодноразово нагороджувався медалями, отримав звання класного художника 3-го ступеня й призначення до Сум у 1893 р. [11]. Помітивши талант юного художника, викладач малювання написав листа до Рябушок батькам Д. Бурлюка, у якому настійливо рекомендував звернути увагу на *«искру Божию, имеющуюся в Вашем сыне, ученике второго, вверенного мне класса»* [12]. Він же випи- сав для юного художника із столиці фарби. Очевидно, під керівництвом і користуючись порадами О. Веніга, Д. Бурлюк виконав дві копії олійними фарбами з акварелей свого вчителя. На одній акварелі було зображено село навесні, а на другій – село взимку. Талант Д. Бурлюка помітили й учні, товариші, які відразу охрестили його *«художником»*. Вирішальне значення для нього мала зустріч з пейзажистом К. Первухініним у 1892 р., а після навчання в гімназіях, за твердженням Д. Бурлюка, *«страсть моя к рисованию ... достигла такого напряжения, что я не мог ни о чем другом думать, как только о живописи»*. У 1906 р. родина Бурлюків переїхала до Роменського повіту. Це було обумовлене працею батька у Земельному банку, який купував землю у поміщиків, що зазнали банкрутства.

Період «Бубнового валета» у творчості Д. Бурлюка, який перед цим познайомився з найрізноманітнішими методами викладання у художніх навчальних закладах і приватних мистецьких студіях Казані (1898–1899), Одеси (1899–1901), Москви (1911–1914), Мюнхена (1902–1903), Парижа (1904), мав для митця далекоглядні наслідки. З 1905 р. Д. Бурлюк – учасник і організатор багатьох виставок у Києві, Харкові, Москві й Петербурзі. У 1909–10 рр. він брав участь у виставках у Німеччині та Франції. Його ім'я зустрічаємо серед членів німецького об'єднання «Синій вершник», а з 1910 р. він навчався у Московському училищі живопису, ліплення та зодчества. Саме на цей час і припадає початок стосунків

Д. Бурлюка з «Бубновим валетом» як експонента виставок цього об'єднання.

Виставки «Бубнового валета» надавали можливість Д. Бурлюку познайомитися з творчістю інших митців, у тому числі й зарубіжних, а також безпосередньо брати участь у теоретичних диспутах, дискусіях як з глядачами виставок, так і з колегами по малярському цеху. Від цих виставок та диспутів художник отримував імпульси для подальшої роботи. Жадібно слідкуючи за новими ідеями у царині пластичних мистецтв, розвитку нових напрямів у мистецтві, він швидко застосовував побачені ним прийоми у своїх творах. Значний вплив на його творчість мав Пікассо. Збагачувало Д. Бурлюка й позавиставкове спілкування з художниками мистецтва авангарду. У 1910 р. відбулося його зближення з М. Ларіоновим, що відповідало посиленню його примітивістських захоплень. Цього ж року вони разом працювали й відпочивали у Чернянці, розташованій у Нижньо-Дніпровському повіті Таврійської губернії на півдні України (тепер Херсонська область). У Чернянці бували також представники «лівого», авангардного мистецтва: М. Ларіонов, Б. Лівшиц, О. Кручених, В. Татлін, В. Хлебніков. Одночасно вони об'єдналися у товариство «Гілея» (1910–1914). Давньогрецький історик Геродот називав Гілеєю область у Скіфії. Діяльність товариства відзначалася міфотворчою стихією, надзвичайною творчою активністю та різноманітністю: від видання маніфестів до організації виставок. Знайомство Д. Бурлюка зі скіфською культурою, українським народним мистецтвом, новим французьким живописом внесло новий струмінь у творчість художника.

На першій виставці «Бубнового валета» Д. Бурлюк показав шість робіт, частина яких була створена на українській землі: «Фрукти», «Полудень на Дніпрі», «Квітучі вишневі дерева», «Портрет студента», «Панночка», «Натюрморт». Не виключено, що деякі з них були виконані в неоімпресіоністичній манері. Це підтверджують спогади художника, в яких він зазначав, що влітку 1910 р. ним були написані «*неоімпресіоністичні етюди Дніпра*». З часом стильове коло пошуків розширилося до кубофутуризму. Восени 1910 р. брати Бурлюки взяли участь у другій виставці Нового Мюнхенського об'єднання разом з Пікассо, Дереном і Ле Фоконьє. На

виставці «Бубнового валета» у 1912 р. Д. Бурлюк показав наступні роботи: «Концептована за ассирійським принципом лейт-лінія руху», «Синтетичний пейзаж: елементи неба і моменти розкладання площин, інтродуційовані в зображення з 4-х точок зору», «Принцип протікаючого розфарбування в зображенні з 3-х точок зору», «Зміна площин проекції», «Розкладання площин», «Вільне розфарбування», «Зсунута конструкція», «Натуралістичний принцип», «Поет Бенедикт Лівшиць», «Зображення з кількох точок зору». Історію появи цих назв колоритно описує у своїх спогадах поет Б. Лівшиць, якого портретували В. і Д. Бурлюки: *«всем троим совершенно ясно, ради чего пишется пейзаж с нескольких точек зрения и зачем на портрете мой глаз отъехал в сторону на целый вершок. То, что у Греко и Сезанна было следствием органического порока, становится теперь методом»* (Лівшиць Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. – Л., 1989. – С. 328).

Наступного року Д. Бурлюк виставив твори, у назвах яких підкреслено їхній український топос: «Степ» (малоруський стиль). Протікаюче розфарбування. Лейт-лінії. Часткова скалкувата поверхня», «Козак». Зображення з 5-ти точок зору. Скалкувата поверхня. Глядацькі елементи неба», «Сад». Кольоровий аскетизм». Ці роботи з іронією були сприйняті К. Малевичем, який у листі до М. Матюшина з цього приводу писав: *«/.../ а Давид хотя и из четырех точек пишет, но отстаёт от времени своей старосовременной Малоросси-ей»* [13]. Враження від робіт Д. Бурлюка знайшли відображення не тільки у критичних статтях, але й у поезії В. Хлебнікова: *«Горы полотен могучих стояли по стенам. / Кругами, углами и кольцами / Светились они, черный ворон блестя синим клюва углом./ Тяжко и мрачно багровые и рядом зеленые висели холсты, / Другие ходили буграми, как черные овцы, волнуясь, /Своей поверхности шероховатой, неровной – /В них блестяли кусочки зеркал и железа»*.

У каталозі виставки «Бубнового валета» 1916 р. вміщено перелік 16 творів Д. Бурлюка: «Біженка» (1915), «Татарин у дорозі» (1915), «Жниця», «Битва на Калці», «Святослав» (1914–15), «Пейзаж», «У битвах колись загинули батьки, а нині черга синів», «Козак з конем», «Подвійний портрет» «Храм Януса» (1915), «Переможці», «Цариця Вільгельмового

балу», «Печерне», «Жінка, що миється», «Perpetuum mobile» (1915), «Le Fou» Rollinat». У цей час Д. Бурлюк перебував разом з родиною на станції Ігліно поблизу Уфи, де займався поставками сіна для армії. У листі до Д. Бурлюка від 26 листопада 1915 р. К. Малевич з гіркою та розгубленістю дорікав йому про натуралістичні пейзажі. Зауваження К. Малевича підкреслює одну з характерних особливостей Д. Бурлюка 1910-х рр., де формальні експерименти поєднувалися з реалістичним підходом до мистецтва. Живопис Д. Бурлюка ніби ілюстрував складний еволюційний процес, притаманний представникам «Бубнового валета».

Як й інші митці авангарду Д. Бурлюк не оминав у своїй творчості впливу різноманітних стилів і напрямків, притаманних західноєвропейському мистецтву кінця XIX – початку XX ст.: постімпресіонізму, кубізму, імпресіонізму, неоімпресіонізму, фовізму. Подібна полістилістичність була не тільки характерною ознакою творчого шляху багатьох митців авангардного мистецтва, але й віддзеркалювали головну тенденцію розвитку мистецтва початку XX ст.: пошуки нових форм виразності спиралися на синтез стилів. Відсутність чітких теоретичних поглядів на мистецтво, його завдання і мету не дозволило Д. Бурлюку віднайти свою манеру, підкріплену оригінальною теоретичною концепцією, відкрити нові художні обрії в образотворчому мистецтві. Очевидно, що це не було поразкою тільки Д. Бурлюка, але й футуризму взагалі. На це вказував ще К. Малевич у 1915 р. у теоретичній праці «Від кубізму до супрематизму». У ній він, зокрема, акцентував увагу на тому, що зусилля футуризму відшукати чисту живописну пластику не увінчалися успіхом через те, що футуризм *«не мог разделиться с предметностью вообще и только разрушил предметы ради достижения динамики»*. Таку «всеядність» Д. Бурлюка відмічали його колеги, зокрема О. Кручених зазначав з цього приводу, що художня діяльність Д. Бурлюка *«представляется мятущейся футуристической картиной, полной сдвигов, разрывов, безалаберных нагромождений. Он – и художник, и поэт, и издатель, и устроитель выставок. Сверх того, он – художник – какой хотите»*. Проте заслуга митця в іншому. Його випромінююча енергетика допомагала творити нове мистецтво іншим.

Д. Бурлюк – активний учасник творчих диспутів, які організував «Бубновий валет». Не будучи членом об'єднання

«Бубновий валет», Д. Бурлюк брав участь у його виставках і диспутах, що сприяло накопиченню духовного потенціалу і водночас творчої самореалізації. «Про кубізм та інші напрямки у живопису» – тема його виступу на диспуті 12 лютого 1912 р. Через декілька днів він розповів про еволюцію поняття краси в живописі кубізму. Теоретизування митця спиралося на думку, суть якої зводилася до того, що *«не бути теоретиком живопису – це значить відмовитися від його розуміння»*. У збірнику статей з мистецтва, виданого «Бубновим валетом» у 1913 р., Д. Бурлюк опублікував відкритий лист російським критикам з приводу інциденту з картиною І. Репіна «Іван Грозний та його син Іван 16 листопада 1581 року», в якому заперечувалося звинувачення у причетності футуристів до хуліганського вчинку.

Найбільше енергійна натура Д. Бурлюка знайшла свій вихід у футуризмі. Живописно-просторова організація футуристичних творів відображала рух, динаміку і боротьбу, що було суголосним душевному настрою митця. Активна життєва позиція художника знайшла відображення й на його полотнах у передачі руху. Заради цього він був готовий йти на будь-які формальні експерименти. Він показував, наприклад, руки лісоруба в різних фазах руху, використовуючи для підсилення емоцій яскраві фарби. Але лише повторювати віднайдену манеру зображення не притаманне характерові Д. Бурлюка-бунтівника за натурою. Саме це й призводить до винайдення стилю, який він називає *«запорізько-татарський футуризм»*. Очевидно, ішлося про національне забарвлення футуризму, ідеї якого сповідували на початку ХХ ст. деякі європейські митці. Маючи літературні витоки, футуризм проявився і в образотворчому мистецтві. Художники-«будетляни» не відкидали різні напрямки та течії, будучи чутливими до них. Одним з важливих футуристичних мистецьких принципів слід вважати так зване «всечество». Для творів, виконаних у дусі футуризму, були характерні такі риси, як динамічність, лінійно-просторові та ритмічні зсуви, внутрішня свобода та створення нової художньої реальності. Головною ідеєю футуризму слід вважати ідею *«зжидительного руху»*. Пошуки нових засобів творення «не-реальності» спиралися у нього й на українські національні традиції. *«Футуризм – не школа, це нове світовідчуття»*, – писав Д. Бур-



люк. Усю свою енергію Д. Бурлюк спрямовував на організаційну діяльність та епатажні виступи на диспутах, у пресі та лекціях. Особливу увагу звертав на колір та фактуру, які самі по собі, на думку митця, мали естетичний вплив. Почасти, діючи стихійно, сподобляючись тому дикуну, котрий *«тре сук однієї барви об інший»*, він з часом інтуїтивно приходив до несподіваних результатів. Це стосується насамперед манери письма або, точніше, – *«творіння»* (В. Хлебніков), що збігалось з ідеєю *«абсолютного автоматизму»* Андре Бретона – ідеолога сюрреалізму. Кидаючи свої полотна фарбовим шаром на землю або на пісок з метою досягнення незвичайної фактури, брати Бурлюки тим самим передбачили якоюсь мірою появу техніки «піщаних картин», яку в 1927 р. (пізніше від Давида і Володимира) розробив французький сюрреаліст Андре Массон. Намальований кінь на щоці Бурлюка – не що інше, як своєрідна корпоративна мітка футуриста, яка з'явилася раніше за «мистецтво тіла». Як потім і Й. Бойс, Д. Бурлюк робить з себе мистецький твороб'єкт, додаючи до цього різні речі, наприклад, лорнет, який згодом міфологізує його образ. У своєму радіоманіфесті Д. Бурлюк говорив про те, що кожна людина може стати «Президентом світової естетики», а Й. Бойс – що кожна людина є потенційним художником [14]. Таким чином, в особі Д. Бурлюка «Бубновий валет» мав не тільки постійного експонента, «генератора» новаторських ідей, але й пропагандиста української культури. Американська дослідниця Ш. Дуглас вважає, що завдяки Д. Бурлюку італійський футуризм прийшов до Росії [15]. Проте слід відзначити різні завдання і мету, які ставили перед собою футуристи в Італії і російські та українські футуристи. Так, наприклад, останні не сприйняли проповіді війни. У грудні 1912 р. Д. Бурлюк написав футуристичний літературний маніфест «Пощечина общественному вкусу», а до своїх творчих планів уключив лекції про футуризм.

Уважається парадоксальним, що екстравагантний та деформуючий живопис Д. Бурлюка доволі швидко поступався місцем живопису реалістичному, особливо помітному в етюдах. Цю рису помітили ще сучасники, вказуючи на те, що після чергового «розгрому» Д. Бурлюком класичного мистецтва та пропаганди сучасного мистецтва, він старанно студіював натуру. Така двоїстість, на наш погляд, свідчить про

те, що митець не дотримувався якоїсь однієї системи у своїй творчості. Цю точку зору поділяють представники петербурзького мистецтвознавства [16]. Водночас мистецький дорожок Д. Бурлюка, розпорошений по всьому світу, не дає можливості репрезентувати творчість нашого славетного земляка у всій її повноті. Це підтвердила виставка його творів як з музеїв російської провінції в Уфі (1995), так і виставка «З поверненням в Україну, пане Бурлюк» у Києві (1998). Експозицію української виставки склали всього 34 живописні та графічні твори з музейних і приватних зібрань України. І це при надзвичайно плідній праці Д. Бурлюка, який тільки в учнівські роки привозив на перегляд у училище сотні творів! [17]. На базі цієї виставки було проведено наукову конференцію, на якій було розглянуто актуальні проблеми вивчення творчості Д. Бурлюка в контексті розвитку мистецтва ХХ ст.

Відомо, що в роки еміграції, в якій Д. Бурлюк перебував з 1920 р. (Японія, США), він тужив за Україною, за Лебединщиною. Нагадував про себе тим, що надсилав свої книги до Лебединського художнього музею та бібліотек. З-за океану він намагався реабілітувати своє ім'я як одного з тих, хто торував шляхи футуризму і яке було викреслено з історії мистецтва авангарду початку ХХ ст. радянськими мистецтвознавцями. Він почав методично і ретельно виправляти несправедливе ставлення до нього. Згадую великі альбоми, уцерьт заповнені різними вирізками з газет і журналів, наклеєні Д. Бурлюком, з якими мені вдалося познайомитися в Центральному державному архіві літератури і мистецтва в Москві в 1988 р. Це ще був час, коли дослідникам видавали не фотокопії, а оригінали документів. Як і І. Репін, він прагнув закріпитися на плацдармі нової держави – Радянського Союзу, куди й входила його мала батьківщина. Про Д. Бурлюка згадали на повний голос лише у 1990-ті роки [18]. У кінці 1980-х рр. Сумський художній музей придбав дві роботи Д. Бурлюка американського періоду творчості [19].

125 років від дня народження митця Сумщина відзначила мистецьким проектом «Будетлянин Давид Бурлюк». У рамках цього заходу було проведено міжнародний художній пленер у Лебедині та виставки за його результатами, ленд-арт у Семиротівці, презентацію родоводу Д. Бурлюка, виставку архівних документів «Рід Бурлюків – уродженців с. Рябушки», відкрито меморіальну дошку.



## КРОЛЕВЕЦЬКІ ДЖЕРЕЛА КОЛЬОРОДИНАМОСУ О. ГРИШЕНКА

Синтез живописних шукань і наукового підходу до мистецтва вирізняє творчість іншого художника-новатора, учасника виставок «Бубнового валета» – уродженця міста Кролевеця Олекси Васильовича Грищенка (1883–1977). Роки життя у Кролевеці митець з теплотою згадував усе життя: *«Наше місто – 16000 мешканців, – як це мені оповідала моя бабуся, батькова мати, заснував 1654 року польський король Жигмонт IV, звідси його назва Кролевець – місто короля. Його польське походження не залишило жодного сліду – дивний факт – і Кролевець завжди був українським містом /.../. Коли в'їжджаєш до Кролевеця дорогою з Конотопу, то потрапляєш на безлюдний майдан, завеликий, як на теперішнє значення цього місця /.../. Старезні липи мило обрамовують нашу білу старовинну церкву й дзвіницю, високу, мов мінарет. Чотирикутний майдан з трьох боків є оточений білими будинками на два й три поверхи; з четвертого боку містилися гарні крамниці тканин, що прославили наше місто на цілу Україну. Ще зовсім не так давно, купці з усієї України, ба навіть з Московщини, приїздили на ярмарок 14 вересня – на Чесного Хреста – закуповувати квітчасті рушники й барвисті плахти, виткані руками наших селянок. У кожній хаті, в околицях міста, було чути рівномірний стукіт верстатів: крізь білі нитки основи, вліво і вправо, швидко бігали човники з різнобарвними нитками піткання» [20].*

Народні звичаї, обряди, усе те, що складає підвалини духовності народу, міцно закарбувалися у душі юнака і, як

виявилось, – назавжди. Навчання у 1905–1912 рр. в університетах Санкт-Петербурга, Києва і Москви поєднувало інтерес до гуманітарних та природничих наук. Поряд з цим – оволодіння таємницями живопису в майстернях відомих українських та російських майстрів живопису С. Світославського, К. Юона, І. Машкова. З 1909 р. бере участь у виставках різних мистецьких угруповань: «Спілка молоді», «Нове товариство художників», «Світ мистецтва» і «Бубновий валет». До останнього О. Грищенко запрошує М. Ларіонов, який побачив роботи, виконані українським художником на Кавказі. Ось як про цю знаменну для нього подію згадував О. Грищенко: *«На Рождество выставили мы свои вещи в «Бубновом валете», Татлин – большую фигуру-портрет, а я свои композиции из Италии. Мы попали в вихрь художественной жизни тогдашней Москвы»*. Влітку 1910 р. О. Грищенко жив у Парижі, а після повернення до Москви став прихильником кубізму.

На першій виставці об'єднання «Бубновий валет» О. Грищенко участі не брав. Але на виставці у 1912 р. він показав сімнадцять творів, з яких шість – натюрмортів, п'ять портретів, решта – пейзажі. Наступного року в каталозі вміщено перелік з дев'яти робіт. На відміну від епатажних назв робіт Д. Бурлюка, назви полотен О. Грищенко можна вважати традиційними, майже академічними: «Чоловічий портрет», «Французький пейзаж», «Nature morte», «Натурщик», «Етюд до портрета», «Парк», «Пейзаж (Міхнево)», «Турецька кав'ярня». Переважаючим жанром більшості виставлених творів О. Грищенко слід вважати натюрморти і пейзажі. Така розмаїтість у навчанні, оволодіння різними прийомами обумовлена й тим, що О. Грищенко важко віднести до якоїсь однієї живописної школи. Увесь час для нього незмінними залишалися лише принципи самоцінності живопису. Твори митця періоду «Бубнового валета» свідчили про його орієнтацію на такі напрями авангардного мистецтва, як кубофутуризм і неопримітивізм. У 1913 р. в Москві О. Грищенко показав дев'ять творів, зокрема два натюрморти, три пейзажі, решта – жанрові композиції. Ці ж самі твори було репрезентовано цього ж року на виставці «Бубнового валета» у Санкт-Петербурзі.

Проте наш земляк не тільки наслідував ідеї інших художників, але й виступав як митець-теоретик. У 1919 р. разом з

художником О. Шевченком (уродженцем Харкова), він видає маніфест «Цветодинамос и тектонический примитивизм», де затверджувалися нові принципи станкового живопису. У своїх спогадах історик мистецтва і літератури, художній діяч Андрій Якимович Шемшурін (1872 – ?) так згадує про це: *«Как Грабарь, Грищенко тоже работал в области истории русской живописи, писал в газетах, издавал книги и был художником, но художником передового направления. Передовым же тогда был кубизм. Грищенко сумел внести и в это передовое движение еще более передовое. Он открыл «Цветодинамос».* Роздуми про сутність живопису, критичне ставлення до мистецтва своїх соратників – «бубнововалетів» на сторінках часопису «Аполлон» [21]. Ця стаття була частиною доповіді О. Грищенка «Російський живопис у зв'язку з Візантією та Заходом», яку автор прочитав у товаристві «Спілка молоді» 2 травня 1913 р. Головним недоліком художників об'єднання «Бубновий валет» О. Грищенко вважав відсутність розуміння принципів станкового живопису. Зокрема, вказуючи на останню виставку цього об'єднання, він називає її експозицію схожою скоріше на «картинну лавку», ніж на серйозну виставку. Несправедливим і дивним він вважає наявність вісімдесяти трьох полотен П. Кончаловського, у той час, як, наприклад, Пікассо був репрезентований лише однією картиною! Від загальної критики відсутності розуміння природи станкової картини серед учасників «Бубнового валета», О. Грищенко переходить на «монографічну» критику. Так, наприклад, П. Кончаловському дістається за відсутність в його картинах композиційної побудови, за *«безпринципову барвистість»*. Його живопис він взагалі відносить до суто декоративного а у творах відмічає *«руку кулісного майстра»*.

Аналізуючи натюрморти І. Машкова, відзначає, що деякі їхні частини написані лише рукою декоративного живописця. О. Грищенко не знаходить на полотнах цього митця (як і в інших «бубнововалетів») *«скованої формою емоції»*, що має, на його думку, надзвичайне значення у художньому творі. Все це підштовхнуло автора до такого невтішного висновку: *«Живописное дарование Машкова без скелета, без определенных ярко обозначившихся стремлений...»* [22]. Картини іншого представника цього об'єднання – В. Рождественського також не викликали в О. Грищенка позитивних емоцій,

нагадуючи театральні декорації. Дісталось й А. Лентулову за його роботи кубістичного спрямування, які, на думку дописувача, не були результатом плідної роботи та творчих шукань, а виявилися імітацією та підробкою під французький живопис. Таким недоліком, на думку автора статті, позначені й творчі пошуки Р. Фалька, що характеризувалися виродженням великих ідей Сезанна і стали трафаретами та штампами. В принципі О. Грищенко не заперечує наслідування художньої манери, духу творчості майстра, підходу до самої природи та картини, але не їхнім вихолощеним формам, композиційним і ритмічно-лінійним знахідкам. У напружених шуканнях Р. Фалька автор статті вбачав суцільну імітацію, підробку «під Сезанна»: *«Как бы возмутился Сезанн, если бы он увидел все эти бутылки, груши, апельсины, вазы, смятые скатерти и полотенца, всю эту бездушную бутафорию, без которой ни один холст сезанниста не может обойтись. Какое неуважение к личности славного французского живописца!»* – у такій категоричній формі висловлює резюме О. Грищенко [23]. Дістається «на горіхи» й єдиній жінці-художниці – О. Екстер, яка створила, на думку О. Грищенко, з імпресіонізму, кубізму та футуризму *«модний капелюшок для кожного нового сезону у живопису»*.

Єдиним художником, дарування якого було спрямоване у бік розвитку композиції, а в малюнках його характеризує одухотворена гостра лінія, О. Грищенко визнає В. Татліна, твори якого також експонувалися на виставках «Бубнового валета». Симптоматичним є й те, що у цьому ж номері часопису було вміщено й гострокритичну статтю про футуризм. Її поява вказувала на загальну негативну тенденцію сприйняття новітніх течій у мистецтві того часу [24]. Виступаючи з полемічними доповідями та статтями з проблем мистецтва, О. Грищенко критикував новітні течії насамперед за низьку професійну культуру, ігноруючи таким чином ніби природу самого авангардного мистецтва.

Імпульси від народного мистецтва перепліталися в його творчості з науковим підходом до живопису. Останній він намагався перенести на систему викладання, про що свідчила написана ним праця («Як у нас викладають живопис і що під цим треба розуміти» (1915). Проблеми розуміння кольору і колориту, як і К. Малевич, він розглядав із суто науко-

вого погляду. Деякі положення цієї статті О. Грищенко розвинув у своїй мистецтвознавчій праці «Про зв'язки російського живопису з Візантією та Заходом ХІІІ – ХХ ст. Думки живописця», виданій у 1913 р. з присвятою С. Щукіну. У ній автор ставив за мету довести, що живопис молодих художників, які входили до об'єднання «Бубновий валет» глибоко національний за своїми тенденціями і має безпосередній зв'язок з кращим минулим російського живопису. Знаковою постаттю у мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст., на думку О. Грищенко, є «могутній новатор» Сезанн, який ніби перекинув «величкий» міст від ХХ ст. до геніїв живопису попередніх століть – Джотто, Мазаччо, Джорджоне, Ель Греко, Франческо Косса. У цьому ряду хіба що ім'я живописця раннього флорентійського Відродження феррарської школи Ф. Косса (1438–1477) викликає здивування щодо місця та його внеску до мистецької скарбниці минулого порівнянно з іншими. Всіх цих майстрів, на його думку, поєднувало сповідування культу чистої форми у мистецтві, яка приваблювала й Сезанна. Не визнаючи А. Бекліна, живопис якого він називає «листявочним», український дослідник високо ставив мистецтво іншого новатора ХХ ст. – Пікассо – «глибокого художника нашого часу». 27 квітня 1913 р. О. Грищенко прочитав лекцію на тему «Пабло Пікассо. Три моменти в його творчості: шукання, кубізм і футуризм».

Постійно посилаючись на авторитет Сезанна, О. Грищенко доводив, що глибокий і простий дух живопису цього художника став близьким саме російським митцям через вірність живописному та історичному інстинкту, який сягає часів середньовічного іконопису. Ось чому мистецтво Сезанна «*послужило путеводної зvezдой для художників, преследующих задачи чистой живописи*» [25]. Автор праці трохи патетично відмовляється від підробок під старовину в душі «*антикварних крамничок і театральних підмостків*» і закликає стати на широкий шлях живописних форм.

Основою іншої теоретичної праці О. Грищенко «Питання живопису. Російська ікона як мистецтво живопису», присвяченої братові Олександрю, стала його доповідь: «Як і чому підійшли ми до російської ікони», прочитаної автором у 1915 р. На відміну від Ф. Буслаєва, який вбачав значення іконопису «*не у художньому виконанні, а в іконописних*

сюжетах», О. Грищенко вбачає в іконі суто живописні елементи. Відмічаючи, що ікона може багато чому навчити, насамперед, у галузі композиції та колориту, він водночас зазначає й те, що ікона ніколи не зможе *«замінити того могутнього чинника, який знаходиться у свідомості»*. Інакше кажучи, ікона стримує творчу енергію художника, примушуючи його дотримуватися канонічних взірців іконопису. Але й спроби підробки під стиль давньоруського живопису зазнаватимуть у сучасних митців невдачі через те, що свідомість майстра новгородської школи, наприклад, радикально відрізняється від свідомості сучасного митця. Ось чому він рішуче засуджує спроби деяких художників реконструювати стародавній світогляд шляхом підробки стилю стародавнього живопису. До таких митців він відносить В. Васнецова, Д. Стеллецького, К. Петрова-Водкіна. Негативні емоції у автора викликають ікони Н. Гончарової, «осіяння» М. Реріха та фрески О. Савінова в наталівській церкві садиби П. Харитоненка. Подібна стилізація не відповідає, на його думку, основному завданню художника, яке полягає не в тому, щоб *«баюкати чувство и мысль человека, а двигать и открывать для нас новые формы восприятия мира»* [26].

Науковий інтерес становлять і мистецтвознавчі студії О. Грищенко, з якими він виступав упродовж 1910-х рр. («Криза мистецтва і сучасний живопис. З приводу лекції М. Бердяєва» та ін.). Його не лякали вже тоді такі авторитети у художній критиці та філософії, як М. Бердяєв, С. Глаголь, Я. Тугендхольд, з якими він полемізував з приводу минулого та майбутнього шляхів розвитку мистецтва живопису. Проте перспективи цього розвитку він вбачав у наслідуванні французького живопису, віддаючи таким чином перевагу розвитку кольору. У роботі «Криза мистецтва...», виданій у серії «Питання живопису у 1917 році», О. Грищенко полемізує з філософом М. Бердяєвим стосовно значення творчості Пікассо. Наявність такого заочного диспуту не випадкова. Відомо, що він глибоко цікавився творчістю видатного іспанського майстра, ретельно вивчав його доробок з точки зору історика мистецтва. Підсумком мистецтвознавчого дослідження стала вказана праця, яка викликала неоднозначні відгуки. Так, наприклад, послідовник К. Малевича І. Ключохарактеризував її таким чином: *«/.../ прочитав эту книгу,*



*все-таки нельзя составить ясного представления о Пикассо, как о художнике, т.к. книга изобилует «общими местами» и ходовыми фразами, вроде: конкретизация формы, целеустремленность и др., а самого существа его метода, мировоззрения нет, они остались невыясненными» [27].* Подібний відгук слід вважати як зауваження дослідникові, якому було важко сприйняти і розібратися на малій відстані часу в мистецькому доробку Пікассо.

Після подій 1917 р. О. Грищенко активно виступав проти вивезення мистецьких творів за кордон, охороняв від розграбування палацу князів Барятинських на Курщині. У голодні післяреволюційні роки художника врятувала банка з просоленим маслом, *«яку я ще давніше привіз з України, з Кролевеця»*, – згадував пізніше О. Грищенко. У 1919 р. він назавжди залишив Батьківщину, пояснюючи такий рішучий крок *«жагучою спрагою бурлакування і подорожі»*. Восени цього ж року він виїхав до Києва, потім до Севастополя. Як й інші емігранти «першої хвилі», опинився у Туреччині. Константинополь-Царгород для нього – знакове місто, яке зіграло значну роль в історії культури України: *«Для нас, українців, – писав О. Грищенко, – немає яскравішого слова над Царгород. Воно освячене сторіччями і пов'язане з найвидатнішими подіями нашої історії. Від свого першого культурного пробудження, від свого хрещення стара Русь обертається обличчям до славної столиці – центру найбагатших ринків»* [28].

Невдовзі твори митця звернули увагу колекціонерів і критиків за кордоном. У 1930 р. художник став учасником Осіннього салону, що удавалося далеко не кожному некорінному французу. Оцінюючи творчий доробок нашого земляка серед тих художників, які опинилися за кордоном, у Франції (М. Андрієнко, С. Зарицька-Омельченко, М. Кричевський, О. Савченко-Більський, В. Хмельюк), критик з діаспори В. Попович у статті *«Українські мистці у Західній Європі після 1945 року»* серед характерних рис живопису О. Грищенка відмічав *«нервовий, неспокійний мазок»*, вживання загострених кольорів, *«контрольований динамізм»*. Усе разом, на думку критика, дозволяє зарахувати О. Грищенка до *«найкращих українських кольористів ХХ ст.»* [29]. Україні не поталанило щодо творчої спадщини О. Грищенка. Сім живописних робіт

художника з фондів Музею українського мистецтва у Львові було знищено як «шкідливі» у 1950-ті рр. У наш час тільки музеї Львова та Києва мають у своїх збірках твори О. Грищенка. Не зберігся й будинок у Кролевіці, де мешкала родина Грищенків: туди влучила бомба під час Другої світової війни.

З 1959 по 1994 рр. у Сумах мешкала рідна племінниця О. Грищенка – Ніна Петрівна Грищенко (1917–1994). Як і її славетний дядько, малювала змалку, захоплювалася літературою. У Сумах навчалася в народній студії образотворчого мистецтва при обласному науково-методичному центрі під керівництвом Б. Данченка. Ніколи не хизувалася тим, що була рідною племінницею відомого художника. Дехто цього просто не знав. Переважно писала краєвиди, декілька з них зберігаються нині у фондах Сумського художнього музею [30]. Незважаючи на те, що особистих спогадів про О. Грищенка у неї не було, її спогади про атмосферу мистецтва, що панувала у їхньому будинку, про численну родину, яку «тримала» в руках мати, становлять неабиякий інтерес [31]. Але й те, що пам'ятала Ніна Петрівна про кролевецький період життя свого дядька, збагачує наше уявлення і про цю яскраву особистість, і про перші кроки у мистецтві славетного художника [32]. Гадаємо, що читачеві буде цікаво ознайомитися з цими спогадами (додаток 1).



## БІЛОПІЛЬСЬКІ ТА КОНОТОПЬСЬКІ ВРАЖЕННЯ К. МАЛЕВИЧА

Про те, що К. Малевич жив у Білопільлі та Конотопі, на Сумщині стало відомо з виступу наукового співробітника Третьяковської галереї Ірини Вакар на мистецькому вечорі 12 лютого 1988 р. «Художні горизонти Казимира Малевича» в обласній бібліотеці. Приїзд до Сум відомого мистецтвознавця відбувся з ініціативи Сумського художнього музею та московського мистецтвознавця О. Шумова, який перед цим уже був у Сумах на святкуваннях з нагоди 100-річчя від дня народження І. Кавалерідзе. Через деякий час в одній з телефонних розмов він приголомшив новиною: «*А ти знаєш, що в Конотопі жив Малевич?*». Під час розмови я дізнався про «конотопський період» життя засновника супрематизму. Ці відомості мій співрозмовник узнав з книги М. Харджієва «З історії російського авангарду». Довгий час це видання було недоступним для радянського читача. Таким чином, починаючи з кінця 1980-х рр. ім'я К. Малевича заноситься в історію краєзнавства Сумщини.

Казимир Северинович Малевич (1879–1935) є засновником нового напрямку в мистецтві – супрематизму, який характеризується комбінаціями на площині геометричних фігур: кола, квадрата, прямокутника. Саме у такий спосіб, на думку К. Малевича, мистецтво й досягає найвищого ступеня розвитку. На думку деяких українських дослідників, українське народне мистецтво було одним із джерел супрематизму [33]. Ім'я художника, дитячі та юнацькі роки якого пройшли на Сумщині, зустрічаємо серед експонентів виставок

«Бубнового валета». Як і Д. Бурлюк, К. Малевич виявив універсальний хист, будучи живописцем, графіком, теоретиком мистецтва. Його оригінальні ідеї втілилися також у театрално-декораційному мистецтві, архітектурі, декоративному мистецтві.

Перший досвід у малюванні він отримав на слобожанській землі, де на початку 1890-х рр. навчався у Пархомівському сільськогосподарському училищі (тепер Харківська область). Згодом родина Малевича переїхала до Білопілья, а звідти – до Конотопа. Саме у Білопільлі К. Малевич уперше побачив професійних художників, яких було запрошено розписати місцеву церкву. Разом з приятелем він спостерігав за тим, як вони працюють. Чомусь ховалися, бо було боязко: *«Нам удалося підповзти дуже близько, балакали вони російською»*, – згадував К. Малевич. Ця білопільська зустріч з митцями настільки сильно вразила обох хлопців, що приятель К. Малевича почав навіть думати про втечу з художниками до Петербургу. З великим інтересом Казимир розглядав ікони, а також розписи білопільських хат та їхнє внутрішнє оздоблення з намальованими на печач півниками та кониками, яких селянки зображували *«здорово»*. Після того, як батька перевели на Конотопщину, родина мешкала на хуторі Вовчику та в Конотопі. Мешкаючи на хуторі, він старанно копіював картинки з часопису «Ніва», викликаючи схвальні відгуки дорослих [34]. Конотоп справив дуже сильне враження на К. Малевича. Про це свідчать його спогади. Вони дають нам картину провінції наприкінці ХІХ ст., про життя у цьому повітовому місті. Базарні прилавки буквально ломилися від дарів щедрої конотопської землі. У своїх спогадах він писав: *«Я зростав серед цього українського сала і часнику в Конотопі /.../. Я жив далеко від Невського проспекту у дуже гарньому українському будиночку, оточеному садком. Написав я перше полотно – «Місячна ніч». Писав більше за враженнями, як робив це у Білопільлі. З натури так і не міг писати /.../. Першою на полотні розміром з аршин і три чверті була написана «Місячна ніч». Це був краєвид з річкою, каменями і прив'язаним човенцем. Відблиски місячного світла, як говорили, були на картині, мов живі. На всіх моїх товаришів картина справила величезне враження»* [35]. Один з приятелів К. Малевича, який *«мав*

комерційну жилку», сприяв першому публічному показу творчості юного художника у вікні однієї з крамниць на Невському проспекті Конотопа: *«Ходив і я дивитися свою першу виставку, але побоювався, щоб у мені не впізнали автора. Чинovníки зупинялися, дивились, дивились... Картина довго не простояла, її купили за п'ять карбованців. Ковбасу можна було їсти – по одному кільцю на день – цілий місяць. Акції мої сильно піднялися, крамар просив принести удвічі більшу картину, щоб на ній був гай з буслами. Вона також була продана»* [36]. Судячи зі спогадів, час перебування К. Малевича на конотопській землі припадає на 1894–95 рр.: *«мені було 16 років, я вже малював, як мені здавалося, все – і корів, і коней, і людей так, як це робили художники з журналів. Шістнадцятирічним їду з матір'ю в Київ, і тут вона купує мені все, що радить прикажчик у крамниці»* [37].

Після знайомства з автобіографією К. Малевича, завжди відчуваєш певну двоїстість, з одного боку, він прагне опанувати професійну грамоту художника. Це підтверджують рядки, в яких він ділиться враженнями від побаченого у майстерні українського художника, майстра жанрового живопису і пейзажу М. Пимоненка: *«Велике враження справили на мене його картини. Він показав мені картину «Гопак». Мене потрясло все побачене у його майстерні. Безліч мольбертів, на кожному картини, що зображали життя України»* [38]. З іншого – селянське життя, що оточувало К. Малевича в юні роки, вразило майбутнього митця своєю специфічною естетикою. Йому подобалося все. І те, що селяни їли сало з часником і борщ, млинці і кисляк з картоплею; як вони одягалися у барвистий одяг з візерунками; як співали пісні, повертаючись з роботи у полі та справляли весілля. Він у захваті від народного мистецтва: розписів печей, хат тощо. Подібне селянське життя було характерним і для Київщини, і для Слобожанщини. Такий дуалізм світогляду К. Малевича пояснюється своєрідним синкретизмом народного і професійного мистецтва в уяві молодого людини.

Згодом, після років навчання у київській рисувальній школі М. Мурашка (1895–96 рр.) та студії Ф. Рерберга в Москві, К. Малевич пробує шукати свій шлях у мистецтві. Якоюсь мірою цьому сприяють виставки об'єднання «Бубновий валет», у яких бере участь К. Малевич. На першій

виставці «Бубнового валета» у 1910 р. К. Малевич показує всього три роботи: «Купальниці», «Фрукти», «Служниця з фруктами». Це був час, коли, за словами К. Малевича, *«півроку змінювали всі устої і ставлення до світу»*. Протягом 1907–09 рр. художник відходить від академічних форм зображення. На зміну приходить неопримітивістський період, який триває з 1910-х рр. до початку 1913 р., і характеризується зближенням К. Малевича з М. Ларіоновим. З 1912 по 1915 рр. К. Малевич пише «алогічні» картини, спрямовані проти логіки суспільства та його усталеного світосприйняття. Значний вплив на митця мав футуризм і кубофутуризм. Саме футуризм об'єднав художників з поетами і навчив художників не тільки по-новому бачити світ, а й говорити, виступати, дискутувати. Слід відзначити, що кінець 1900-х і початок 1910-х рр. позначені у К. Малевича активними пошуками нових шляхів у мистецтві. Він не тільки бере участь у виставках «Бубнового валета», але його твори експонуються на виставках авангардного мистецтва «Віслячий хвіст» (1912) та «Мішень» (1913). На першій з них художник показав велику кількість робіт, виконаних у неопримітивістському стилі, на яких було зображено селянське життя та природу. Ім'я К. Малевича знову зустрічаємо в каталогах виставок «Бубнового валета» у 1914 р. та 1916 р. У Москві в 1914 р. експонувалося п'ять його робіт: «Портрет композитора Матюшина, автора футуристичної опери «Перемога над сонцем», «Дама у трамваї», «Лампа на столі», «Садиба», «Гвардієць». На останній футуристичній виставці «0, 10» К. Малевич показав безпредметні твори під загальною назвою «Новий живописний реалізм». І, нарешті, у 1916 р. він експонував «Супрематизм живопису». Стосунки К. Малевича з об'єднанням «Бубновий валет» були неоднозначними. Так, наприклад, в автобіографії художник писав, що *«виставка під назвою «Бубновий валет» була влаштована чудово...»*. Але не стільки організація виставки, скільки вразило показане на ній мистецтво: *«Самая сильная по своему живописному духу молодежь соединилась под флагом «Бубнового валета», видя в нем мир, как живопись, как цвет. Кто помнит эту выставку, тот не должен забыть впечатление. Многие из зрителей были поражены настолько, что живопись лишала их опоры. Цвет поражал,*

зажигая мозг, который привык к тихой монотонной живописи «передвижников» [39]. Зовсім іншу характеристику зустрічаємо у листах К. Малевича. Зокрема у листі до М. Матюшина та І. Школьника, написаного між 12 лютим і 7 березня 1913 р., він відмічає: *«Выставка Валет, если ее взять относительно, то ничего себе, но в частности она подошла к грани последней, после которой уже начинается забор Ваганькова кладбища (единственным выходом вижу кубофутуристический путь и заявляю, что не перешедший на этот путь явится кандидатом того кладбища. Кончаловский, Машков и Куприн стоят у ограды и просят ключи от ворот»* [40]. Через два роки у листі до О. Розанової від 21 лютого 1914 р. К. Малевич ділиться з нею своїми враженнями від диспуту про сучасне мистецтво, що відбувся 19 лютого, організованого «Бубновим валетом», і категорично заявляє, що *«Бубновый валет був нами знищений»*. Отже, протягом трьох років (від 1910 до 1913 р.) К. Малевич проходить шлях від прийняття програми об'єднання до негативно-го ставлення до неї. І разом з тим він продовжував брати участь у виставках «Бубнового валета» 1914 р. і 1916 р.

Але як і для інших представників об'єднання «Бубновий валет», виставки цього мистецького гурту стали для К. Малевича важливим кроком щодо пошуку нових засобів пластичного вираження, що втілювалося незабаром у супрематизмі. Безпредметність як таку К. Малевич, як й інші митці (В. Кандинський, М. Ларіонов, В. Татлін) розумів не як повне заперечення всієї історії мистецтва, а лише як логічний етап розвитку форм старого мистецтва. Звертаючись до О. Бенуа, К. Малевич говорив, що «обличчя» його квадрата не походять ні на одного майстра, але є ступенем у розвитку мистецтва.

Доля знову повернула К. Малевича на Україну, де він працював наприкінці 1920-х років, у Київському художньому інституті, проводив заняття у так званому «дослідницькому кабінеті». За спогадами сучасників – українського художника-графіка В. Касіяна, це він робив *«для лікування студентів від реалізму»* [41]. У ці ж роки К. Малевич сперечався з М. Бойчуком з приводу ролі фрескового живопису у мистецтві нового часу. У лютому-червні 1930 р. персональна виставка К. Малевича відбулася у Київській картинній

галереї. Українська критика відзначала з цього приводу: *«Бувши під колосальним впливом чужоземного мистецтва, Малевич ані трохи не був епігоном, наслідувачем художньої думки Заходу. Він майже завжди давав своє»* [42]. Така висока оцінка експериментального мистецтва художника на українській землі перегукується з відгуком відомого російського художнього критика А. Ефроса на першу персональну виставку К. Малевича: *«Единственное право на внимание есть у последней редакции Малевича – у Малевича-супрематиста. Тут он своеобразен хотя бы в плане теоретическом. Он говорит слова, которые имеют индивидуальный отпечаток. Он проповедует идеи, которые хорошо заострены. У него есть даже последователи, которые хотят именовать себя «школой Малевича». Это уже немало»* [43].

К. Малевич займався також популяризацією своєї теорії і в Україні. Так, у харківському часописі «Нова генерація» з квітня по жовтень 1930 р. публікуються українською мовою 12 статей К. Малевича про нові напрями у сучасному мистецтві. Гарячковість полеміки між К. Малевичем та українськими митцями не завадила залишатися з ними на рівні приятельських стосунків (М. Бойчук, В. Пальмов). За деякими даними, приїзди до Києва спричинили бажання у митця назавжди перебраться до Києва, але внаслідок «чистки» у художньому інституті звільняється з педагогічної роботи разом з Ф. Кричевським, Л. Крамаренком, В. Касіяном.

У листах до художників Л. Крамаренка та І. Жданко з Ленінграда він цікавився мистецькими подіями у Києві, піклувався про долю художника С. Світославського, долю своїх картин, що лишилися після виставки у Києві [44]. В одному з них дізнаємося про творчі наміри митця, що реалізувалися у написанні книги «Ізологія». *«Світ мистецтва – світ безпредметний, а радянське мистецтво – це мистецтво символістичне, а не натуралістичне чи реалістичне»*, – так виголосив ідею своєї книги К. Малевич у листі до Л. Крамаренка від 2 жовтня 1931 р. [45].

Творчість засновника супрематизму зіграла величезну роль у подальшому розвитку мистецтва. Інтерес до особистості і творчості К. Малевича на Сумщині втілювався в мистецькій акції «Сучасні художники – Малевичу», до якої увійшли художні виставки у Конотопі, Білопідлі та Сумах. Підсум-



ком цієї мистецької акції став вихід газети «Супремус. Конотоп», підготовленої Сумською філією «Малевич-Центру» [46]. Значною мистецькою подією стала виставка «Шляхи творчості» у Конотопському краєзнавчому музеї у 1991 р. Після її закінчення деякі автори подарували свої роботи до музейної збірки. Через чотири роки потому у цьому музеї відбулася виставка «Шляхи творчості-2». Основу для неї склали твори, подаровані художниками у 1991 р. Двадцять художників із Сум, Москви, Санкт-Петербурга і Цюриха стали її експонентами, а деякі з них (І. Волчек, І. Лукаш, С. Сергеев, О. Шумов) продовжили традицію дарунків до музейної колекції [47].



## КУЛИЧАНСЬКІ ТА КОНОТОПСЬКІ ТВОРИ Р. ФАЛЬКА

Уже на першій виставці «Бубнового валета» експонувалися роботи Роберта Рафаїловича Фалька (1886 – 1958) – одного з представників так званих «московських сезанністів». Художній критик А. Ефрос називав Р. Фалька людиною «сезаннівської національності». Така категоричність у висловлюваннях критиків мала певні підстави. Становлення Р. Фалька як живописця відбувалося саме у Москві, місті, в якому він народився, закінчив реальне училище, відвідував класи малювання і живопису К. Юона, І. Дудіна, І. Машкова у 1904–1905 рр. З перервою опановував мистецтво і науку в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества (1905–1912). Головними своїми вчителями вважав К. Коровіна і В. Серова. Починаючи з 1906 р. брав участь у виставках. В училищі відбулося знайомство Р. Фалька з художниками авангардного мистецтва. В автобіографії Р. Фальк зазначав те, яким чином відбувалося формування його як митця: *«У цей період я любив яскраві, контрастні сполучення, узагальнені виразні контури, навіть підкреслював їх темною фарбою. Тепер мені здається, що я зживав у той час мої дитячі враження від скриньки і ковдри куховарки. Але разом з тим і тоді, як усе життя, любив сірий колорит, сріблясту гаму похмурого дня»* [48].

Не обійшов увагою Р. Фальк і кубізм, який дав змогу *«акцентувати емоційну виразність»*. Не дивлячись на те, що Р. Фальк належав до молодшої генерації «бубнововалетів», він, за твердженням знавця його творчості Д. Сараб'янова, *«у своєму формуванні /.../ перетворився на типову*

фігуру об'єднання» [49]. Серед інших «бубнововалетів» Р. Фальк не був винятком у плані «мандрування» по мистецьких взірцях: В. Борисов-Мусатов, І. Грабарь, К. Юон та інші. У цей період переважають імпресіоністичні уподобання автора, що виражалося у ставленні до подолання складних живописних завдань. Поступовий відхід від імпресіонізму призводить до вироблення нової живописної системи, сформованої вже до 1913 р. Але й перший «бубнововалетівський» рік у Р. Фалька наочно висвітлив проблеми становлення митця як живописця. Примітивістська манера деяких робіт вписувалася в загальну концепцію «Бубнового валета» з примітивістською орієнтацією його adeptів: М. Ларіонова і Н. Гончарової. З часом Р. Фальк наближається до трактування натури у дусі П. Сезанна, вносячи поступово більше тонкощів кольорових відношень та об'ємно-площинного вирішення. Але робота, з якої народився «істинний Фальк», відноситься до 1910 р. У «Полі капусти» ми бачимо і споглядальність як типовий прийом, і організацію полотна за допомогою кольорових площин. Через два роки з'явилося декілька творів Р. Фалька, експресивних і енергійних за манерою живопису. До таких треба віднести насамперед «Пейзаж з вітрилом» (1912, Саратовський художній музей), написаний художником під Лебедином під час гостювання в Олексія Андрійовича Красовського (1884–?), з яким Р. Фальк навчався разом у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества [50]. Не виключено, що О. Красовський був учасником ательє, організованого Р. Фальком, де учні працювали без професора. У листі до брата Володимира Роберт писав про ательє: *«там у нас дуже вільно і кожний має право вільно розвивати свої нахили»*.

Маєток О. Красовського знаходився у с. Куличка Лебединського повіту. У живописній місцевості молоді митці не тільки відпочивали від московського життя, але й писали картини, етюди. У листі до автора дружина художника – Ангеліна Василівна Щокін-Кротова писала, що Р. Фальк гостював у маєтку вітчима Красовського (Куличка) у 1906 і в 1912 рр.: *«Вони писали разом етюди, каталися по околицях верхи, відвідували знайомих Красовського /.../. Знаю тільки зі слів Фалька, що починаючи з 1909 – 1910 року творчі манери і художні смаки Красовського і Фалька розійшлися»*

[51]. Більше відомостей знаходимо у листі А. Щокін-Кротової (1910–1992) до директора Лебединського художнього музею Д.Я. Ледньова у 1974 р.: «У «Куличках», маєтку Красовського, молодий Фальк писав багато. Ще до поїздки Фалька в Париж, ГТГ (Третьяковська галерея. – С.П.) придбала в нього деяку кількість робіт ранніх років, що зараз розкидані по різних музеях...». На думку дописувача, О. Красовський був «художником для себе»: «Мені пам'ятається, що Р.Р. (Фальк. – С.П.) не вважав Красовського серйозним професіоналом. Адже Фальк належав до того угруповання художників, що відносилася до своїх живописних занять як до служіння, головного змісту життя» [52].

Панорамність пейзажної композиції «Пейзажу з вітрильником» обумовлена точкою зору художника, який знаходився вочевидь на березі ставу, з якого відкривався ефектний сільський краєвид з вулицею, що підіймалася догори, та різнокольоровими будиночками обабіч неї. На першому плані – частина ставу, і човен з білим вітрилом. Неповдалік від ставу, з правого боку, будівлі маєтку О. Красовського. Дотримуючись топографії мотиву художник вирішує його в кубістичній манері. Нам удалося ідентифікувати це місце, яке, звичайно, зазнало суттєвих змін. Заріс і обмілів став, виростили нові дерева, змінився напрям вулиці та розташування інших за конфігурацією будинків, але в загальних рисах місце все-таки можна пізнати.

Висока оцінка Д. Сараб'яновим цього твору не змінилася протягом 35 років. Учений відносить «Пейзаж з вітрилом» до кращих творів Р. Фалька цього часу. З цього приводу він писав: «Ця річ Фалька надзвичайно артистична, вигадлива, незвичайна. І разом з тим творча гра художника тут не підсвідома, не позбавлена реальної життєвої основи. Навпроти, коли дивишся на «Пейзаж з вітрилом», виникає живе відчуття реальної дійсності, майже побутової і надзвичайно достовірної. Вірогідність ця досягається не докладним описом або натуральним зображенням предметів, а точністю передачі стану природи і суті предметів, зображених на полотні» [53]. Певна кубістичність трактування природних форм у пейзажі поєднується з експресією і в кольорі, і в динаміці руху. За образним висловом Р. Фалька, стовбури дерев і кущі, які неначе нагинаються від сильного вітру, ви-

бухають як відкупорені пляшки [54]. Різнобарвність кольоропису підсилюють міцні, примхливі органічні структури, що є одним цілим із землею. Художник досить тонко підмітив різноколірність стінопису селянських хат, які, нагадуючи великодні крашанки, ошатно милуються серед смарагдових дерев і кущів. Цю особливість народного мистецтва підмітив і лебединський краєзнавець Б. Ткаченко. У своїй праці «Лебедія» він зокрема зазначає: *«Стіни рублених хат зовні обмазувались глиною і білилися /.../. Для Лебединщини характерне біління лише чола та вуличного причілка хати. Причілок, що виходив не до вулиці, і тильна стіна хати мазались червоною чи рожевою глиною. Яскравими кольорами глини фарбувались віконниці, вікна, двері, призьба. Вислів лебединців «білити хату» стосується тільки біління кімнат у хаті»* [55]. У цих місцях знаходилася кольорова крейда, якою селянки білили, або, правильніше, мастили свої хатки у блакитний, зелений та рожевий кольори.

Експресія геометричних форм (особливо у верхній частині картини) пом'якшується плавними абрисами форм озерця (ставка) у нижній частині твору. Як і в інших композиціях тих часів (наприклад, «Стара Руза» (1913), «Пейзаж з церквою» (1912), спостерігаємо деяку спрощеність форм, що водить нас до образної системи примітивізму. Важко з впевненістю сказати, чи була така примітивізація елементом гри. На наш погляд, навряд чи це можна розглядати як свідому підробку під примітив. Швидше за все – це намагання автора зосередити увагу на формах пейзажу, органічно пов'язаних між собою. Конструктивною основою твору є кубістичне трактування форм: від дерев до човна та селянських хат, що обумовлено, напевно, знайомством Р. Фалька з мистецтвом Пікассо в колекціях С. Щукіна та І. Морозова. Слід нагадати, що у 1914 р. колекція С. Щукіна нараховувала 51 твір Пікассо. Знайомство художників з кубізмом відбувалося порізно: через навчання деяких митців у Парижі, знайомство з колекціями і творами на виставках. У французьких художників-кубістів Гльоза, Метценже, Ле Фоконьє російські митці запозичили метод розкладання об'ємів. Кубізм перебував природу, руйнуючи знайомі й створюючи нові форми. Кубістична конструкція прагне до економії, відкидаючи повторення одноманітних форм. На думку К. Малевича,

заслуга кубізму полягала в тому, що він показав шлях до власне живописної форми, до чистого живопису.

Співставимо одну з робіт Пікассо з твором Р. Фалька і проаналізуємо їх. В одному з перших ранніх кубістичних пейзажів «Будиночок у саду» (1908, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург) Пікассо зводить реальні форми до геометричної основи. Від цього мотив не втрачає своєї привабливості, навпаки, у його структурі виявляються приховані від глядача конструктивні елементи, увагу на які звертає художник. Деревя, що обрамляють композицію, набувають монументального вигляду. Дерево на задньому плані взагалі схоже формою на космічний апарат, націлений у небо. Чітка геометрична будова притаманна будинку, грані якого різко контрастують з оточенням. Так само, як і Сезанн, Пікассо намагався передати глибину простору завдяки кольору; плановість передається не за рахунок ослаблення кольорових мас, а за рахунок зміни кольору та його кількості, вираженій у конкретній геометричній формі. Дослідники небезпідставно вбачають у цьому пейзажі близькість до такого пізнього пейзажу Сезанна, як «Будинок Журдена», 1906 (Базель, Художній музей) [56]. Пікассо відкидає усе зайве, дрібниці (будиночок без вікон), які можуть порушити загальне сприйняття цієї грандіозної конструкції. Рівнозначність геометричних форм приведена до гармонії. Позачасовість пейзажу очевидна. Вона виявляється у відсутності будь-яких прикмет часу. Художник виявляє не тільки геометричну основу предметів, але й підкреслює енергетичні лінії ландшафту. Аналізуючи цей пейзаж, помічаємо, як у деяких випадках лінії-кордони форм збігаються з лініями інших форм: край стіни будинку – з лінією паркану; лінія кордону коричневого кольору землі – у правій частині утворює зі стіною будинку Y-подібну форму, що викликає в нашій уяві асоціацію з келихом.

У ранній період своєї творчості Р. Фальк використовував прийом обведення темною фарбою контурів речей, підкреслюючи контрастні узагальнені кольорові сполучення. Подібний прийом використовує і К. Малевич, який восени цього ж року (1904) відвідував училище у Москві, у якому навчався Р. Фальк. Це помітно у таких працях К. Малевича, як «Купальник» (1911) та «Полотери» (1911–12). Контур як прийом емоційної виразності використовували й інші худо-

жники-авангардисти, зокрема, Н. Гончарова («Курець. Стиль підносного живопису», 1911). З творами кубістичного напрямку К. Малевич і Р. Фальк могли ознайомитися також на виставках «Вінок» та «Золоте руно». На останній, зокрема, було широко репрезентовано французьке мистецтво у творах Брака, Ван Гога, Ван Донгена, Гогена, Дерена, Сезанна, Ле Фоконьє, Метценже, Синьяка, Матісса.

Засвоєння творчих засад кубізму Пікассо та Брака помітно у російських художників поч. ХХ ст. при порівнянні з роботами раннього періоду творчості Пікассо, за зовнішньою простотою яких приховується концепція нового напрямку в мистецтві ХХ ст. Пікассо залишає предметні форми реального світу, але зводить їх до кубів і циліндрів. Якщо полотно Пікассо й декларує ідеї деяких композицій Сезанна («Будинок Журдена», 1906), то Р. Фальк дослівно не повторює Пікассо. Зміщення форм у «Пейзажі з вітрилом» більш динамічні. Пейзаж відзначається панорамністю. В його композиції ніби сфокусована така кількість об'єктів, яку можна охопити зором з пагорбу, з якого відкривається ідилія селянського життя. Незрозумілим дисонансом у ньому виглядає човен з вітрилом. Подібність та відмінність пейзажу Фалька і Пікассо, між якими ще й відстань у чотири роки, помітні, якщо порівняти їх у схематичному вигляді. Якщо в роботі Пікассо «силові» лінії більш конструктивні, то у «Пейзажі з вітрилом» вони більш примхливі, більш декоративні. Особливо це помітно у верхній частині полотна з абрисами дерев.

Виявлення конструкції форми відбувається на полотні Р. Фалька так само, як і у Пікассо: площини світлого чергуються з темними. На відміну від Пікассо, Р. Фальк більш активно використовує декоративні можливості кольору, що мало, як ми уже зазначали, реальне підґрунтя у вигляді кольорового розпису селянських хат на Лебединщині. Крім «Пейзажу з вітрильником», в інших творах митця помітний вплив кубізму: «Крим. Пірамідальна тополя» (1915), «Автопортрет на тлі вікна. Крим» (1916). З першою роботою перегукується й робота Р. Фалька «Стара Руза» (1913), у якій автор трактує образ різнокольорових будиночків з перспективою, яка уводить око глядача вдалечінь. У роботі «Крим. Пірамідальна тополя» (1915, полотно, олія, 108 x 88). Дер-

жавний Російський музей, Санкт-Петербург) бачимо, як митець виявляє гру об'ємів різноманітних форм дерева, яке тягнеться до неба. Форму дерева, схожого за формою на тополлю (кипарис?) відтворив Пікассо у композиції «Будиночок у саду». Проте вони, на відміну від тополі Р. Фалька, більш геометризovanі і не такі різноманітні.

Людські постаті та тварини у «Пейзажі з вітрильником» зображені у примітивістському стилі, нагадуючи селянські глиняні свистунці та іграшки, які продавали на українських ярмарках та базарах. Загалом Р. Фальку вдалося поєднати кубістичну експресію з примітивістською, народною естетикою. Живописні плями підкреслено графічно та розіграно за допомогою поєднання світлих і темних плям. Форма речей будується на тональних розтяжках однорідного кольору: від насиченого до світлого кольору. Але завдяки малюнку живопис виглядає конструктивно міцним та логічно обумовленим. У контексті аналізу «Пейзажу з вітрильником» слід згадати те, яким чином митець розумів взаємовідношення між малюнком та кольором. Р. Фальк відмічав їх синтез у своїй творчості, повторюючи услід за Сезанном, що живопис – це вірний колір на вірному місці. *«А вірне місце – це те, що прийнято вважати малюнком»*, – розмірковував з цього приводу художник. «Пейзаж з вітрилом» з точки зору живописної організації є підтвердженням думок митця щодо про те, що *«в основі живопису знаходяться кольорові відношення»*. Вдивляючись у картину, ми помічаємо зв'язок буквально кожного кольорового квадратного сантиметра твору. «Пейзаж з вітрильником» експонувався на виставках «Бубнового валета» у 1913 р. у Москві (№ 145 «Село в Малоросії») та Петербурзі (№ 368 «Пейзаж в Малоросії»). Крім цього, художник показував роботу на виставці у 1924 р. у Третьяковській галереї («Село»).

З «Пейзажем з вітрильником» перегукується твір «Пейзаж зі свинями» (1912, полотно, олія, 88,5 x 106), написаний Р. Фальком також у маєтку О. Красовського, із зібрання Смоленського державного об'єднаного історичного та архітектурно-художнього музею-заповідника. На полотні художник зобразив різнокольорові хатки, як і в попередній роботі. Обидва фантастично-ошатні пейзажі створені не тільки за волею митця, але сама природа надала, за висловом художника,



*«пир для очей»*. Твір експонувався на виставці «Бубнового валета» у Петербурзі (1913) і значиться в каталозі під № 374 як твір під назвою «Селянська вулиця зі свинями».

Зв'язок з творчістю П. Сезанна вбачаємо не тільки у колористичних особливостях і технічних прийомах, але й у тому, як Р. Фальк трактує дорогу в «Пейзажі з вітрильником». Услід за французьким митцем Р. Фальк показує поворот дороги. Як відомо, подібний мотив грав особливо важливу роль у творчості Сезанна («Будинки біля дороги», бл. 1881), набуваючи символічного звучання. Сезанн посідав особливе місце у творчості Р. Фалька. Під час перебування у Франції у 1928–37 рр. Р. Фальк навіть мешкав у Ексі, де *«все було наповнено Сезанном»*. В автобіографії 1956 р. Р. Фальк присвятив цьому художнику окремий розділ. Коріння живописної техніки Сезанна він убачав у живопису Рембрандта. Особливо Р. Фалька вражало відчуття кольору у Сезанна. В Ексі Р. Фальк написав «Пейзаж в Ексі». Культ французького майстра живопису був і на батьківщині Р. Фалька. При ВХУТЕМАСі та Вільних майстернях існував Клуб імені Сезанна.

Меншою мірою сприймав естетику мистецтва П. Сезанна товариш Р. Фалька. Про мову живопису і графіки О. Красовського дають уявлення роботи, виконані переважно в техніці пастелі, які зберігаються в колекції Лебединського міського художнього музею. Одна з них – «Куличанський етюд», указує на те, що художник був знайомий з новими течіями у мистецтві [57].

У цьому році Р. Фальк написав ще одну роботу, безпосередньо пов'язану з Сумщиною, – «Конотопські дівчата. Поденниці на відпочинку», 1912 (Саратовський художній музей) [58]. Картина була швидше за все написана художником у Конотопі під час його перебування у дядька Йосипа – земського лікаря, родича з боку матері. Р. Фальк гостював у нього в 1904–06 рр. у підмосковному місті Покрови, а у 1912 р. – у Конотопі. Не виключено, що це якимось чином було пов'язано з приїздом Р. Фалька на Лебединщину до О. Красовського. Відносно недалеко відстань від Конотопа до Лебедина дозволяє нам зробити таке припущення щодо поїздки Р. Фалька на Сумщину. Проте ми не можемо стверджувати, у якому напрямку відбулася ця подорож: з Лебединщини до Конотопа чи навпаки.

Проте конотопські образи знайшли своє втілення не тільки у живописі, але й в епістолярній спадщині митця. У листі до матері – Марії Фальк він писав з італійського міста Аяччо від 30 липня 1929 р.: *«По правді сказати, я з невеликим бажанням повертаюся в Париж. Чим старішим я стаю, тим більше я переконаюся, що мене усе більше і більше приваблює жити в маленькому містечку. Меншість людей прагне жити у великих містах. А я zvoliv би, як дядько Йосип, прожити все життя в Покровах або в Конотопах»* [59].

На відміну від «Пейзажу з вітрилом» з його майже панорамною композицією, у «Конотопських дівчатах» Р. Фальк вибирає зовсім інший композиційний прийом. Він ніби фрагментує сцену з провінційного життя маленького міста. Дві жіночі постаті на тлі невеличкого будинку займають на картині майже увесь простір полотна, від чого композиція твору стає майже монументальною. Вся «не-дія» твору зосереджується у центрі. Якщо зліва дерево обрамляє край полотна, то з правого боку його замикає жіноча постать. Щодо стилістики твору, то і «Пейзаж з вітрилом», і «Конотопські дівчата» виконані в одній манері з елементами кубістичного та примітивістського живопису. Значною мірою на це вказують навмисно огрублені форми жіночих постатей, прихованою основою яких є геометричні форми: трикутник, коло, напівсфера. Саме за допомогою геометричних площин відбувається поєднання живих форм з неорганічними (людське тіло з огорожею). Здавалося б, суто формальний прийом підкреслює, на наш погляд, відчуженість дівчат, зображених на полотні, які немовби заціпеніли, втомлені тяжкою фізичною працею. В їхніх поглядах читаємо відчуження від цього світу, в якому ці молоді жінки повинні заробляти собі на хліб тяжкою фізичною працею. Вони настільки заглиблені у свої думки, настільки далекі від реалій сьогодення, що ці образи набувають метафізичного змісту.

Значне місце на полотні відіграють колористичні особливості. Малиновий колір неба створює відчуття вечірнього літнього дня, коли стомлені робітниці відпочивають після важкої праці. А зеленкуваті, сині відтінки разом з коричневим і жовтим кольором обличчя жінок говорять про бажання автора наблизитися до живописності, виявлення першооснов кольору, притаманного тій чи іншій речі. Кінематографіч-

ність ракурсу максимально наблизила до нас постаті, показуючи на другому плані частину будинку і паркану. «Конотопські дівчата» – картина зовсім несхожа на куличанський «Пейзаж з вітрилом», хоча обидві й написані у 1912 р. Чим більше роздивляєшся цю картину, тим більше у нас виникає асоціацій та культурних діалогів. Автоматичність рухів персонажів нагадує манекеноподібні постаті творця метафізичного живопису італійського художника Джорджо да Кіріко. У цьому аспекті проблемним видається твердження Д. Сараб'янова відносно пісенного стану, притаманного творові. У картині є настрій, але це загадковий і незрозумілий нам сюжетний хід, який до кінця не прояснюють ані композиційна побудова, ані кольорова гама. Вона, за словами Д. Сараб'янова, «ніби має свій настрій», але це «ніби» вносить у судження вченого елемент невпевненості, герменевтичну багатомірність. Відчуття неспокою і загадковості актуалізують і досить рвані ритми контурів, то підкреслюючи округлі форми голів, то, навпаки, створюючи незрозумілий ритмічний малюнок, наприклад, паркану. З іншого боку, можна погодитися з судженням дослідника щодо «заглибленості» Р. Фалька: *«Тут вона поки ще підкріплена самим мотивом і станом героїв. Пізніше вона стане насамперед вираженням, ставлення художника до світу. «Дівчата» найбільш близькі серед останніх робіт «стримано-об'єктивної» думки фальківської творчості. І тому вони, мабуть, зіграли більшу роль у становленні щирого Фалька, ніж, наприклад, відверто бубнововалетівська «вивісочна» «Жінка за столом» (1912), хоча остання мала більш високі художні якості і більше цінувалася художником» [60].*

Серед можливих культурних діалогів Р. Фалька відмітимо манеру трактування жіночих постатей у «Конотопських дівчатах». Підкреслена геометричність правої постаті нагадує також стилістику африканських статуеток, скульптур, якою цікавилися художники-авангардисти на початку ХХ ст. Доволі скоро вона стала об'єктом для колекціонування. З 1906 р. мистецтво примітивних народів стало привабливим і для Пікассо, а результати цієї зацікавленості незабаром було втілено в його славнозвісному полотні «Авіньйонські дівчата» (Нью-Йорк, Музей сучасного мистецтва). Аналізуючи африканське мистецтво у своїй праці «Мистецтво негрів»

(1914), російський художник і теоретик В. Матвей так пояснював африканську скульптуру: *«Подивіться на яку-небудь деталь, наприклад, на око; це не око, іноді це щілина, мушля або що-небудь, що її заміняє, а між іншим ця фіктивна форма тут красива, пластична – це ми і назвемо пластичним символом ока»* [61]. Цей принцип, про який згадує дослідник, незабаром було втілено в естетиці кубізму. Р. Фальк у полотні *«Конотопські дівчата»* також нібито орієнтується на принципи африканського мистецтва: очі трактує як щілини. Проте ми не виключаємо, що художник міг узяти цей прийом з *«інших рук»* – від Пікассо.

На відміну від інших митців (Вламінк, Дерен, Матісс), у Пікассо ставлення до африканського мистецтва було не тільки естетичним, до нього домішувалися риси й магічної природи цієї незнайомої для європейців пластики. Саме завдяки цій скульптурі Пікассо зрозумів і сутність живопису взагалі. Вона, на думку іспанського митця, слугувала неграм як фетиш, за допомогою якого люди звільнялися з-під влади духів. Люди творили ці речі для того, щоб завдяки візуалізації перебороти свій страх. Таким чином, і художник, надаючи колір і форму зображенню, переступає межу між страхом, невідомим світом і загадковими силами. Живопис, мистецтво стають свого роду магією. Полотно *«Конотопські дівчата»* також випромінює магічний струм, який йде від героїв полотна. Вони відпочивають, але в їхніх обличчях відчуваються відлуння стародавніх ритуалів та обрядів.

Спробуємо подивитися на цю композицію в площині ще одного культурного діалогу – між Р. Фальком і П. Гогеном. Таїтянські образи у програмному творі П. Гогена *«Звідки ми? Хто ми? Куди ми йдемо?»* (1897, Бостон, Музей красних мистецтв) нагадують конотопських дівчат У багатофігурній композиції П. Гогена з правого боку бачимо три жіночі постаті, біля яких спить малюк. Мрійливий вираз облич цих молодих жінок у роботі Гогена має зовсім іншу природу, ніж у Р. Фалька. У французького художника він підкреслює ідею митця про земний рай, віддалений від цивілізації, а у Р. Фалька, навпаки, його відсутність на землі.

Про те, що *«Конотопські дівчата»* були не єдиною роботою, написаною Р. Фальком у Конотопі, свідчать каталоги виставок *«Бубнового валета»*. В одному з них (1913) серед 14

творів Р. Фалька під № 148 знаходиться «Пейзаж у Конотопі». Конопотський пейзаж (не виключено, що й пейзажі. – С.П.) висіли поряд з творами Д. Бурлюка, К. Малевича і О. Екстер, а також композицією в техніці гуаші П. Пікассо і «Музою, що надає натхнення поетові» французького примітивіста Анрі Руссо. Того ж року більш розлого експозиція «Бубнового валета» була влаштована у Петербурзі. Р. Фальк показав на ній утричі більше робіт, ніж у Москві. Серед виконаних художником у 1912 р. під № 368 знаходимо «Пейзаж у Малоросії», а під № 369 – «Пейзаж Конотопа». Певна українська забарвленість у назві відчувається у «Крамничці в містечку» (№ 376) [62]. Таким чином, українська тематика виявилася вирішальною у творчості художника цього періоду, що підтверджується показом конопотських творів на виставках «Бубнового валета». У Конотопі Р. Фальк написав декілька натюрмортів, зокрема «Яблука. Натюрморт» (1912, полотно, олія, 60 x 81,3. Курська обласна художня галерея ім. О. Дейнеки) та «Натюрморт з паперовими трояндами (Натюрморт з червоними і синіми квітами)», полотно, олія, 73,5 x 74. Зібрання В. Дудакова і М. Кашуро). Останній Р. Фальк показав на виставках «Бубнового валета» у 1913 р. у Москві (№ 155 «Nature morte с красными и синими цветами»), Петербурзі (№ 363 «Nature morte с красными и синими цветами»). Натюрморт було показано на виставці й репродуковано в каталозі, виданому до цієї виставки («Бубновый валет». Путь на Запад? Путь к себе: Каталог выставки. – М., 2002. – Іл. 85).

Наявність інших композицій, написаних на Лебединщині у Красовського та в Конотопі, підтверджує інформація з художнього щоденника Р. Фалька, який митець вів протягом багатьох років і який було видано на початку ХХІ ст. (Роберт Фальк. Художественный дневник / Публикация, подготовка к печати, вст. ст. А. Элидин. – М.: Изд-во HGS, 2002). Щоденник Р. Фальк почав вести ще тоді, коли навчався в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества і робив перші кроки до майстерності. Якщо спочатку це докладні записи про твори, замальовки композицій, місцезнаходження творів, ціна проданої роботи, її розміри тощо), то згодом вони стають більш лаконічними. На сторінці 79 та 80 Р. Фальк подає перелік 12 робіт, виконаних у дядька Йосипа у Конотопі

Чернігівської губернії. Серед них відзначимо: «Натюрморт з паперовими трояндами» (?) (полотно, олія, 73 x 73), експонувався на виставках «Бубнового валета» у Москві та Петербурзі у 1913 р.; «Фрукти» (?) – картина експонувалася на указаних виставках; «Конотопські дівчата (Поденниці на відпочинку)»; «Підмосков'я» (полотно, олія, 88,5 x 102, Тамбовська обласна картинна галерея) – експонувалась на виставці «Бубновий валет» у Петербурзі в 1913 р.; робота без назви, яку було показано на виставках «Бубнового валета» у Москві та Петербурзі (1913) та виставці «Художники – товаришам-воїнам» у Москві (1915). Інші твори дуже важко ідентифікувати через відсутність назв та неконкретне зображення композиції [63].

Більш плідним виявився для Р. Фалька період перебування у Красовського в Куличці. У щоденнику зафіксовано 35 творів. Подаємо їх перелік: «Доріжка, зелена галявина. Кущі з червоними квітами». 40 x 71 (продано знайомому К. Розенбергу за 8 рублів), «Доріжка між квітами», 44,5 x 53,5 (продано С. Лаврову за 10 рублів); робота без назви, 71 x 62 (подаровано дядьку Йосипу); робота без назви, 71 x 44,5 (подаровано Єлизаветі, робота зникла), експонувалася на учнівській виставці (1906); робота без назви (62 x 71, подаровано Г. Салтикову, зникла (?), експонувалась на учнівській виставці (1906); робота без назви, 71 x 53,5 (подарована Б. Каменській, робота зникла); робота без назви, 71 x 62 (подарована В. Бергу); робота без назви, 71 x 62 (продана К. Розенбергу за 10 рублів, експонувалася на учнівській виставці (1906); робота без назви, 44,5 x 53,5, продана К. Розенбергу за 10 рублів; робота без назви, 53,5 x 62; робота без назви, 98 x 71, знищена; робота без назви, 89 x 98 (продана К. Розенбергу за 40 рублів); робота без назви, 35,5 x 49; «Верби на фоні води», 44,5 x 53,5, робота зникла; пастель, 35,5 x 27 (подарована Флорі Гарбель); робота без назви, 22 x 44,5; «Бел.[?] Фабрика. Капуста» («Капустяне поле біля фабрики»), 26,5 x 35,5 (продана Калугіну за 25 рублів); «Синя вода. Гуси», 35,5 x 26,5 (подарована О. Красовському, зникла); «Хмари», 26,5 x 35,5, робота зникла; «Натюрморт з червоними і синіми квітами», експонувався на виставках «Бубнового валета» у Москві (1912) та Петербурзі (1913), «Художники – товаришам-воїнам» (Москва, 1915); «Жоржини» – твір експонувався на виставці

«Бубновий валет» у Москві (1912); робота без назви – знищена; «Пляшки і глечик», полотно, олія, 71 x 67, робота експонувалася на виставці «Бубновий валет» у Петербурзі (1913), Музей-садиба «Абрамцево»; робота без назви; робота без назви, експонувалася на виставках «Бубновий валет» у Москві та Петербурзі у 1913 р.; «Зимовий пейзаж» (?), експонувався на виставках «Бубнового валета» у Москві та Петербурзі (1913), «Художники – товаришам-воїнам» (Москва, 1915); «Селянська вулиця зі свинями», Смоленський державний об'єднаний історичний та архітектурно-художній музей-заповідник; твір експонувався на виставці «Бубнового валета» у Петербурзі (1913); «Пейзаж з вітрилом», полотно, олія, 90 x 116, Саратовський художній музей; експонувався на виставках «Бубнового валета» у Москві та Петербурзі (1913); робота без назви; «Родина винокура Блінкена (Сімейний портрет)», (1912, полотно, олія, 224 x 205), експонувалася на виставках «Бубнового валета» у Москві та Петербурзі (1913). Ілюстрацію цієї роботи, місцезнаходження якої невідоме, див. у вид.: Полный каталог живописных произведений Р.Р. Фалька. – С. 309; «Дружина акцизного» (1912, експонувалася на виставках «Бубнового валета» у Москві та Петербурзі (1913), «Художники – товаришам-воїнам» (Москва, 1915), портрет був у зібранні Тамари і Лотара Гольц (Берлін, ФРН); «Жіночий портрет», виставка «Бубновий валет», Петербург (1913); дві роботи без назви знищені, одна з яких портрет (?) [64; додаток 2].

Укладачі «Повного каталогу живописних творів Р.Р. Фалька» указують наступні твори художника, які були написані в маєтку О. Красовського: «Літній день. Берези» (1906, полотно, олія, 90 x 79, знаходиться у приватному зібранні (Москва), раніше – у зібранні А.Б. Розенберга; «Пейзаж» (1912, полотно, олія, місцезнаходження невідоме). На думку дослідників, ця робота експонувалася на виставках «Бубнового валета». Судячи з того, що в її композиції присутня фабрична труба, то, очевидно, вона експонувалася у 1913 р. у Москві під такими назвами: (№ 147 «Фабрична труба») та Петербурзі (№ 370 «Пейзаж з фабричною трубою»). «Дерева біля ставу» (1912, полотно, олія; місцезнаходження цієї роботи невідоме). Ця робота також була показана на виставках «Бубнового валета» 1913 р. у Москві (№ 146 «Став»),

Петербурзі (№ 371 «Став»), а також на виставці «Художники – товаришам воїнам» у 1914 р. (№ 332 «Дерева біля ставу» (?).

Навіть і з такого стислого переліку творів можна зробити деякі висновки. По-перше, художник намагався розширити коло сюжетів: від пейзажу і натюрморту до побутової композиції. Проте переважають все ж таки пейзажні композиції. По-друге, Р. Фальк дуже критично підходив до оцінки своїх творів, що підтверджується фактом знищення значної частини робіт, написаних у Куличці в О. Красовського. По-третє, митець, однак, цінував деякі композиції, про що свідчить експонування цих робіт на виставках у Москві та Петербурзі. По-четверте, не виключено, що Р. Фальк приїздив до Кулички й узимку («Зимовий пейзаж» (?). Принагідно відмітимо, що Р. Фальк створив на сумській землі твори, які увійшли до скарбниці не тільки творчого доробку самого художника, але й російської та української культури. Ці та інші роботи художника показали великий творчий потенціал Р. Фалька та його відмінність від інших представників «Бубнового валета». Те, що Р. Фальк відрізнявся від інших митців, уже помітили сучасники. Пізніше, через п'ятнадцять років, у 1927 р., О. Федоров-Давидов дав високу оцінку творчого доробку Р. Фалька, відмітивши, що в останніх своїх творах митець досягнув такого ступеня монументальності й живописної побудови об'єму, які тільки можливі в рамках сезаннізму [65].

Художня критика намагалася осмислити місце і значення об'єднання «Бубновий валет» у творчості Р. Фалька, зокрема й в історії художньої культури тих часів. Коріння «Бубнового валета», на думку критика Я. Тугендхольда, знаходилося у Москві. Саме це місто й змогло породити таке унікальне мистецьке явище, як «Бубновий валет». У самого Р. Фалька він відзначив те, що вирізняло його серед інших – його «внутрішню самозаглибленість». Значну роль «Бубновому валету» у тогочасному художньому житті відводив А. Ефрос, виділяючи у когорті цього мистецького об'єднання Р. Фалька як одного з найобдарованіших живописців «бубново-валетівської» формації, хоча художник майже випадав з «бубнововалетівського» руху.



Переглянуті нами каталоги виставок Р. Фалька після 1917 р. виявили, що художник майже уникав показу творів, написаних на Лебединщині та Конотопі. Так, наприклад, на виставці 1924 р. експонувалися роботи митця з 1911 по 1924 рр. Серед них лише незначна частка відноситься до 1912 р.: № 21 «Село», № 20 «Будиночок» [66]. В інших каталогах виставок художника 1920-х рр. роботи цього періоду взагалі не згадуються [67].

Так сталося, що твори художника, написані в Конотопі та на Лебединщині знаходяться нині у російських музеях. У фондах Сумського художнього музею зберігається невеличка колекція робіт Р. Фалька – краєвиди і портрети, виконані на початку ХХ ст. і пізніше, між 1930 та 1950-ми рр., але їхні сюжети не мають відношення до нашого краю [68].



## В. БАРТ: ІЗ СУМ ДО ПАРИЖА

У лютому 1988 р. мені довелося бути присутнім на святкових заходах у підмосковній Немчинівці з приводу 110-ї річниці з дня народження К. Малевича. Вранці зимового морозного дня відбулося відкриття меморіальної дошки на будинку, в якому мешкав засновник супрематизму – нового напрямку у мистецтві ХХ ст., а потім у районному будинку культури виступали представники місцевої інтелігенції, мистецтвознавці, музейні діячі, краєзнавці. Запамятався виступ доньки К. Малевича – Уни Казимирівни, яка здалеку приїхала до Немчинівки. Серед іншого вона відзначила, що *«батько дуже любив співати українські пісні»*. Фундаментальну лекцію про російський авангард прочитав блискучий знавець цього періоду в історії мистецтва доктор мистецтвознавства Д. Сараб'янов. У перерві до мене підійшов невеликий на зріст чоловік і доволі прискіпливо почав запитувати, чи знаю я про те, що у сумській гімназії навчався відомий художник Віктор Барт. Незабаром виявилось, що це – мистецтвознавець зі світовим ім'ям, дослідник творчості В. Татліна – Анатолій Стригальов. Ця коротка розмова заінтригувала, адже мене цікавили зв'язки відомих представників авангарду з Сумщиною, навіть, якщо вони були недовгими, епізодичними. Невдовзі з'ясувалось, що Віктор Сергійович Барт (1887–1954) навчався у сумській гімназії, а також брав участь у виставках «Бубнового валета», «Вісячого хвоста» та інших «лівацьких» виставок початку ХХ ст.

Стислі відомості про В. Барта знаходяться в біобібліографічному словнику «Художники народів СРСР», альбомі «Не-

відомий російський авангард у музеях та приватних зібраннях», енциклопедичному довіднику «Сумщина в іменах» [69].

Віктор Сергійович Барт народився 20 (8) квітня 1887 р. у с. Величаве Ставропольської губернії в родині ветеринарного лікаря [70] У 18-річному віці, у 1905 р., він закінчив Сумське реальне училище, але коли і за яких умов родина Бартів приїхала до Сум, залишається невідомим.

Реальне училище було відкрито у Сумах з 1873 р. разом із заснуванням у місті чоловічої та жіночої гімназій. Незабаром чотирикласний курс навчання в реальному училищі змінюється на семирічний термін навчання. Опатна двоповерхова будівля училища в центрі міста, на вулиці Петропавлівській, не тільки прикрашала місто, але й за своїм розташуванням була зручною для навчання [71]. Зручність приміщення реального училища та високий рівень обладнання хімічної лабораторії відмітив працівник освіти І. Анопов, який перебував у Сумах у 1891 р. [72].

Навчальна програма училища відрізнялася від програм гімназії більш поглибленим вивченням фізико-математичних і природничих наук. Реальне училище готувало випускників до вступу в інститути. На відміну від гімназій, кількість учнів і вчителів у реальному училищі була меншою. Так, наприклад, у Олександрівській сумській гімназії, яка знаходилася на Троїцькій вулиці, у 1906 р. навчалось 407 учнів, а в реальному училищі – 265 учнів; вчителів у цій же гімназії у 1906 р. було 27, а в реальному училищі – 10 [73].

Значну допомогу училищу надавала родина Харитоненків. Зокрема, нею було у 1891 р. засновано стипендію ім. І.Г. Харитоненка, а міською думою – стипендію для дітей, чиї батьки загинули у війні з Японією. Почесним куратором училища був П.І. Харитоненко. Значне місце у навчальному закладі приділялося виховній роботі. Про це свідчить, наприклад, діяльність при ньому Товариства організації подорожей учнів училища [74]. У 1913–17 рр. в училищі викладав малювання і чистописання художник Н. Онацький, який пізніше, з 1920 р. став першим директором Сумського художньо-історичного музею. Учителем малювання і чистописання в училищі в 1903, 1904 та 1906 рр. був художник Яків Романович Порубиновський. Відомо, що він був вільним слухачем академії художеств і закінчив її курс. У 1868 р. отримав

звання вчителя малювання у повітовому училищі та в гімназіях. Його прізвище зустрічаємо серед учителів Сумського реального училища у Харківському календарі за відповідні роки.

Педагогічний колектив училища складався з таких викладачів: учитель математики та геометричного креслення Микола Павлович Лебединський; історії та географії – Аркадій Іванович Новосильцев; природознавства і фізики – Микола Олександрович Яблонський, німецької мови – Володимир Федорович Решетилевич, французької мови – Яків Якович Еггенберг; російської мови – Микола Михайлович Гальковський; співу, – регент церковного хору Євстафій Кузьмич Квашенко; гімнастики – Микола Петрович Ставровський; письменоводителя – Федір Павлович Полтавцев; малювання та чистописання – Яків Романович Порубиновський [75]. Проте у Харківському календарі на 1905 р. прізвище Я. Порубиновського уже відсутнє. Не виключено, що він не викладав у цей рік.

Можемо припустити, що саме цей учитель зіграв вирішальну роль у зацікавленні В. Барта мистецтвом та його бажанням розвивати свої здібності. За відсутністю у місті художнього музею та художніх виставок єдиним джерелом на той час, на наш погляд, могло бути спілкування з учителем малювання в училищі, тобто з Я. Порубиновським. Такі спілкування учня з учителем малювання інколи були вирішальними для майбутнього художника. Не виключено, що на формування естетичних смаків учнів впливали й рукописні журнали, які видавалися в училищі.

В одній сумській приватній колекції нам удалося ознайомитися з ксерокопією рукописного літературно-художнього журналу «Свет» (№ 1 від 2-го грудня 1914 р.), який видавався учнями сумського реального училища. У ньому вміщено оповідання, вірші, спогади. Обкладинка журналу оздоблена також малюнком. Усі малюнки виконані тушшю та чорними чорнилами. Один малюнок – дерево на березі обриву, який обрамляє вірш, виконано у реалістичній манері. Вірш В.Р. «Зайчики» обрамляє малюнок, виконаний юним художником з ініціалами «Л.Г. (Л. Гречко)» у стилі модерн. У Сумах виходило декілька журналів, зокрема «Кадет» – двотижневий літературний науково-популярний журнал з кадетсько-

го життя Сумського кадетського корпусу. З 1880-х рр. Олександрівська гімназія випускала рукописний журнал «Александровец», а пізніше – друковані видання «Классик» та «Александровец» [76]

Про те, що підготовка в галузі мистецтва у Сумському реальному училищі знаходилася на доволі високому рівні, свідчить і те, що його закінчив також відомий художник Павло Павлович Матюнін (1885–1961) родом із с. Піщанка Сумського повіту. Він закінчив Політехнічний інститут у Санкт-Петербурзі, у подальшому служив у Морському міністерстві. З 1905 р. працював карикатуристом у газетах, а пізніше у таких часописах, як «Сатирикон», «Столица и усадьба» тощо. Видавництво О. Суворіна видало два альбоми «Пем і війна», а також підготувало до видання альбом «Петроград перших років революції», який, на жаль, не побачив світ [77].

Чимало митців, які отримали фахову підготовку в академії мистецтв, займалися педагогічною діяльністю на Сумщині на початку ХХ ст. Вихованець академії мистецтв П. Коренев викладав малювання в гімназії в Путивлі. У Конотопі викладачами малювання у навчальних закладах міста були художники А. Лазарчук і О. Гофман. Твори цих митців знаходяться у Конотопському краєзнавчому музеї. Почесне місце посідає в цій когорті митців-подвижників на ниві мистецтва Я. Порубиновський, чия сумлінна діяльність була відзначена орденами св. Анни третього ступеня та св. Станіслава третього ступеня. Разом з іншими художниками він представляв наш край на Всеросійському з'їзді художників у Петербурзі у 1911–12 рр. [78]. Вчителі малювання намагалися впливати на розповсюдження графічного мистецтва у суспільстві. З цією метою було організовано товариство вчителів малювання у Санкт-Петербурзі, яке проіснувало з 1901 по 1917 рр. Товариство виникло за ініціативи учасників засідань відділу графічних мистецтв при Педагогічному музеї військово-навчальних установ та об'єднувало професійних художників і педагогів. До членів-засновників товариства увійшли художники-педагоги, які мали відношення й до мистецького життя Сумщини, зокрема – [Н.К.] Євлампієв [79]. Цей художник викладав у Сумському народному університеті, був учасником Першої виставки місцевих та іногородніх художників у Сумах у 1914 р. [80].

Важливим напрямком діяльності товариства вважалося піклування про покращання викладання графічних мистецтв у початкових та середніх навчальних закладах. Вчителі в провінції з усією душею віддавали свої знання та уміння учням, прагнучи розпізнати талановиту та здібну до мистецтва молодь.

Очевидно, що життя та навчання в Сумах молодого людини з художніми здібностями залишило певний слід у душі майбутнього митця. Але набуття мистецької освіти потребувало переїзду до значних мистецьких центрів, якими були Москва та Петербург. За невідомих нам причин було вибрано Москву. В. Барт отримав художню освіту в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества (1906–1911). Іспити до училища були конкурсні, але вакантних місць було обмаль. Конкурс був великим, інколи – більше десяти претендентів на одне місце. Тому сам факт вступу В. Барта продемонстрував відповідну художню підготовку, яку він здобув у Сумах. Поступово вступні іспити ускладнювалися. Якщо до 1890-х рр. вступнику було достатньо продемонструвати своє вміння передати форму предмета лише за допомогою ліній, то в кінці XIX ст. вимагалось показати вміння на вступному іспиті у малюнку з гіпсу.

Московське училище живопису, ліплення і зодчества, в якому навчався В. Барт, мало на початку XX ст. мистецькі традиції, які спиралися на багатий досвід педагогічної системи. В училищі сформувалося специфічне розуміння малюнка, живопису і композиції. Живопис розглядався викладачами як прояв творчої індивідуальності художника. Проте кожний із викладачів мав власний підхід і своє розуміння цих завдань. Будучи яскравими індивідуальностями, педагоги училища намагалися обережно ставитися до молодих митців, але інколи навіть самі викладачі не могли осмислити нові завдання мистецтва, обумовлені новими соціальними та мистецькими процесами. У свою чергу, деякі учні не сприймали того, що вимагали від них педагоги. Саме цим можна пояснити непорозуміння і конфлікти, які виникали між ними, а також переходи учнів від одного педагога до іншого. Слід зазначити, що на загальну ситуацію в училищі вплинули події 1905 р., що мали негативні наслідки для нього, зокрема відмова від викладання В. Серова. В цьому соціокультурному

контексті конфлікти в училищі сприймалися як органічні наслідки цих процесів.

Молодий художник вступив до училища у той час, коли в його стінах відбувалися серйозні зміни. Складні обставини 1907–09 рр. призводять спочатку до закриття портретно-жаррової майстерні, а потім – до виключення з його лав 67 студентів. Молодь вже не задовольняє методика викладання малюнка і мистецтва художниками, які сповідували традиційні форми навчання. Вони вже не визнавали авторитету таких художників, як А. Васнецов і С. Милорадович. Водночас і деякі викладачі не могли погодитися з намірами студентів радикального оновлення живопису під впливом нового французького мистецтва. Проти бунтівників-студентів виступали такі корифеї живопису, як В. Серов і Л. Пастернак, вбачаючи у захопленні новими течіями загрозу художній освіті, але не мистецтву. Проте учні цінували присутність серед викладачів В. Серова. У зверненні до В. Серова на початку лютого 1909 р. вони просили його не кидати навчального закладу. Серед тих, хто поставив підписи, є й підпис В. Барта. Нові шляхи у мистецтві молодь вбачала у французькому мистецтві, із зразками якого могли познайомитися і студенти училища у колекції С.І. Щукіна. «*Зараза йшла зі Знаменного провулка від Щукіна...*», – відмічав К.С. Петров-Водкін. У 1907 р. до училища вступає харків'янин О. Шевченко, який незабаром потоваришував з Бартом. Пізніше О. Шевченко розробив план майбутніх спогадів, які він мав намір написати. У них згадував товаришів по училищу С. Сулейкіна, М. Сапунова, М. Ларіонова, Н. Гончарову, В. Скуйє і В. Барта [81]. Серед своїх талановитих друзів, з якими він навчався в училищі, художник називає В. Барта. Слід підкреслити, що О. Шевченко неодноразово у своїх спогадах згадує прізвище В. Барта разом з іншими митцями, які були основою виставкової групи, до якої входили Д. Бурлюк, В. Маяковський, К. Малевич.

В училищі В. Барт спілкувався і з Р. Фальком. На одній з фотографій учнів училища бачимо у першому ряду, другий справа, Р. Фалька і В. Барта – третій зліва. [82].

Одним з найбільших бунтівників серед учнівської молоді, справжнім руйнівником авторитетів у мистецтві тих часів був М. Ларіонов, який навчався в училищі у 1898–1910 рр.

Винахідник нового напрямку в мистецтві – лучізму, він нехтував загальноприйнятими правилами. Учні й товариші вбачали в його творах щось привабливе, нове і незвичайне. З училища В. Барт був виключений, так само, як і М. Ларіонов, за словами самого художника, *«за заперечення училищної догматики й дисципліни»*, що не завадило отримати звання вчителя малювання. В. Барт підвищував свою майстерність також у Школі малювання при Товаристві заохочення художників. У 1911 р. вступив до Вищого художнього училища при Академії мистецтв, де навчався в одному класі з К. Зданевичем у педагога Я. Цюнглінського. Разом з художниками М. Ле-Дантю (1891–1917) і Сагайдачним у 1912 р. був виключений з академії. У своїх спогадах І. Зданевич так згадував про свою першу зустріч з В. Бартом і М. Ле-Дантю: *«В вечер этого события (мається на увазі виключення В. Барта і М. Ле-Дантю – С.П.) я был у Барта, взбешенного и без умолку кричавшего, на третьей линии Васильевского острова. В комнату, скудно освещенную единственной лампой, бросавшей свет на писанного киноарью натурщика (повод к исключению), вошел застенчивый молодой человек, русский, с козлиной бородкой и говоривший почти шепотом. Это и был Ледантю, отношение которого к истории было противоположно отношению Барта»* [83].

Система навчання ані в Москві, ані в Петербурзі не задовольняла його, хоча В. Барт, на відміну від інших «ліваків», не був занадто радикально налаштованим, тяжіючи скоріше до класичного мистецтва. Шукаючи себе у мистецтві, він працював у першій вільній колективній майстерні під назвою «Башта» під керівництвом М. Ларіонова разом з представниками нового мистецтва: Н. Гончаровою, К. Зданевичем, Л. Поповою та Н. Удальцовою.

Він не цурався ідей неопримітивізму, які живили деяких представників «Бубнового валета». На першій виставці цього об'єднання він дебютував шістьма ілюстраціями до «Повістей Белкіна» О. Пушкіна. Крім них він показав роботи «Хлопчик і Дискобол», «Пейзаж» та малюнки. Очевидно, В. Барт був членом-експонентом «Бубнового валета», що передбачало перегляд їхніх творів експонентів членами журі. У разі позитивного рішення журі робота художника приймалася, а її автор платив за участь у виставці десять рублів [84].



Малюнки В. Барта отримали позитивну оцінку відомого критика О. Койранського. У статті «Бубновий валет» (1910) він досить скептично ставився до творчості представників об'єднання «Бубновий валет». В цілому відгук можна сприйняти як негативний, але критик не відмовляє художникам у бажанні малювати, вбачає в їхніх картинах тяжіння до живопису. І коли все це поєднується, то їхні речі набувають «змісту та інтересу». Такими роботами, на думку О. Койранського, є «ілюстрації до Пушкіна Барта, у яких відчувається композиція» [85].

Скоріше за все, В. Барта було запрошено до участі у виставках «Бубнового валета» на правах «вільного експонента», не переобтяженого корпоративними обов'язками перед adeptами об'єднання. Це підтверджує і участь В. Барта у виставці групи художників «Віслячий хвіст» у Москві (1912), експозиція якої була розгорнута в Московському училищі живопису, ліплення та зодчества. У каталозі, виданому до цієї виставки, зазначено 24 номери експонованих творів художника. Розширюється тематика творів: від ілюстрацій до віршів О. Пушкіна («Вишня», «Вновь я посетил тот уголок земли», «Леда»), Ф. Сологуба («Не отражаясь в зеркале»), «Поучительных картинок на слова, взятые из книги «Опыты Монтеня» до композицій з античності (ескіз «З античного життя»), алегорій, батальних сцен, ескізів обкладинок до часописів тощо. Художнику явно імпонували сюжети з військового життя. На виставці серед робіт подібної тематики зустрічаємо такі: «Епізод з битви», «Солдат». Висунемо припущення щодо стилістичної схожості вказаних робіт і малюнків митця під назвою «Стрільці» (1912) з колекції Ростово-Ярославського музею-заповідника [86]. Для них характерне узагальнення, певна примітивізація форми, чистота кольору. Якщо зіставити назву роботи В. Барта «Два мисливця та будівля», яка експонувалася на виставці 1912 р. «Віслячий хвіст», та композицію «Стрільці», можемо припустити, що мова йдеться про одну й ту ж роботу. Адже посередині аркуша «Стрільці» також знаходиться сакральна будівля – церква. Під № 14 і 15 у цьому каталозі зазначено твори з однаковою назвою «Танцівниця». Скоріше за все, один з них зберігається у колекції Краснодарського крайового художнього музею. У такому випадку рік виконання цього твору може

бути визначений нами у межах початку 1910-х рр. На ньому бачимо чудове розуміння художником форми людського тіла, що знаходиться у стрімкому русі танку, виявлене та підкреслене кольором його конструктивних особливостей [87]. Робота В. Барта надійшла до музею в 1925 р. з Державного музейного фонду. У 1920-х рр. з цього ж фонду музейна збірка поповнилася творами О. Весніна, Н. Гончарової, О. Грищенко, В. Кандинського, І. Клюна, П. Кончаловського, О. Купріна, А. Лентулова, К. Малевича, І. Машкова, М. Менькова, О. Родченка, В. Рождественського, О. Розанової, М. Сар'яна, В. Степанової та інших митців. Надходження до провінційного музею такої блискучої колекції російського авангарду пояснюється тим, що керівництво Кубанського художнього музею в особі його директора Р. Войцика приділяло чимало уваги дослідженню, пропаганді та збиранню творів художників авангардистського напрямку. Побувавши у цьому музеї в 1926 р. А. Луначарський категорично заявив, що *«у жодному з провінційних музеїв немає такого зібрання взірців російського авангарду»*. У музейній колекції були твори художників, які входили до об'єднання «Бубновий валет» (О. Купрін, П. Кончаловський, І. Машков, Р. Фальк).

В одному з маєтків, що знаходився у с. Паличківка поблизу Харкова В. Барт виконав стінний розпис «Праця» [88]. Цей монументальний твір В. Барта свідчить про пошук найбільш виразних форм для алегорії. З цією метою він використовує статичну мову мистецтва італійського кватроченто. Формальне рішення постатей цього розпису співвідноситься з мовою «Стрільців». У розписі художник у колоподібній композиції фізичною працею тематично об'єднує декілька чоловічих фігур.

У колекції Державного історико-архітектурного і художнього музею-заповідника Костроми зберігається твір В. Барта «Подвійний автопортрет» (1910-ті), який надійшов до музею у 1922 р. з Музею живописної культури у Костромі [89]. Цей музей було створено за ініціативи художника М. Купріянова (1894–1933), який, працюючи у новоствореній у Костромі структурі – «губполітпросвіті», писав статті до місцевої газети, організував художню школу, проводив музейну роботу. Саме за його ініціативою й виникла принципово нова для Костроми інституція – Музей живописної

культури, який мав, на жаль, недовгу історію. В його колекції були твори «Ранок» М. Кримова, «Дорога» П. Кончаловського, «Подвійний автопортрет» В. Барта, «Пивна» О. Розанової, «Кам'яна баба» Н. Гончарової та твори інших художників-новаторів.

На думку автора вступної статті до альбому «Музеї Костромської землі», у цьому портреті В. Барт не зобов'язує себе точністю зовнішньої та внутрішньої схожості. Він створює своєрідний тип портрета – автопортрет-маніфест. Це своєрідна декларація причетності до групи «Бубнового валета» з її атрибутами і декоративною виразністю мови, а двоїстість портретованої особи символізує її складність: *«Барт представляє себе в виде протетического двойника, двух противоположных эмоциональных состояний, двух внешне похожих ярко-оранжевых лиц-масок, открыто бунтующих против принятой ранее портретной изобразительности»* [90]. Художник ніби протиставляє дві натури однієї людини, підкреслюючи це композиційними прийомами і кольоровим рішенням. Переплетені руки підкреслюють єдність та нерозривність. У руках В. Барта тримає гральні карти, на одній з них ми чітко бачимо бубнового валета, що символізує ознаку приналежності до однойменного мистецького товариства. Концепція подвійного портрету розроблена в живописній роботі «Портрет фотографа-художника М. Шерлінга» (1918) (Державний Російський музей, Санкт-Петербург), Ю. Анненкова в якому зображено обличчя у фас та у профіль [91]. У цій роботі поєднався традиційний, навіть академічний підхід, близький до школи Д. Кардовського, за словами художника О. Рилова, з *«деяким заскоком у лівизну»*.

Як й інші учасники «Бубнового валета», В. Барт був схильний до маніфестування, про що свідчить його теоретичне дослідження «Теорія композиції у живопису», опубліковане в журналі «Млечный путь» у 1914 р. Поєднання мистецтва з наукою, виявлення певних закономірностей у мистецтві було характерною ознакою авангардистських пошуків 1910-х рр. Не винятком був і В. Барт, який упевнено зазначав: *«Стоя одиноко вне противоречивых теорий современных увлечений, в произведениях великих мастеров древности, изучением и размышлением над ними, рядом своих ошибок, нашел я идеи, заложенные в основании живописи»* [92].

У деяких теоретичних працях він відстоював ідеї пластичного синтезу та його роль у живопису. В одній з них, написаній у 1920 р., він зазначав: *«Не будучи застылой и общей системой, как перспектива Возрождения, служившая только вспомогательным средством, синтез пространства может быть целью и средством в одно и тоже время и не нуждается ни в каком литературном сюжете или теме, пользуясь лишь пластическими элементами предметов, служащих источником образованию синтеза»* [93].

Експоновані В. Бартом на різних виставках твори діставали високу оцінку фахівців. Зокрема, схвально відгукнувся про роботи В. Барта, виставлені на виставці «Віслячий хвіст» (1912), художній критик і поет М. Волошин. Він зокрема писав: *«Хвосты» не ищут и не задаются определенными замыслами – они пробуют. И все пробы выставляют. Среди этих проб есть очень удачные по выразительности, как «Ледоколы» и «Гроза» Гончаровой, «Марки-тантка Соня» и «Купающиеся солдаты Ларионова и почти все рисунки Барта»* [94]. Зазначимо, що М. Волошин відмічав не поодинокі малюнки митця, але майже всі малюнки В. Барта! Стаття «Віслячий хвіст» відомого на той час критика була надрукована у журналі «Русская художественная летопись» і не була випадковою щодо звернення її автора до проблем сучасного мистецтва. М. Волошин виступав на першому диспуті «Бубнового валета» у 1912 р. Перед тим, у 1911 р., він помістив відгук про виставку «Бубновий валет».

Прагнення розібратися у новому мистецтві було притаманне авторіві статті в «Московской газете», в якій зазначалося, що враження від виставки було подібне враженню від хвилі: *«Огромной морской волны, налетающей с грохотом и стоном, оглушающей, с размаху швыряющей как соломинку на береговой песок. Падаешь, побежденный, и снова с вызовом стремишься вперед. Таким чувствуешь себя на выставке «Ослиного хвоста» /.../. Внизу публику буквально хватывали властью своих красок и манер Ларионов, Гончарова, Малевич, Барт. Они доминируют. Эти художники не старой школы, которым нужны месяцы и годы, чтобы создать картину. Теперешние художники последнего крика, пишут с быстротой мысли»* [95].

Деякі сучасники, зокрема М. Ларіонов, відмічали вплив В. Барта і М. Ле-Дантю на творчість К. Малевича, зокрема, на чорно-червоне розфарбування – запозичене засновником супрематизму у В. Барта, а розтяжки тону від темного до світлого – у М. Ле-Дантю. Засуджуючи К. Малевича за подібні запозичення, М. Ларіонов вступав у протиріччя з собою, теоретично визнаючи законними використання цитат і копій у художників. Це судження М. Ларіонова, можливо і суперечливе, для нас має подвійне значення: як факт впливу творів В. Барта на К. Малевича та існування чорного і червоного кольору як домінанти у палітрі художника. Про те, що К. Малевич знав і цінував творчість В. Барта, свідчить протокол об'єднаного засідання закупівельної комісії та комісії з приводу організації Музею живописної культури від 11 вересня 1918 р., на якому К. Малевич оголосив імена тих митців, у тому числі й В. Барта, твори яких повинні були увійти до збірки музею. Незабаром комісія приступила до закупівлі картин тих художників, прізвища яких були оголошені К. Малевичем на об'єднаному засіданні. Зокрема відзначалося, що до цього списку входять всі *«яскраві представники художніх течій у мистецтві»* [96]. До цього списку, крім В. Барта, входили: Малевич, Татлін, Розанова, Удальцова, Попова, Клюн, Екстер, Рождественський, Фальк, Лентулов, Родченко, Древін, Шевченко, Ларіонов, Гончарова, Альтман, Ле-Дантю, Архипенко, Коњонков, Пікассо, Дерен та ін.

Будучи учасником військових подій Першої світової війни з 1914 по 1916 рр. у лавах діючої армії, В. Барт опинився на салоніському фронті, де перебував до 1918 р., а потім, за відмову від пропозиції щодо служби в армії Денікіна, був звільнений. З 1919 по 1936 рр. В. Барт мешкав у Франції. До цього часу відноситься його знайомство з Пікассо, співробітництво у часописах, оформлення виставок. Перебування за межами батьківщини В. Барта тривало сімнадцять років, згодом він повернувся до СРСР. Париж у ті часи був центром російської еміграції, де зібралися найкращі культурні сили: філософи, письменники, поети, художники. Париж давав можливість для розкриття таланту, але умови життя були складними. Виснажлива праця потребувала не стільки таланту, скільки щоденної праці. Так, наприклад, поетеса І. Одоєвцева згадувала, що її чоловік, талановитий поет Г. Іванов

був абсолютно не пристосований до такої роботи, в результаті чого вона опинилася на межі смерті. За даними комісії Нансена, із 860 тисяч емігрантів, які потрапили з Росії, 400 тисяч залишилося у Франції. Частина з них потім повернулася на батьківщину: О. Вертинський, Л. Гудіашвілі, О. Курпрін, О. Толстой, Р. Фальк, М. Цветаєва. Чимало залишилося назавжди, деякі повернулися наприкінці життя (І. Одоєвцева). Та й причини, за якими вони опинилися за кордоном були різними. І. Бунін, З. Гіппіус, Д. Мережковський це зробили свідомо, принципово не сприймаючи нову владу. Л. Гудіашвілі та Р. Фальк підвищували в Парижі свою кваліфікацію і майстерність. Деякі подорожі перетворилися у довгострокову еміграцію.

М. Ларіонов писав 26 липня 1922 р у листі до художника О. Шевченка, прихильника неопрimitивізму: *«Живу я сейчас в Париже уже более двух лет в одном доме, где и Барт, с которым встречаюсь последнее время редко. Мне тяжело с ним разговаривать, он все носится, как курица с яйцом, с композицией у древних (то же, что и в Москве он говорил), но боже мой, мне приходится ему говорить, что это все гимназисты сознают теперь – он очень обижается, и это главная причина недовольства мной. Человек он славный, все играет в шахматы – открывает для Франции и мира Лобачевского и доказывает, что он первый его открыл – в чем его весьма трудно переубедить. Другие русские художники, живущие здесь, малоинтересны. Несмотря на тяжелую жизнь Барт усердно работает над искусством, что меня трогает в нем»* [97].

У «Спогадах молодого монпарнасця (1920–1925)», які належать перу французького поета, літературознавця і мистецтвознавця Люсьєна Шеллера (1902–?), згадується *«чудовий художник»* і *«грізний суперник»* у шахах В. Барт, який зіграв уніцію з всесвітньовідомим шахістом О. Альохінім!

Будучи за кордоном В. Барт брав участь у виставках на батьківщині. Зокрема, його твори експонувалися в 1922 р. у Московському музеї образотворчих мистецтв на 1-й виставці картин Спілки художників та поетів «Искусство-жизнь» («Маковец»).

У перший короткочасний візит до Парижа 18–25 листопада 1923 р. В. Маяковський відчув атмосферу російського

зарубіжжя. У начерку «Осінній салон» окрему увагу він приділив російським художникам – Б. Григор'єву, В. Шухаєву, В. Яковлеву, С. Соріну. Виставлені ними роботи не викликали у відомого поета позитивних емоцій. Темою інших начерків він вибрав творчість В. Барта, Н. Гончарової, М. Ларіонова, І. Стравінського, Ж. Кокто, П. Пікассо, Р. Делоне. У «Семиденному огляді французького живопису» В. Маяковський так описував своє відвідання майстерні В. Барта у Парижі: *«Я был в мастерской Барта, очень знакомого нам художника до войны, человека серьезного, с большим талантом, – в его крохотном поднебесном ателье я видел десятки работ несомненно интересных и по сравнению с любым французом»* [98].

Відразу після демобілізації В. Барт приїхав до Парижа; жив в одному будинку з М. Ларіоновим і Н. Гончаровою. Автор книги «У художників» В. Лідін описує краєвид, який відкривався з вікна майстерні Ларіонова: *«Из окна мастерской Ларионова действительно был виден Париж, его крыши из полукруглой черепицы с батареями труб, сиреневое небо над ними, эта вечная цветная гравюра с ее вялыми тонами, с ее серовато-перламутровым фоном, который художники называют «гри-перль» и который вдохновил русского поэта написать стихотворение: «В дождь Париж расцветает, точно серая роза»* [99].

Про серйозну працю митця свідчить і бажання знайомити парижан зі своїми роботами. Персональні виставки В. Барта відбулися у паризьких галереях Поволоцького (1921), Зака (1925), Диховського (1929), Ділевського (1931); у галереї на вулиці Бонапарта (1921). З огляду на дату відправленого листа бібліофіла М. Зелікіна до свого родича П. Еттінгера від 27 жовтня 1929 р. з Парижа, у якому йдеться про художнє життя в цьому місті, згадується, ймовірно, персональна виставка В. Барта у галереї Зака 1929 р.: *«Из русских выставок была лишь выставка Барта (бывшего участника «Бубнового валета») и Стерлинга, молодого русского парижанина»* [100]. Крім того, В. Барт показував свої твори на колективних виставках російських художників у Лондоні (1921). Активно виставляється з іншими художниками: А. Ланським, К. Терешковичем, І. Пуні, П. Челіщевим, М. Шагалом. Його твори можна було побачити на виставці «Сотня з

Парнасу» у кав'ярні «Le Parnasse» у 1921 р. Як бачимо, партнерами на виставках виступають художники російської еміграції першої величини, що свідчить про рівні партнерські стосунки з художниками, які цінували, у свою чергу, талановитість В. Барта.

Видатний грузинський живописець і театральний художник Ладо Гудіашвілі (1896–1980) з 1919 по 1925 рр. мешкав у Парижі і також брав активну участь у мистецькому житті Парижа. Він не тільки виставлявся з російськими художниками, але й дружив з деякими, зокрема з С. Судейкіним та С. Соріним. Був знайомий і з В. Бартом. Відомо, що Л. Гудіашвілі брав участь у дискусіях, які проходили у майстернях В. Барта та А. Федера. 14 березня 1924 р. у Бюльє відбувся Банальний бал, в оформленні якого брали участь 150 художників, у тому числі й В. Барт, Л. Гудіашвілі, К. Терешкович.

В. Барт також був у числі тридцяти співробітників та учасників художньо-літературного журналу «Удар» («Хроніка літератури і мистецтва»), який виходив російською мовою. До нього входили такі видатні представники європейської культури, як Ф. Леже, Ж. Ліпшиць, Т. Тцара та інші. У ньому співробітничали й діячі російської культури. Цей часопис літературно-художньої хроніки С. Ромов заснував у лютому 1922 р. з метою висвітлення спільної праці російських та французьких художників. Сергій Матвійович Ромов (1887–1939) – літературний і художній критик, жив і працював у 1920–29 рр. у Франції, у 1929 р. повернувся до СРСР. На сторінках цього часопису В. Барт виступав із полемічними статтями. В одній з них, під парадоксальною назвою «Чи існує російський живопис?», називав національними геніями російських художників О. Іванова та М. Врубеля. В. Барт так уявляв розвиток російського мистецтва: *«Левіцький и Боровиковский, наученные французами, заговорили в живописи по-французски, но с русским акцентом, передвижники стали говорить по-русски, но плохим языком, а мы хотим говорить по-русски и хорошо»* [101]. З цих рядків митця можна зробити висновок, що В. Барт ідентифікував себе насамперед як російського художника, який бачив подальший шлях розвитку російського мистецтва в пошуках національної форми вираження.



У результаті переговорів, у грудні 1922 р. групи емігрантської молоді «Гатарапак», «Палата поетів» і художники журналу «Удар» об'єдналися у літературно-художню групу «Через», засновану С. Ровим та І. Зданевичем. Подія ця відбулася на банкеті, влаштованого на честь В. Маяковського 24 листопада 1922 р. Те, що літератори і художники об'єдналися в одну групу, не було випадковим явищем. Справа у тому, що їхня доля в еміграції була протилежною. За словами І. Зданевича, художники, у силу природи мистецтва, стали паризькими художниками й *«увійшли до паризької школи»*. Дехто навіть здобув і славу, у той час як література російської еміграції нікого не цікавила, за виключенням її представників. Незабаром виникло питання щодо творчого середовища, в якому перебували поети і письменники зарубіжжя в Парижі. Звідси і тяжіння поетів до художників, до Монпарнасу, виникнення групи «Через» та літературної секції при Спілці російських художників. *«Среди художников, – писав І. Зданевич, – мы провели безвыходно пять лет, писали для художников, читали для художников, увлекались живописью больше, чем поэзией, ходили на выставки, не в библиотеки»* [102]. Ідеологія цього об'єднання полягала в тому, щоб перекинути міст *«через голови поетів і урядів»* та зміцнити зв'язки між лівими силами в еміграції та їхніми однодумцями у Радянській Росії та їхніми колегами у Франції. У травні 1922 р. І. Зданевич повідомляв В. Маяковському і редакції «Лефа» про організацію тактичної групи «Через» [103]. Далі він знайомив з планами майбутньої діяльності групи: вечір Кускова, вечір «Antipirin» Тристана Тцари і дадаїстів, диспут із С. Єсеніним. Насамкінець зазначав, що готується до свого вечора у цирку Медрано, який було заплановано на 28 листопада 1923 р. Серед його учасників – *«весь Париж»*. У програмі вечора Б. Божнева відмічав, що буде *«мій танок»*. Читання на вечорі заумних віршів І. Зданевича супроводжувалося танком, костюми для якого було виконано за ескізами В. Барта.

В. Барт брав активну участь у діяльності «Союзу російських художників». Зокрема він був учасником вечорів, присвячених живопису. У листі від 17 травня 1922 р. близький його приятель І. Зданевич згадував доповідь В. Барта «Членам моєї професії» та свою доповідь *«Що вигідніше – брати*

*срібло напрокат чи купляти його в розстрочку*», яку І. Зданевич присвятив В. Барту [104]. В альбомі товариша І. Зданевич залишив гумористичний вірш, який присвятив В. Барту [105]. У свою чергу В. Барт був автором костюмів для заумної п'єси І. Зданевича «Остраф Пасхі», брав участь у виставці «Удар» разом з К. Зданевичем, Х. Сутінім та іншими митцями. Після повернення у СРСР у 1936 р. продовжував оформлювати книжки. Виконав ілюстрації до книжок: «Казка про царя Салтана» О. Пушкіна (1937), «Вірші» М. Некрасова (1939), «Олеся» Я. Купали (1940). Виконав серію літографій «Москва в її минулому та сьогодні» (1943–48). Як бачимо, й після повернення на батьківщину В. Барт продовжував працювати, але графічна творчість митця була охарактеризована радянською критикою як «формалістична» та «модерністська» [106]. Які висновки можна зробити?

Під час навчання у реальному училищі в Сумах В. Барт отримав такий рівень художньої підготовки, який дозволив йому вступити до училища живопису, ліплення і зодчества. У 1910-х рр. він бере активну участь в авангардистських виставках, зокрема у виставках об'єднання «Бубновий валет», «Віслячий хвіст», «Мішень», а його твори отримують схвальні відгуки від критиків. Паризький період творчості В. Барта свідчить про невтомні пошуки митця в живопису, графіці та театральному мистецтві. Сучасники відмічали його велику працездатність, результат якої виявився не тільки в написанні творів, але й у розробках теоретичних питань композиції в живопису. Творчість В. Барта після повернення у СРСР в цілому не була сприйнята заангажованою радянською критикою, що свідчило про небажання митця змінювати свою творчу манеру, орієнтовану на досвід новітніх художніх течій.



## ДОСЛІДНИК ТВОРЧОСТІ ПІКАССО І. АКСЬОНОВ З ПУТИВЛЯ

24 лютого 1913 р. «Бубновий валет» організував диспут, на якому було представлено реферат Д. Бурлюка «Нове у мистецтві Росії і ставлення до нього художньої критики» і реферат «Про сучасне мистецтво» поета-драматурга, перекладача і художнього критика Івана Олександровича Аксьонова (1884–1935), родом з Путивля. У краєзнавчій літературі Сумщини дослідники указували с. Горки як місце народження І. Аксьонова. Московська дослідниця Н. Адаскіна на підставі архівних джерел довела, що І. Аксьонов народився в Путивлі [107].

Його батько – дворянин, відставний штаб-ротмістр О. Аксьонов був поміщиком у селах Горкі та Бунякіно. Садиба Аксьонових у Горках була невеликою і знаходилася на місці, де згодом розмістився сільський клуб. Серед крейджаних гір і ярів у Шечкових Горах, що спускалися до Сейму, пройшло дитинство І. Аксьонова. У цих живописних місцях родина Аксьонових мешкала, як правило, влітку, а зиму коротала в Юр'єві. Очевидно, за порадою батька Іван отримав освіту в Першому кадетському корпусі в Києві і Миколаївському військовому інженерному училищі в Москві. У середині 1900-х рр. служив в інженерних військах у Києві, брав участь у першій світовій війні. З початку 1910-х рр. – активний учасник художнього життя. Читав курси теорії композиції у Вільних художніх майстернях, був ректором Державного інституту театрального мистецтва.

На думку дослідників, саме реферат І. Аксьонова на тему: «До питання про сучасний стан російського живопису» було опубліковано у «Збірнику статей про мистецтво» [108]. Яким же чином І. Аксьонов зацікавився живописом художників, які входили до об'єднання «Бубновий валет»? Як свідчить його стаття у збірнику, творчість митців, які входили до «Бубнового валета», була особливо симпатичною авторові мистецтвознавчої розвідки. Він називав художників не тільки сучасними цій епосі, але й відмічав таку важливу рису їхньої творчості, як живописність. Основу індивідуальної творчості, на думку дослідника, складає «народність творчості», яка вбачалася не в наявності етноісторичного матеріалу, а у безпосередньому почутті народного характеру. Оцінка у цій розвідці «Бубнового валета» абсолютно протилежна оцінці, яку надав цьому об'єднанню О. Грищенко. Наприклад, у творчості І. Машкова відзначався монументальний синтез кольорової основи, незвичний темперамент і вроджене мистецтво управляти ним [109]. Творчість І. Машкова відзначається не тільки широким розмахом, але й народним характером. У творах цього майстра відсутні лінії складної конфігурації як це помітно, наприклад, у Матісса. І. Машков розподіляє кольорові маси за допомогою м'яких лінійних конструкцій простих сполучень. І. Аксьонов обережно підходить до проблеми та факту впливів у мистецтві. На його думку, японська лінія європейських графіків «убивчо невіразна», навіть якщо вона й була одухотворена англійським художником О. Бердслеєм [110].

Позитивну оцінку отримують полотна О. Купріна через їхню характеристику кольорового сприйняття. «Портрет Якулова» П. Кончаловського, на думку дослідника, відкриває російському портрету цілу низку можливостей. Однією з характерних особливостей живопису П. Кончаловського І. Аксьонов відзначає життєрадісність. У творчості Р. Фалька присутня полеміка з глядачем, у творчості О. Екстер вона відсутня. Щодо прийому суміщення площин у полотнах О. Екстер, то це не такий уже новий засіб у мистецтві, адже він використовувався у мистецтві ще з часів палеоліту. Насамкінець І. Аксьонов відмічає, що сучасний живопис знаходить перед новим дослідженням освітлених площин, але шляхів до вирішення цієї проблеми буде декілька і з цього при-

воду посилається на О. Екстер, творчість якої позначена своєю бодою. Крім дослідження І. Аксьонова, у збірнику вміщена також праця французького живописця-постімпресіоніста Ле Фоконьє (1881–1946), який з 1911 р. працював разом з кубістами («Сучасне сприйняття і картина»); дослідження поета Г. Аполлінера про французького живописця Ф. Леже.

І. Аксьонов – автор першої монографії про творчість Пікассо [111]. На Заході ім'я І. Аксьонова як першого дослідника Пікассо було згадано лише наприкінці 1970-х рр. Значний уривок з монографії було передруковано на початку 1980-х рр. в «Антології Пікассо». Працю І. Аксьонова повністю перевидано російською мовою тільки наприкінці ХХ ст. [112]. Обкладинку для першого видання праці І. Аксьонова виконала українська художниця О. Екстер. І. Аксьонов зустрічався з О. Екстер ще в Києві, в оточенні якої можна було зустріти чимало видатних представників інтелігенції: філософів М. Бердяєва, Л. Шестова; поетів А. Ахматову та Б. Лівшиця. У Києві пройшли її дитячі та юнацькі роки. У цьому стародавньому місті навчалася у художньому училищі, робила перші кроки у мистецтві, брала участь у виставці авангардного мистецтва «Ланка». З Україною (Київ, Одеса) пов'язане її життя у 1918–20 рр. Декілька пейзажів та натюрмортів О. Екстер експонувала на виставці «Бубнового валета» у 1910–11 рр. («Сосни». «Натюрморт», «Озеро», «Пейзаж», «Вечірній пейзаж»). Прихильність і сповідання нею принципів авангардного мистецтва остаточно сформувалися під час перебування у Франції, де вона познайомилася з Пікассо та Ж. Браком (1882–1963), поетом М. Жакобом. Деякі російські дослідники, зокрема доктор мистецтвознавства Г. Коваленко, вважають, що саме завдяки О. Екстер термін «кубофутуризм» став відомий у Росії [113]. О. Екстер була першою художницею, хто застосував на театральній сцені принципи кубізму. Вона використовувала їх і в книжковому мистецтві, зокрема в роботі над обкладинкою книги І. Аксьонова про Пікассо. Замовлення обкладинки О. Екстер – свідчення визнання І. Аксьоновим її таланту і розуміння нею принципів кубістичного мистецтва. Вважається, що це була одна з найперших монографій взагалі про творчість цього іспанського художника. Вона побачила світ у 1917 р., але авторський рукопис

помічено червнем 1914 р. Відкритим залишається питання щодо перебування автора монографії в Парижі та ролі О. Екстер в її написанні. Під час першої поїздки до Парижа в 1907 р. О. Екстер познайомилася з Пікассо і Браком.

У жанровому відношенні ця праця – не академічний опус, а скоріше есе, у якому автор поставив за мету не переказувати своїми словами картини Пікассо. Стиль викладу автора потребує від читача постійної роботи думки. І. Аксьонов закликає до культурного діалогу читача, примушуючи його замислитися над феноменом мистецтва та живопису Пікассо. Вибраний для цього лаконічний, майже телеграфний стиль провокує генезу думок у належному авторові напрямку. Так, наприклад, у параграфі 22 (весь матеріал книги розбито на параграфи), є така культурна ремінісценція, суть якої зводиться до того, що деякі твори Пікассо мають готичний характер. У деяких місцях автор виявляє обізнаність з творчістю майстрів образотворчого мистецтва ХХ ст., зокрема з творчістю французького художника-живописця, скульптора Андре Дерена (1880–1954) – одного з фундаторів фовізму. Як і Пікассо, А. Дерен отримав творчі імпульси від африканської скульптури, що відобразилося згодом у живописних полотнах. На відміну від деяких фовістів, зокрема Вламінка, Дерен високо цінував старих майстрів, творчість яких визначала стилістику полотен митця. У параграфі № 25 автор відзначав, що Дерена «важко любити», але повз нього неможливо пройти. Вплив його на сучасних художників був величезний. У цій сентенції поєдналося і суб'єктивне ставлення автора до митця і об'єктивне розуміння місця й ролі Дерена в художньому процесі. Автор розглядав окремі аспекти творчості Ф. Леже, Е. Мане, А. Матісса, П. Сезанна. А як по-сучасному сприймаються деякі рядки мистецтвознавця щодо нерозуміння якогось явища, і в такому разі критики використовують слово «містичний»! Інколи мистецтвознавство потребує саме таких, можливо й парадоксальних досліджень творчості велетнів світового мистецтва. Ці судження можуть бути суперечливими, а інколи – і неприйнятними для академічного мистецтвознавства, але вони виступають у ролі мистецьких каталізаторів. «Околиці» Пікассо сприймаються нами як бажання І. Аксьонова осягнути сучасні мистецькі процеси. Такою є книга

нашого земляка про видатного іспанського художника. У кінці книги І. Аксьонова вміщено ще й полемічний додаток «Пабло Пікассо живописець» (с. 46–62), у якому автор полемізує зі статтею М. Бердяєва 1914 р. Як вважають дослідники, цей додаток особливо цінується знавцями творчості Пікассо [114]. Зокрема, один із дослідників (П. Декс) у нотатку, вміщеному в «Словнику Пікассо», зазначав з приводу оцінки І. Аксьонова, що його аналіз живописного простору особливо примітний і відповідав намірам художника [115]. Дослідники помітили також і наявність у тексті книги прихованої полеміки не тільки з М. Бердяєвим, Г. Чулковим, але й з В. Кандинським, не виключено – і з французом Г. Аполлінером та критиком Я. Тугендхольдом. Потік критичних стріл І. Аксьонова спрямовано саме на погляди М. Бердяєва, головну ваду яких він убачає у тому, що філософ пише не про Пікассо, а «з приводу Пікассо». Замість того, щоб звернутися саме до творів художника. Філософ, на думку І. Аксьонова, підміняє цей процес філософськими «підпорками».

Високої оцінки удостоїлася книга І. Аксьонова від дослідниці Н. Адаської, яка, зокрема, відмічала: *«Книга Аксенова о Пикассо – блестящее эссе, выполненное в острой, парадоксальной манере, но при этом с поразительно точными наблюдениями, со знанием мельчайших поворотов эволюции Пикассо и сугубо профессиональных формальных проблем»* [116]. На думку петербурзького мистецтвознавця О. Бабіна, невеличке дослідження І. Аксьонова «Пікассо» та околиці – *«совершенно гениальная книга, чрезвычайно насыщенная актуальной проблематикой кубизма, не утратившая значения вплоть до сегодняшнего дня»* [117]. У кінці статті міститься пропозиція щодо перевидання дослідження І. Аксьонова – першовідкривача Пікассо з науковим коментарем.

Виявляючи неприхований інтерес до творчих пошуків художників авангардистського спрямування, І. Аксьонов виступав як цінитель таланту М. Врубеля. У «Киевской неделе» у 1915 р. помістив статтю «Врубель, Врубель и без конца Врубель». У березні 1919 р. виступив в обговоренні доповіді Гідоні «Мистецтво та життя» разом із В. Маяковським та О. Брік. Дуже високо підносив мистецтво Л. Попової, відзначаючи, що *«творча історія Попової – історія нашого*

живопису». Гарна обізнаність І. Аксьонова з творчими шуканнями цієї талановитої художниці, для якої мистецтво було не розвагою, а сприймалося як «обов'язок і соціальна відповідальність», підкріплювалося заняттями у московській студії «Башта» на Кузнецькому валу разом з В. Бартом, О. Грищенком, К. Зданевичем, В. Татліним та Л. Поповою. Крім цього, у 1914–15 рр. Л. Попова проводила кожного тижня збори, на яких обговорювалися різні проблеми мистецтва. Ці збори відвідували митці, чий життєвий і творчий шлях був пов'язаний з Сумщиною: О. Грищенко, Б. Терновець, К. Малевич. Українська тема могла звучати під час зустрічей цих людей, адже Л. Попова була в Києві, де вивчала стародавній живопис.

І. Аксьонов також гарно розумівся і на творчості Шекспіра. Літературні уподобання І. Аксьонова формувалися в Києві, де він зійшовся з місцевими літературно-мистецькими колами; у середовищі московського футуристичного об'єднання «Центрифуга», а також під впливом французьких поетів-символістів П. Верлена, С. Малларме і А. Рембо. Він – автор збірок поезій «Неуважительные основания» (1916), «Коринфяне» (1918), «Серенада» (1920). У збірнику «Булань» (1920) серед віршів М. Асеева, С. Буданцева, Р. Івлева, О. Кускова, Б. Лівшиця, Б. Пастернака, Г. Петнікова та В. Хлебнікова вміщено два вірші І. Аксьонова: «Темп вальсу», «Досить швидко» [118].

О. Екстер проілюструвала футуристичну книгу І. Аксьонова «Неуважительные основания», яка вийшла в московському видавництві «Центрифуга». І. Аксьонов належав до московської футуристичної групи «Центрифуга», якій були притаманні епатажність у поєднанні прийомів віршування та грі змістів. У 1920 році побачили світ й інші книги футуристичного напрямку Д. Бурлюка, О. Кручених, К. Малевича та В. Хлебнікова. У 1922 р. І. Аксьонов прочитав доповідь «Про поезію В. Хлебнікова». Цікавість до образотворчого мистецтва поєднувалася з літературними захопленнями. Практичний досвід у галузі поезії дозволяв гарно розумітися на теоретичних аспектах поетичної творчості. У статті «До ліквідації футуризму» (1921) подано нарис генези та еволюції новітніх течій у російській поезії від К. Бальмонта до пролетарських поетів. Про його близькість до літературної богеми



свідчить і такий факт: він був дружною на весіллі у М. Гумильова та А. Ахматової [119].

Лекції І. Аксьонова слухав майбутній відомий кінорежисер С. Ейзенштейн – автор глибокого психологічного портрета І. Аксьонова. Ось уривок з нього: *«Его сравнительно мало любили. / Он был своеобразен, необычен и неуютен. / И имел злой язык и еще более злой юмор./ Притом юмор своеобразный и не всегда доступный [...]./ Я Аксенова любил очень. / И за злой язык. И за злой юмор, и за неуютность./ Может быть, потому что понимал его лучше»* [120]. У свою чергу, І. Аксьонов написав нарис про С. Ейзенштейна [121]. У 1910-ті рр. І. Аксьонов досліджував проблеми сучасного мистецтва. Невипадковим є його інтерес як до творчості Пікассо, так і «Бубнового валета». На його думку, «Бубновий валет» – останній і найбільш виразний етап у розвитку мистецтва. У своєму рефераті-статті він приділив увагу і роз'ясненню суперечності між «Бубновим валетом» і М. Ларіоновим та Н. Гончаровою, однак зробити це до кінця йому не вдалося. Автор розмірковував над проблемою залежності художників «Бубнового валета» від французьких живописців. Визнаючи факт впливу французьких майстрів на митців нового покоління, підкреслював, що завдання, які час від часу виникали, довелося вирішувати *«сучасним нашим художникам»* [122]. З-посеред інших «бубнововалетів» І. Аксьонов виділяв зокрема *«народний характер широкого размаху, колоритного темпераменту Іллі Машкова»* [123]. І. Аксьонов підготував розвідку про А. Лентулова – одного з членів об'єднання «Бубновий валет» [124]. Про розуміння творчої лабораторії цього митця свідчать доволі тонкі спостереження автора. В одному з них автор закликав спробувати охопити оком повне зібрання картин художника. І якщо це б вдалося, помітна була б одна особливість – незмінна присутність у його кольорових побудовах рожевого кольору [125]. Таким чином, абсолютно точно визначено одну з головних особливостей живописної палітри А. Лентулова.

Одним з перших серед художників та мистецтвознавців І. Аксьонов спробував розібратися у творчості П. Пікассо та визначити його місце у історії світового мистецтва. Книга «Околиці Пікассо» (1918) стала першим у світі дослідженням

подібного роду. До гострої полеміки вступили художні критики та історики мистецтва, літератори, філософи та богослови: Я. Тугендхольд, О. Грищенко, Г. Чулков, М. Бердяєв, С. Булгаков. На думку фахівців, дослідження І. Аксьонова не загубилося серед інших праць про Пікассо. Ця монографія містить блискучу інтерпретацію його творів, а Росія, таким чином, випередила Європу завдяки І. Аксьонову в офіційному визнанні Пікассо ще у 1918 р. В Іспанії мистецтвознавці до цього прийшли лише у 1930-ті рр. Справедливим є те, що XI Алпатовські читання, присвячені 120-річчю Пікассо, які відбулися у жовтні 2001 р. у Московському музеї сучасного мистецтва, пройшли під назвою «Околиці Пікассо» – данина пам'яті до нашого земляка [126].

У 1920-ті рр. І. Аксьонов знаходився у вирі театрального життя Москви, виступаючи теоретиком нових конструктивістських тенденцій у театрі. Працюючи завідувачем літературної частини театру ТІМ (Театр імені Мейерхольда), виступав як перекладач деяких п'єс, які йшли на підмостках театру. Він же написав невеличкий історичний нарис «П'ять років Театру імені Вс. Мейерхольда». У кінці 1920 – на початку 1930 рр. В. Мейерхольд неодноразово згадував книжку І. Аксьонова. На думку деяких дослідників, її цінність полягає в тому, що її слід читати як своєрідні мемуари Мейерхольда [127]. Крім суто історії театральних постановок під орудою Вс. Мейерхольда, І. Аксьонов приділяв увагу театраль-но-декораційному мистецтву. Аналізуючи стан декоративного мистецтва, автор нарису згадував практику «Бубнового валета», зоряний час якого у театрі вже тоді завершився, а естафету від нього прийняли такі художники авангарду, як В. Татлін і Л. Попова.



## Є. АГАФОНОВ: ВІД «ГОЛУБОЇ ЛІЛІЇ» ДО «БУБНОВОГО ВАЛЕТА»

Учасником двох виставок «Бубнового валета» був харківський художник Євген Андрійович Агафонов (1879–1955), життєвий шлях якого був також пов'язаний з Сумщиною. На виставках «Бубнового валета» у Москві та Санкт-Петербурзі в 1913 р. експонувалися твори «Портрет г-на Б.» і «Етюд» пензля Є. Агафопова. Ці дві роботи указані в каталозі виставки (Каталог виставки картин общества художников «Бубновый валет». – М., 1913. – С. 5).

Є. Агафонов, як й інший видатний харківський художник П. Левченко, навчався у відомого харківського художника Д. Безперчого. В академії мистецтв Є. Агафонов опановував майстерність живопису під керівництвом П. Ковалевського, Ф. Рубо та І. Рєпіна. Звання художника отримав екстерном за картину «Ломовики», яка мала схвальні відгуки, а її автор отримав золоту медаль на Південноросійській промисловій та кустарній виставці у Катеринославі у 1910 р. Плідно працював і в графіці, виконуючи малюнки для різних журналів. Був знайомий з Д. Бурлюком і на його запрошення у 1906 р. працював з іншими художниками у маєтку «Кози» на Катеринославщині. Влітку цього ж року брав участь разом з Володимиром, Давидом і Людмилою Бурлюк у виставці на користь голодуючих у Харкові. Твори Є. Агафопова і Д. Бурлюка неоднозначно сприймалися критикою, викликали інколи негативну реакцію в глядачів. Обидва художника брали участь у виставці «Чорне і біле» (1907) у Харкові. Впевнений у своїй позиції, яка полягала у пропаганді

нових принципів у мистецтві і критиці художників-передвижників, Є. Агафонов відстоював подекуди свої погляди на шпальтах харківських газет. В одній зі статей він, зокрема, проголошував імпресіонізм і пленеризм найважливішими завоюваннями живопису [128]. У ті часи під словом «імпресіонізм» критики й оглядачі розуміли, як правило, нові форми зображення в мистецтві. Доля неодноразово зводила твори Є. Агафопова і Д. Бурлюка на різних виставках. Будучи прихильником нового у мистецтві, Є. Агафонов завжди відмічав і підтримував колегу. Так, наприклад, у статті «Виставка картин у міському музеї», вміщеній у харківській газеті «Утро» (1908, 12 березня) Є. Агафонов писав: *«Бурлюки многим не давали покоя, своїми свіжими молодими талантами і обилиєм вещей Бурлюки давили всіх своїх товарищів по виставке; виставляться с ними вместе для многих было невыгодно, и как ни старались старые члены запрятывать их по укромным уголкам – талант лез из всех углов. На виставке с Бурлюками было весело, бодро; все эти десятки картин, начиная с громадных полотен и, кончая кусочками изрисованной оберточной бумаги, дышали силой, очень многие возмущались, это бывает всегда, когда художник стоит впереди толпы, когда он еще недоступен ее пониманию»* [129]. На близькість поглядів Є. Агафопова і Д. Бурлюка вказує й наявність в їхньому мистецькому доробку етюдів з однаковою назвою «Танок», які характеризуються однаковим композиційним і кольоровим рішенням. Творчість Є. Агафопова була чутливою до новацій в європейському мистецтві тих часів. За колористичним рішенням близькою до фовізму є робота Є. Агафопова «Оголена». У дусі фовізму писав також харківський художник О. Грот (1880–1965), який під час перебування в Парижі два роки працював у майстерні А. Матісса.

Після закінчення академії Є. Агафонов повернувся до Харкова, де відкрив у своїй майстерні студію «Голуба лілія» на вулиці Чернишевській, 33. Саме ця адреса Є. Агафопова як експонента виставки «Бубновий валет» зазначена у каталозі до цієї виставки. Студія була водночас і творчою спільнотою, і навчальним закладом. Її відвідували художники і мистецтвознавці: брати Б. і Д. Гордєєви, Ф. Надєждін, М. Сянкова, К. Сторожниченко та інші. За ініціативи її керівни-

ка студія в подальшому організувала експериментальний театр-кабаре «Голубе око». У ньому Є. Агафонов оформив декілька постановок, зокрема «Незнайомку» О. Блока. Серед відвідувачів студії був і Борис Кузьмич Руднев (1879–1944). Не дивлячись на те, що він навчався у Харківському технологічному інституті, захоплювався образотворчим мистецтвом і музикою. Не виключено, що він брав уроки з малювання в студії у Є. Агафопова. Це підтверджують малюнки Б. Руднева і той факт, що він навчав малюванню свою доньку в Лебедині. З 1910 р. до травня 1918 р. Б. Руднев був асистентом-фотографом в університетському музеї красних мистецтв і старожитностей. Початок діяльності цього науково-просвітницького і культурного закладу в університеті було покладено засновником університету – В. Каразіним. У різні часи його очолювали такі видатні вчені, як О. Потебня, О. Кирпичников, М. Сумцов, Є. Редін. У колекції музею були доволі рідкісні твори зарубіжного та вітчизняного мистецтва: малярства, графіки і скульптури. Все це, безумовно, вплинуло на формування естетичних і художніх смаків Руднева. У цей час в університеті набуває розквіту мистецтвознавство. Значною мірою у процесі становлення і розквіту цієї науки в університетських стінах зіграв професор Ф. Шміт (1877–1937). Відомий уже в ті роки вчений заохотив до занять з історії мистецтва Д. Гордєєва і С. Таранушенка (1889–1978) – уродженця Лебедина. Обидва з часом стали видатними вченими-мистецтвознавцями. Крім теоретичних занять, в університеті практикувалися наукові експедиції. Участь у таких експедиціях брав і член-кореспондент Харківського епархіального церковно-археологічного товариства Б. Руднев, який разом з Ф. Шмітом і Д. Гордєєвим виїжджав у с. Рогань Харківського повіту з метою дослідження ікон. З Д. Гордєєвим він обстежував лебединські церкви. Б. Руднев також професійно займався фотографією, а його колекція фотознімків середньоазійських килимів, вишивок, тканин була з часом придбана для університетського музею. Один з відвідувачів студії, Павло Федорович Оболенцев у листі до завідуючого Лебединським художнім музеєм Д. Ледньова від 25 квітня 1969 р. намалював такий словесний портрет Б. Руднева: *«Борис Кузьмич часто приходив в студію, почти каждый сеанс рисования. Он обычно сидел на диване, играл на гитаре*

и принимал участие в общих разговорах студийцев. Интересовался искусством и, в частности, работами Е. Агафонова, с которым был очень дружен... Борис Кузьмич был очень приветливым, скромным и симпатичным человеком. Я, как и все остальные студийцы, относился к нему с большой симпатией и уважением /.../ Борис Кузьмич много фотографировал работ Е.А. Агафонова. И не только картины и портреты, но даже и отдельные карандашные рисунки. Фотографировал также и кое-кого из окружения Агафонова. Многие снимки я видел – их приносил Борис Кузьмич в студию» [130].

Є. Агафонов неодноразово малював портрети свого друга. Два таких живописних портрета нині зберігаються в колекції Лебединського міського художнього музею: «Портрет Б.К. Руднева» (1904, полотно, олія, 64 x 52), «Біля роялю» (поч. ХХ ст., полотно, наклеєне на картон, олія, 40 x 28). Вони надійшли до музею від доньки Б. Руднева – Алли Рудневої. На цих портретах бачимо людину з інтелігентним обличчям, вираз якої вказує на багатий внутрішній світ моделі. На першому портреті художник зобразив Б. Руднева у складній позі, розгортаючи фігуру у три чверті. На наш погляд, Є. Агафонову вдалося передати не тільки портретну схожість моделі, але й виявити характер людини, підкреслити її самозаглибленість. Відомо, що Б. Руднев любив читати. Його донька у бесіді з автором на початку 1990-х рр. особливо підкреслювала цю рису батька: «Я пам'ятаю його читаючим». Харківська дослідниця Л. Савицька не відносить портрет до творчої вдачі художника. На її думку, впевненості передання характеру заважає «відчутна ситуація позування, його напруженість» [131]. На наш погляд, цей портрет якраз і є творчою удачею художника. Складна композиція цього портрету цілком у дусі В. Серова. Митець знаходить найбільш виразну позу для портретованого. Так само, як і на портретах В. Серова, головна увага концентрується на обличчі, виразності силуету. З манерою видатного російського портретиста Є. Агафонова поєднує також трактування рук. Їхнє положення вказує на замкненість і закритість моделі, а водночас і мрійливість портретованого. Про те, що Б. Руднев був мрійником, свідчать рядки з листа, написаного ним до харківського історика мистецтва Дмитра Гордєєва 10 січня 1930 р. з Лебеди-

на: *«Люблю як колись мріяти про те, чого не було і ніколи не буде»*. Д. Гордєєв був учнем професора Ф. Шміта, і останній у листі до кавказознавця і арабіста академіка М. Марра (1864–1934) від 28 вересня 1915 р. дав молодому дослідникові високу характеристику, визначаючи асистента Д. Гордєєва, як *«людину видатних здібностей і, що зустрічається набагато рідше, неймовірної систематичної працелюбності й любові до справи»* [132].

Портрет відзначається також широкою манерою письма. Аналізуючи твори художника на виставці учасників студії «Голуба лілія» у 1909 р., критики відмічали вплив на деякі з них живопису шведського художника А. Цорна. Манера цього митця якраз відрізнялася широтою письма. Заради передачі характеру та загальної виразності моделі А. Цорн іноді нехтував деталями [133]. Відомо, що Є. Агафонов любив писати жіночі портрети, вони йому особливо вдавалися, але він приділяв увагу в своїй творчості й чоловічим портретам. Зокрема, відмітимо портретні начерки, зроблені з мистецтвознавця Д. Гордєєва та художника К. Сторожниченка (1911), які відвідували студію «Голуба лілія». Є. Агафонов написав також і живописний портрет Д. Гордєєва, який експонувався на виставці «Художнього цеху» у 1919 р.

З фрагмента уцілілої вирізки рецензії, наклеєної на підрамник «Портрета Б.К. Руднева», довідуємося, що в ній ідеться про картину «Осінні рефлекси», якій рецензент дав позитивну оцінку [134]. Оскільки, вирізка була наклеєна на підрамник, логічно припустити, що вона відносилася саме до цієї роботи Є. Агафопова, а не до якоїсь іншої. Проте назва цього твору з часом була змінена, після її надходження до музейної збірки.

Стилістика творів Є. Агафопова, зокрема його портретів, повсякчас зазнавала змін у напрямку від реалізму до модерну. Кольорова гама з часом ставала більш світлою та яскравою. У стилістиці мистецтва модерну, зокрема, виконано «Портрет» (1908). Упорядник та автор вступної статті до альбому «Український авангард» (1996) Д. Горбачов помістив цю роботу в розділі «Сецесія і символізм». Типаж портретованого схожий на Д. Гордєєва, якого Є. Агафонов намалював у профіль у береті. Берет полюбляв носити й Є. Агафонов. На цей головний убір як ознаку екстравагантного одягу

Є. Агафонова вказували сучасники митця, зокрема художник Б. Косарев [135]. Але цілком очевидно, що він міг використовувати його як звичайний атрибут при позуванні. Складна поза моделі, яка рідко використовується при написанні автопортрета, указує, що перед нами все-таки портрет Д. Гордєєва.

Крім указаних двох портретних зображень Б. Руднева у техніці олійного живопису, нам відомий ще один – графічний портрет Б. Руднева, виконаний Є. Агафоновим олівцем у 1913 р. [136]. На відміну від попередніх портретів, у цьому художник розгорнув обличчя у три чверті таким чином, що його погляд спрямований на глядача. Очевидно, Є. Агафонов неодноразово портретував студійців «Голубої лілії», у тому числі й свого друга. У портретній галереї художника виділимо портрети Б. Руднева, які відрізняються не тільки портретною схожістю, майстерністю виконання, але й глибиною художнього образу.

Пошуки нових шляхів у мистецтві тривали й у новому творчому об'єднанні «Кільце». Перша виставка художників, які входили у це об'єднання, відбулася в 1911 р. На другій виставці картин «Кільця» Є. Агафонов показав 16 творів, у тому числі й шість портретів. Серед них у каталозі під № 6 значиться «Портрет г-на Б.». Один з критиків відмітив у творах експонентів *«суб'єктивне розуміння і тлумачення природи»*. Крім харківських митців, учасниками виставки були й художники «Бубнового валета»: Д. Бурлюк, П. Кончаловський, О. Купрін, А. Лентулов, І. Машков, В. Рождественський, В. Савінков. Р. Фальк [137]. Виставка була яскравою подією у художньому житті міста і мала значний розголос у місцевій пресі. Зокрема, було відмічено декоративні пошуки у харківських художників на противагу пластичним пошукам у «бубнововалетів». У творах Є. Агафонова один з рецензентів відмітив *«добре перетворений і глибоко індувіалізований вплив Сезанна»*.

Як уже зазначалося, «Портрет г-на Б.» експонувався на виставках «Бубнового валета» у Москві та Петербурзі. Не виключено, що портрет був відібраний за підказкою або порадою художників «Бубнового валета», які брали участь у виставці у Харкові. На жаль, Є. Агафонов заховав зображену особу за криптонімом «Б.». Подібний підхід у назвах портре-



тів був притаманний для Є. Агафонов. Показуючи на виставці портрет, художник, як правило, прагне підкреслити значимість особи, вказуючи її соціальний статус або ж зазначаючи її прізвище. Все це відсутнє у назві «Портрета г-на Б.». Зважаючи на відповідальність митця перед зображеною особою, для якої можуть бути неприємними згадки у пресі та критичні зауваження щодо виконання портрета, Є. Агафонов не розкриває перед публікою імені й прізвища портретованого. І все-таки, хто міг бути зображений на «Портреті г-на Б.»? Не виключаємо, що Є. Агафонов написав черговий портрет Б. Руднева або ж це був і «Портрет г-на Б.».

Студія «Голуба лілія» припинила свою діяльність у 1912 р. у зв'язку з переїздом її керівника до Москви. Художник перебував у Москві з 1912 по 1914 рр. і ділився у листах своїми враженнями з Д. Гордєєвим від художньої атмосфери, яка, на погляд художника, значно поступалася Харкову. Отже, поява двох творів Є. Агафопова на виставці об'єднання «Бубновий валет» у 1913 р., очевидно, була пов'язана з його безпосереднім перебуванням у Москві. Скоріше за все, Є. Агафонов отримав запрошення на виставку від членів або експонентів об'єднання «Бубновий валет».

До від'їзду Б. Руднева до Лебедина (більше всього це відбулося у 1918 р.) друзі підтримували тісні стосунки. На це вказує й наступний факт: у кінці 1910-х рр. Є. Агафонов влаштував майстерню у флігелі будинку на вулиці Мироносицькій, де мешкав Б. Руднев. Після того, як родина Рудневих переїхала до Лебедина, вся його діяльність була пов'язана з організацією у цьому місті музею. Але дружні стосунки між друзями не переривалися. Після від'їзду Б. Руднева з Харкова Є. Агафонов приїжджав до Лебедина, скоріше за все, у 1918 р. і навіть брав участь в оформленні культурних заходів. У Лебедині мешкав і брат Є. Агафопова з родиною. Зі слів П. Оболенцева, до Лебедина *«щорічно їздили, як на дачу, мати Є.О. (Агафопова. – С.П.) з його сином Шурою, та й сам Є.О.»*. Отже, цілком імовірно, що переїзд родини Руднева до Лебедина відбувся під впливом або за підказкою Є. Агафопова.

У 1919 р. Є. Агафонов разом із сином емігрував за кордон. В еміграції Є. Агафонов продовжував займатися мистецтвом, підтримував стосунки з Д. Бурлюком. У листі історика

мистецтва і художника І. Грабаря до В. Грабар від 17 квітня 1924 р. з Нью-Йорка, ідеться про те, що один із спритних місцевих бізнесменів найняв «...одного русского художника Агафонова, бежавшего откуда-то с Юга России в Константинополь, на Балканы и наконец сюда, за небольшое жалование. Третьяков нанял хорошую студию, обставил ее шикарно и поселил в ней Агафонова. Тот должен писать портреты со всех лиц, которых поставляет Третьяков» [138].

У подальшому Б. Руднев з теплотою згадував про Є. Агафонова. У щоденнику, який Б. Руднев вів під час окупації Лебедина, він занотував 24 квітня 1943 р.: «Сегодня страстная суббота. Вспоминается прежнее, дореволюционное время. Все прошедшее, дореволюционное настолько иное, что порою думаешь, что все это было во сне /.../ Прежние Пасхи глядят на меня с картины моего незабвенного друга детства. Где-то он сейчас, в далекой чужой стране, вдали от родины?» [139].

У виставках «Бубнового валета» брав участь і М. Кульбін – один з пропагандистів авангардного мистецтва. У каталозі «Бубнового валета» за 1912 р. зазначені чотири його твори: «Ескіз. Берег», «На пароплаві», «Зелена парасолька», «Хоровод». У книзі «Петро Левченко і Сумщина», у розділі «Путивль як мистецьке та літературне урочище» нашу увагу привернула постать цієї неординарної людини з огляду на його відношення до Сумщини. Маючи генеральський чин дійсного статського радника, він став організатором і популяризатором мистецтва авангарду та художником. У його творчому доробку є дві роботи, які прямо чи опосередковано мають відношення до нашого краю: «Богоматір з Путивля» і «Нотр-Дам – де Путивль» [140]. 12 лютого 1912 р. М. Кульбін виголосив доповідь «Нове вільне мистецтво як основа життя» і зачитав доповідь В. Кандинського «Епоха великої духовності на диспуті в Москві, організованого «Бубновим валетом».



## ТВОРИ «КОРОЛЯ НАТЮРМОРТУ» У СУМСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ

Натюрморти і пейзажі художників «Бубнового валета» 1910-х рр. не слід розглядати як вияв чистої стилізації у виборі натури, яка поєдналася з «вивісочною» естетикою. Один із стовпів «Бубнового валета»- Ілля Машков навчався в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества у 1907–09 рр. у К. Коровіна та В. Серова [141]. Він категорично стверджував, що художники «Бубнового валета» сповідували естетику лавочних вивісок, що відрізнялися енергійною виразністю та лапідарністю форм. Це й було тим новим, що внесли художники до сезаннізму. Синтез подібних ідей знайшов втілення у численних натюрмортах І. Машкова. Саме в них сповна виявилися особливості живописної системи художника. Звернення І. Машкова до Сезанна мало глибоку і змістовну насиченість. У Сезанна і Ван Гога він міг знайти ту щирість, якої так бракувало мистецтву того часу. Творчий доробок постімпресіоністів змусив І. Машкова та інших «бубнововалетів» побачити інші обрії в мистецтві, які відкривалися тим, хто не зупинявся на досягнутому у стінах навчального закладу. Занепаду живописної майстерності у салонних художників І. Машков та інші його колеги по цеху протиставили необхідність пошуку нових форм живописної виразності, розробленої Сезанном. Їх спілкування з природою й викликало до життя нові форми художньої виразності.

Один з таких «хрестоматійних» натюрмортів, написаних цілком у дусі «Бубнового валета» і «з оглядом на Сезанна»,

зберігається в колекції Сумського художнього музею [142]. Головним «героєм» цього натюрморту, користуючись влучним висловом Б. Віппера, є білий глечик з синіми дзвіночками. Але «героями» натюрмортів живописного ренесансу 1910-х рр. власне стають уже не речі, а той, хто їх творить на картинній площині, художник з його особливим світосприйняттям, світобаченням. Глечик виділений не тільки центральним місцем у композиції, є його вертикальною віссю, але й світло-блакитним кольором. Йому митець протиставляє невеликий букет також у звичайній скляній посудині, що врівноважує зсунутий управо піднос з двома лимонами. У правій частині картини вміщено фрагмент якогось зображення з будиночками, деревами і червоним диском сонця угорі. Імовірно, що це також фрагмент роботи І. Машкова, на що вказує характер її щільного живопису – також у дусі «Бубнового валета». Така стильова спорідненість натюрмортної частини і пейзажу відтворює справжню ілюзію того, що натюрморт дійсно знаходиться на тлі пейзажу, якому в даному випадку не допомагає й бронзового кольору рама. Але й цей останній штрих також не випадковий, адже відомо, наскільки прискіпливо ставився художник до рами кожної зі своїх робіт. Така автоцитатність твору надає йому поліфонічного звучання; у ньому зникає межа між вигаданим і реальним світом на картині. Різке затемнення лівої частини композиції драпірованою ультрамаринового кольору сприймається як завіса у театрі.

Сумському натюрморту І. Машкова притаманні особливості, що вирізняють такі композиції періоду «Бубнового валета» у його творчості, як монументальність, вивісочний характер, величний ритм. Сполучення цих особливостей у натюрмортах І. Машкова підштовхнуло навіть одного з англійських критиків порівняти його натюрморти з єгипетським мистецтвом.

Будучи яскравим представником московської школи живопису, прихильником сезаннівської творчості, І. Машков відкритістю кольорових плям у своїх натюрмортах стоїть ближче до живопису іншого постімпресіоніста – А. Матісса, який у ті ж роки також писав вази, блюда з фруктами. Але в натюрмортах І. Машкова принципи живопису фовізму органічно поєдналися з естетикою «підносного живопису». Худо-

жній критик С. Маковський відзначав з цього приводу, що І. Машков самим кольором може вступати у суперництво з будь-яким *«лауреатом крайнього модернізму»* [143].

Як у цьому, так і в інших натюрмортах художника ми спостерігаємо суттєвий вплив вивісок, які він вважав типовим явищем міської культури. Натюрморт І. Машкова знаходиться серед інших, типових для нього зображень неживої природи. На думку знавця творчості художника І. Болотіної, речі на його картинах подані такими, якими ми їх сприймаємо *«у найщасливіші моменти нашого життя»* [144]. Цей натюрморт і інші картини І. Машкова висіли цілими рядами у «серійних» експозиціях «Бубнового валета». Розповідаючи про відвідання Третяковської галереї відомим австрійським письменником С. Цвейгом, критик А. Ефрос згадував, як той буквально *«зойкнув»* у захваті перед «М'ясами» та «Хлібами» І. Машкова, від того, що бачить справжнє і сильне російське мистецтво.

Крім цього натюрморту, в колекції Сумського художнього музею зберігається шість малюнків та п'ять творів живопису І. Машкова. Графічні твори митця представляють в основному натурні замальовки, частина яких зроблена на початку 1900-х , у 1905 і в 1922 роках [145].

Живописна спадщина І. Машкова репрезентована у збірці Сумського художнього музею творами, час створення яких віддзеркалює еволюцію творчості митця: від 1910-х до 1920-х і 1930-х рр. [146]. Відзначимо також, що у колекції нашого музею зберігається живописний твір «Осінь» (1950), написаний ще одним представником «Бубнового валета» – В. Рождественським.

Художній музей швейцарського міста Аарау організував у 1995 р. виставку «Бубнова дама», присвячену феноменну жіночої творчості. Куратори виставки, безумовно, обігрували в її назві відому вже нам назву виставки і об'єднання початку 1910-х рр. У творчому доробку різних художниць розглядалися проблеми конструктивного, конкретного та радикального у станковому мистецтві, починаючи з 1914 р. по сьогоднішній день. З нагоди 90-ї річниці «Бубнового валета» у галереї мистецтв «Академічна» Української академії банківської справи відбулася виставка під однойменною назвою.

Твори, які експонувалися на виставках «Бубнового валета» було показано на виставках, організованих фондом культури «Скатерина» за участі Третьяковської галереї, Державного Російського музею та регіональних російських музеїв у Монако (2004), Санкт-Петербурзі (2004) та Москві (2005). Виставка «Художники «Бубнового валета»: між Сезанном і авангардом» у Монако мала за мету вписати мистецтво об'єднання до європейського художнього контексту. В експозиції виставки «Бубновий валет» у російському авангарді» у Державному Російському музеї була спроба реконструювати виставки об'єднання та прослідкувати історію його розвитку. На виставці у Третьяковській галереї твори були згруповані за тематичним принципом – за жанрами і сюжетами, які об'єднувалися художньою проблемою. Одним з кураторів виставки у Третьяковській галереї була І. Вакар, яка прочитала у 1988 р. у Сумах, в обласній бібліотеці, лекцію про життєвий і творчий шлях К. Малевича.

«Бубновий валет» посідає значне місце в історії мистецтва. Під його прапором об'єдналися художники, які вирізнялися яскравою індивідуальністю та пошуком нових виражальних засобів у мистецтві. Їх вони знаходили у різних культурах, у тому числі й українській. Виняткове значення у цьому процесі займала Сумщина. Родові корені пов'язували Д. Бурлюка з Лебединщиною, О. Грищенка з Кролевцем, І. Аксьонова з Путивлем. На землі Сумщини зароджувався і розвивався інтерес до мистецтва у Д. Бурлюка, К. Малевича і В. Барта. З Лебединщиною пов'язаний відрізок творчого шляху Р. Фалька. На виставках «Бубнового валета» експонувалося чимало робіт Р. Фалька, написаних художником у Конотопі та Куличчі, а деякі з них («Пейзаж з вітрильником») стали етапними у творчості цього митця. Значну роль у художньому житті Слобожанщини на початку ХХ ст. зіграв харківський художник Є. Агафонов – учасник двох виставок «Бубнового валета». У його мистецькому доробку – декілька портретів Б. Руднева, який став невдовзі першим директором Лебединського історико-краєзнавчого музею.

## ПРИМІТКИ

1. Докладніше про цю історію див.: *Поспелов Г. О «Валетах» бубновых и червонных // Третьяковская галерея. Бубновый валет. Специальный выпуск. – 2005. – С. 23–33.*
2. Виключенням є наступні видання: *Русское Зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. – М., 1997. – С. 121–122; Лейкинд О., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского Зарубежья 1917–1939: Биографический словарь. – СПб., 1999. – С. 180; Побожій С.І. Бурлюк Давид Давидович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 70; Горбачов Д.О. Бурлюк Давид Давидович // Енциклопедія сучасної України. – К., 2004. – Т. 3. – С. 623–624. Серед чисельної літератури про Д. Бурлюка на початку ХХІ ст. звернемо увагу на наступне вид.: *Русский футуризм и Давид Бурлюк, «Отец русского футуризма» / Государственный Русский музей. – [СПб., 2000].* Книга містить також каталог творів Д. Бурлюка із зібрання Державного Російського музею (Санкт-Петербург) та приватних колекцій США, Канади та Німеччини (с. 182–217). У відомостях про рід Бурлюків та місце їхнього проживання, указаних у статті Мері Клер Бурлюк Холт «Отражения в стеклянном глазе», є деякі неточності. Так, наприклад, зазначено, що Ф. Бурлюк, який походив з козаків, «жил в городе Рябушки в России» // *Русский футуризм и Давид Бурлюк, «Отец русского футуризма» / Государственный Русский музей. – С. 175.* Футуристи самі називали Д. Бурлюка «батьком російського футуризму», зокрема В. Каменський писав: «...отец Российского футуризма – Давид Бурлюк /.../ открыл нам Америку Нового искусства».*
3. Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Произведения Давида Бурлюка в музеях российской провинции / Авт. вст. ст., сост. С.В. Евсева. – Уфа, 1994. – С. 13; Митці України: Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К., 1992. – С. 96; *Ногога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. – Львів, 1993. – С. 7.* Нарешті цю несправедливість було усунуто у виданні: Сумщина від давнини до сьогодення: Науковий довідник

- / Упор. Л.А. Покидченко; Редкол.: Л.П. Сапухіна (відп. ред.) та ін. – Суми, 2000. – С. 86.
4. Давид Бурлюк. Фактура и цвет. – С. 13.
  5. Бурлюк Д. Воспоминания отца русского футуризма / Публикация Е. Чижова и Д. Ксенина // *Минувшее: Исторический альманах*. 5. – М., 1991. – С. 17.
  6. Бурлюк Д. Воспоминания отца русского футуризма. – С. 17.
  7. У Д.Ф. Бурлюка та його дружини – Л.І. Бурлюк (уродженої Міхневич) було шестеро дітей: Давид, Микола, Людмила, Володимир, Надія, Марьяна. Крім батька, всі вони займалися мистецтвом. Мати Д. Бурлюка (родом із Ромен) показувала свої малярські твори на виставках «Ланка», «Салон Іздебського» та ін. Л. Бурлюк навчалася в Академії мистецтв. В її роботах відчутний вплив імпресіонізму. *Див.: Афанасьєв В.А.* Бурлюк-Кузнецова Людмила Давидівна // *Енциклопедія сучасної України*. – Т. 3: Біо-Бя. – К., 2004. – С. 624; *Горбачов Д.О.* Бурлюк Володимир Давидович // *Енциклопедія сучасної України*. – Т. 3. – С. 623.
  8. Одна з таких робіт Д. Бурлюка – «Святослав» (1914–15) експонувалася на виставці «Бубнового валета» у Москві в 1916 р. У каталозі цієї виставки значиться ще один твір на українську тематику: «Козак з конем».
  9. Роки навчання в Олександрівській Сумській гімназії взяті з листа директора цієї гімназії за № 990 від 10.11.1898 р. Документ зберігається у Державному архіві Тверської області РФ. *Див.: Капітоненко О.* Знахідка у Тверському архіві // *Кримська світлиця*. – 2002. – 18 жовтня – Число 42. У державному архіві Тверської області РФ зберігається копія свідоцтва учня 6-го класу Тамбовської губернської гімназії Д.Бурлюка. Згідно з документом, Д.Бурлюк, «сын запасного рядового /.../ родившийся в с. Рябушках Лебединского уезда Харьковской губернии /.../ обучался в Александровской Сумской гимназии и был переведен в Тамбовскую гимназию в августе 1895 г.» – Архівна довідка Державного архіву Тамбовської області № 3942/12. Інформація надана Фондацією ім.Д. Бурлюка.
  10. Бурлюк Д. Воспоминания отца русского футуризма / Публикация Е. Чижова и Д. Ксенина // *Минувшее: Исторический альманах*. 5. – С. 24. Будинок у псевдоготичному стилі в Сумах по вул. Дзержинського, 3 – бувший пансіон Олександрівської чоловічої гімназії. Збудований у кінці XIX ст. Знаходиться поряд з центральним триповерховим будинком гімназії. Зображення пансіону вміщено на одній з листівок, присвячених Сумам (1910-ті рр.). *Див.: Суми.* Вулицями старого міста: Історико-архітектурний альбом. – Суми, 2003. – С. 173. Серед найбільш відомих випускників цієї гімназії сумський краєзнавець *Лада Павлівна Сапухіна* наводить, зокрема, імена художника О. Симонова (1875–



- 1957), а також уродженця Сумщина літературознавця П. Зайцева (1886–1956) – дослідника творчості Т.Г. Шевченка. Про історію виникнення гімназії див.: *Санухіна Л.* Навчальні заклади дореволюційних Сум. – Суми, 2000. – С. 7–9.
11. У Харківському художньому музеї зберігається одна робота К. Веніґа (1830–1908) «Іван Грозний і його мамка» (1886, полотно, олія, 187 x 140,5). Картина надійшла у 1886 р. з музею Петербурзької академії мистецтв з нагоди відкриття у Харкові міського художньо-промислового музею. Твори *О. Веніґа* 1890-х рр.: «Ніч на Волзі», «Пожежа у селі», «Молотьба у Царицинському повіті» (всі – малюнки). К. Веніґ був професором класу історичного живопису академії мистецтв. Про *О. Веніґа* див.: Художники народів СРСР: Биобиблиографический словарь. – Т. 2. – М., 1972. – С. 230; *Побожій С.І.* Веніґ Олександр Карлович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 80. Разом з О. Веніґом у цій гімназії вчителював і художник М. Зінов'єв (1850–1919). Про *М. Зінов'єва* див.: Зінов'єв Митрофан Іванович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 170.
  12. Бурлюк Д. 40 лет любви к живописи // *Минувшее: Исторический альманах.* 5. – С. 24.
  13. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: В 2 т. – Т. 1 / Авторы-сост. И.А. Ваккар, Т.Н. Михиенко. – М., 2004. – С. 49.
  14. Побожій С. Давид Бурлюк і сучасність // Давид Давидович Бурлюк: Каталог виставки / Авт. вст. ст. С.І. Побожій; Упоряд. І.О. Горбачова. – К., 1998. – С. 1–2 (без пагінації).
  15. Дуглас Ш. Лебеди иных миров. Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма // Советское искусствознание. – Вып. 27: Сб. статей и публикаций. – М., 1991. – С. 414.
  16. Живопись 20–30-х годов Сост. А.М. Муратов; Автор вст. ст. В.С. Манин – СПб., 1991. – С. 49 (без пагінації).
  17. Давид Давидович Бурлюк: [Матеріали наукової конференції]. – К., 1998; Давид Давидович Бурлюк: Каталог виставки / Авт. вст. ст. С.І. Побожій; Упоряд. І.О. Горбачова. – К., 1998.
  18. У червні 1994 р. відбувся «Лебединський пленер» сумських художників, присвячений Д. Бурлюку. Твори, виконані під час цього пленеру, були експоновані на виставці в Лебединському художньому музеї. Див.: Лебединський plein air: Каталог виставки / Авт вст. ст. С. Побожій. – Лебедин, 1994. У 1996 р., за ініціативою Сумської філії «Малевич-Центру» та Сумського художнього музею у Рябушках відбулося мистецьке свято «Бурлюк у Рябушках». Див.: *Петров Г.* З любов'ю до Давида Бурлюка // *Добрий день (Суми).* – 1996. – 24 трав. – С. 2. У 1998 р. створено Фондацію ім. Д. Бурлюка за ініціативою О. Капітоненка. Про виставку творів Д. Бурлюка у Національному художньому музеї (м. Київ) див.: *Болбат В.* З поверненням в Україну, пане

- Бурлюк! // Літературна Україна. – 1998. – 30 квіт.; *Сухолит Н.* Возвращение Давида Бурлюка // Зеркало недели. – 1998. – 11 апр. – С. 16.; *Побожій С.* З поверненням в Україну, пане Бурлюк // Теленеделя (Сумы). – 1998. – 14–21 мая. – № 20(158). – С. 12.
19. Бурлюк Д. Пейзаж. Штат Нью-Мексіко. 1949. Папір, акварель. 27 x 37,5. Мері Роз та її близнюки. 1940-ті рр. Папір, акварель, вугілля. 28x36. Докладніше про ці твори див.: *Побожій С.* Деякі матеріали до американського періоду творчості Д. Бурлюка // Давид Давидович Бурлюк: [Матеріали наукової конференції]. – С. 34–36.
  20. Грищенко О. Україна моїх блакитних днів / Передне слово О. Федорука // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 1. – С. 77–78.
  21. Грищенко А. О группе художников «Бубновый валет» // Аполлон. – 1913. – № 6. – С. 31–38.
  22. Грищенко А. О группе художников «Бубновый валет». – С. 35.
  23. Грищенко А. О группе художников «Бубновый валет». – С. 38.
  24. Чудовский В. Футуризм и прошлое // Аполлон. – 1913. – № 6. – С. 25–30.
  25. Грищенко А. О связях русской живописи с Византией и Западом XI–XX в. Мысли живописца. – М., 1913. – С. 7. – Наукова бібліотека Третьяковської галереї: 7. 56.
  26. Грищенко А. Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи. – Вып. 3. – М., 1917. – С. 264. – Наукова бібліотека Третьяковської галереї: 7. 505/3.
  27. Ключ И. Этюд из прошлого // Русская галерея. – 1999. – № 1. – С. 72.
  28. Грищенко О. Мої роки в Царгороді / Передне слово С. Білоконя // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 5. – С. 25.
  29. Мистецтво української діаспори. Повернуті імена. – Вип. 1. – К., 1998. – С. 103.
  30. Грищенко Н. Родинне гніздо / Публікація і передмова С. Побожія // Культура і життя. – 1997. – 5 бер. – № 9 (3787). – С. 4; *Побожій С.* Олекса Грищенко у спогадах племінниці // Теленеделя (Сумы). – 1999. – № 1. – С. 20. Про *Н. Грищенко* див.: *Побожій С.І.* Грищенко Ніна Петрівна // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 117.
  31. Спогади Н. Грищенко «Родинне гніздо» (рукопис) зберігаються у науковому архіві Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького.
  32. Грищенко Н. Родинне гніздо. – С. 4. Про життя і творчість *О. Грищенка* див.: *Абліцов В.* Олекса Грищенко: «Треба багато знати, щоб жити у цьому світі» // Вісті з України. – 1988, вересень. –

- № 38(1536). – С. 5; *Карась А.* Загадковий Грищенко: Сторінки історії // *Ленінська правда* (Суми). – 1990. – 18 груд. – № 242 (17096). – С. 4; *Він же.* Нове про Олексу Грищенка // *Червоний промінь*. – 1994. – 2 квіт. – № 14 (4090). – С. 3; *Сусаєв В.* Голгофи художника // *Всесвіт*. – 1990. – № 12. – С. 164–174; *Карась А.* З історії м. Кролевеця. – Суми, 1995. – С. 8–12; *Шибаловська І.* Олекса Грищенко і Кролевець // *Кролевецький вісник*. – 1997. – 26 квіт. – № 34–35 – С. 4; *Карась А.* Олекса Грищенко (1883–1977) // *Сіверянський літопис*. – 2002. – № 4. – С. 96–98; *Зюзько Т.А.* Грищенко Олексій Васильович // *Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник*. – С. 117; *Побожій С.* «Я бачив святу Софію...». До 120-річчя від дня народження Олекси Грищенка // «Земляки»: Альманах Сумського земляцтва в Києві. – Вип. 1: 2003–2004 роки. – Суми, 2004. – С. 79–80; *Федорук О.* Олекса Грищенко в Україні // *Образотворче мистецтво*. – 2004. – № 4(52). – С. 14–18; *Попович В.* Олекса Грищенко (1883–1977) // *Там само*. – С. 19.
33. Найден О., Горбачов Д. Малевич Мужичський // *Хроніка 2000: Вип. 3–4 (5–6)*. – 1993. – С. 210. Про зв'язки К. Малевича з Україною *див.*: «Він та я були українці» Малевич та Україна: Антологія / Уклад. Д. Горбачов; Упоряд. С. Папета, О. Папета. – К., 2006.
34. Про перебування К. Малевича на Сумщині *див.*: *Побожій С.* Конотопські враження Казимира Малевича: До 110-ї річниці з дня народження відомого художника К.С. Малевича (1878–1935) // *Радянський прапор* (Конотоп). – 1988. – 27 груд. – № 206 (11063). – С. 3; *Він же.* Від Білопілля – до світової слави // *Панорама Сумщини*. – 1992. – 2 квіт. – № 14 (118). – С. 5; *Він же.* Малевич Казимир Северинович // *Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник*. – С. 282–283; *Борошнев В.А.* Конотопские истоки творчества Казимира Малевича // *Сумська старовина*. – 2004. – №№ XIII–XIV. – С. 85–90.
35. Малевич К. Розділи з автобіографії художника // *Хроніка 2000: Вип. 3–4 (5–6)*. – С. 245–246. Місцезнаходження картин К. Малевича конотопського періоду нам невідоме.
36. Малевич К. Розділи з автобіографії художника. – С. 246.
37. Малевич К. Розділи з автобіографії художника. – С. 245.
38. Малевич К. Розділи з автобіографії художника. – С. 246.
39. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т. Т. 1 / Авторы-составители И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. – М., 2004. – С. 33.
40. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: В 2 т. – Т. 1. – С. 48.
41. Побожій С. Казимир Малевич як педагог // *Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць*. – Вип. 2. – К., 2001. – С. 315–319.

42. Єфімович С. Виставка творів К.С. Малевича в Київській картинній галереї // Радянське мистецтво. – 1930. – № 12–13 (42–43). – С. 6.
43. Эфрос А. К. Малевич. Ретроспективная выставка // Художественная жизнь. – 1920. – № 3. – С. 39.
44. Листи К.С. Малевича до художників Л.Ю. Крамаренка та І.О. Жданко // Хроніка 2000:Вип. 3–4 (5–6). – С. 232–240.
45. Листи К.С. Малевича до художників Л.Ю. Крамаренка та І.О. Жданко. – С. 239.
46. Супремус. Конотоп (Сумы – Цюрих – Москва). – 1994. – № 3(4). – 16 с. Укладач та автор деяких статей С. Побожій. Докладніше див.: Побожій Сергій. Біобібліографічний покажчик. – Суми, 2004. – С. 39–40. Про виставки на Сумщині, присвячені К. Малевичу див.: *Побожій С.* Покликання – мистецтво // Радянський прапор (Конотоп). – 1991. – 4 верес. – № 141(11622). – С. 4; *Він же.* Вернісаж зі спогадом... про конотопське сало // Панорама Сумщини. – 1991. – 19 верес. – № 38(90). – С.8; *Він же.* Присвячено К. Малевичу // Радянська правда (Білопідлля). – 1992. – № 24(8728). – С. 3; *Він же.* Крутий авангард у художньому музеї // Червоний промінь. – 1992. – 28 берез. – С. 3; *Він же.* Від Білопідлля – до світової слави // Панорама Сумщини. – 1992 – 2 квіт. № 14(118). – С. 5; Хроніка проекту «Современные художники – Малевичу» // Супремус. Конотоп. – 1994. – № 3(4). – С. 15; *Побожій С.* Геометричне мистецтво в Конотопі // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 6. – С. 13; *Пути творчества:* Каталог. Виставка московских и сумских художников, посвященная выдающемуся художнику XX века Казимиру Малевичу. Живопись. Графика / Авт. вст. ст. и сост. С. Побожий, М. Текманжи, А. Шумов. – Конотоп; Сумы; М., 1991. – С. 8; Геометрия духа. Живопись, графика, скульптура, декоративное искусство: Каталог выставки, посвященной столетию пребывания Казимира Малевича на Слобожанщине / Вст. ст. и сост. С. Побожий. – Сумы, 1992. Діяльність Сумської філії «Малевич-Центру» тривала з 1991 до 1998 р. і була спрямована на популяризацію творчості К. Малевича на Сумщині шляхом організації виставок сучасного мистецтва, мистецьких вечорів, наукових конференцій і публікацій. Філія підтримувала тісні зв'язки з Малевич-Центром у Немчинівці (М. Текманжі) та головною конторою газети «Супремус» у Цюриху (О. Шумов).
47. *Побожій С.* Які наслідки має в кінці XX століття факт перебування К.С. Малевича у Білопідлі та Конотопі в кінці XIX століття // Червоний промінь. – 1995. – 24 листоп. – № 47 (4176). – С. 4; *Він же.* «Конотопський слід» Казимира Малевича // Уик-енд (Сумы). – 1995. – № 48 (100). – 1–8 дек. – С. 10.
48. Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / Сост. и прим. А.В. Щекин-Кротовой. – М., 1981. – С. 11.

49. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов: Очерки. – М., 1971. – С. 117.
50. Фальк Р.Р. Вітрильник. 1912. Полотно, олія. 90 x 116. Саратовський державний художній музей ім. О.М. Радищева. Інші назви цього твору: «Пейзаж з вітрильником», «Село у Малоросії», «Пейзаж у Малоросії». Зліва внизу підпис: Фалькъ. Справа внизу підпис: 1912. Твір надійшов у 1980 р. від дружини художника А.В. Щокіної-Кротової (Москва). Інв. № Ж–2438. Виставки: «Бубновий валет». 1913. М.; СПб.; Р.Р. Фальк. 1924. М.; Р.Р. Фальк. 1965. Єреван; 1966. М.; 1967. Таллін; «Париж – Москва». 1979. Париж; «Москва – Париж. 1900–1930». 1981. М.; «Російський живопис кінця XIX – початку XX ст.». 1991. М.; «А.П. Боголюбов та його Радищевський музей. Живопис із зібрання СГХМ ім. О.М. Радищева». 1999. М. *Література*: Каталог виставки картин Р.Р. Фалька. Март–апрель 1924. М., 1924. – № 21 («Деревня»); Виставка произведений Р.Р. Фалька. Каталог. Єреван, 1965. – № 4; *Kulturna torba*. 1945. – 24 сєгьна (Чехословакия); Р. Фальк. Каталог выставки. М., 1966; *Vitvarne umeni*. Praha, 1966. – № 1. – С. 9; Виставка произведений Роберта Фалька. Каталог. Таллинн, 1967. – С.7. – № 3; Русская живопись конца 1900 – начала 1910-х годов. – М., 1971. – С. 129–133 (и воспр.); Robert Falk. Dresden, 1974, Abb. 22. – S. 12; Москва – Париж. 1900–1930. М., 1981. – Т. I. – С.308; Т. II (цв. воспр.); Москва. 1982. № 10 (цв. воспр. между 176–177); Р.Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. – С. 26, 224, цв. воспр. № 11; *Водонос Е.И.* Одушевленность // *Заря молодежи*. – 1986. – 1 нояб. – № 44; *Кормакулина Г.М.* // *Музей'9*. – С. 225; Русская живопись конца XIX – начала XX в.: Каталог. – 1991. – № 46, воспр.; *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. – М., 1991. – С. 32 (воспр.); *Водонос Е.И.* Живопись Р.Р. Фалька. Буклет. – Саратов, 1991 (цв. воспр.); *Водонос Е.И.* // СГХМ: Сб. статей. – 1993. – С. 39; *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. – М., 1998. – С. 249–250; *Водонос Е.И.* // СГХМ. Сборник статей, 1999. – Вып. 8. – С. 34, 35; *Кормакулина Г.М.* А.П. Боголюбов и его Радищевский музей. Цв. воспр.; *Пашкова Л.В., Водонос Е.И.* Первый губернский музей в России // *Крестьянка*. – 2001. – № 4. Цв. вклейка между с. 48 и 49 (цв. воспр.); «Бубновий валет» в русском авангарде: Альманах'92 / ГРМ, ГТГ, Фонд культуры «Екатерина». – СПб., 2004. – С. 243; Полный каталог живописных произведений Р.Р. Фалька / Сост. Ю.В. Диденко; Науч. консультант А.С. Шатских; Сост. «Основные даты жизни и творчества Р.Р. Фалька» А.В. Щекин-Кротова; «Живопись Р.Р. Фалька» Д.В. Сарабьянов; Науч. ред. А.Д. Сарабьянов. – М., 2006. – С. 53.
51. Лист А.В. Щокін-Кротової до автора від 8 січня 1988 р. Переклад з російської автора.

52. Лист А.В. Щокін-Кротової до Д.Я. Ледньова від 1 січня 1974 р. Твори «куличанського» періоду Р. Фалька за відомостями А. Щокін-Кротової є в музеях Алма-Ати, Абрамцева, Серпухова. За її твердженням, роботу «Поселення на Україні» (полотно, олія. 38 x 51) Р. Фальк написав у 1908 р. у Куличці. *Див.: Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. – Х., 2003. – С. 218. Ілюстрацію цієї роботи див. у вид.: Прикосновение... Живопись и графика XX века из собрания Ильи Лучковского / Автор-сост. и науч. ред. И.Я. Лучковский; Предисл.: Д.В. Сарабьянов. – Х., 2005. – Іл. 12; Полный каталог живописных произведений Р.Р. Фалька. – С. 181. В останньому виданні рік виконання цієї роботи указано як 1906 р. (?)*
53. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. – С. 131. Зазначимо, що глядачі стримано сприймали твори Р. Фалька на відміну від його колег на виставках «Бубнового валета». Цікаві спогади з цього приводу залишив В. Лобанов: *«Работы Фалька не вызывали к себе такого страстного отношения, как произведения его друзей и единомышленников. Они не возбуждали ни восторгов, ни критических замечаний, кипевших и бурливших около картин других основателей «Бубнового валета». По природе замкнутый, скованный какими-то внутренними тайнами от посторонних переживаний, Р.Р. Фальк среди других сверстников по выставочной организации казался «не от мира сего», но он был ближе всех к классике. И в его искусстве чувствовалась тяга к раздумьям» // Лобанов В.М. Кануны. Из художественной жизни Москвы в пред-революционные годы. – М., 1968. – С. 221. Віктор Михайлович Лобанов – мистецтвознавець, закінчив Вольську гімназію та Московський університет. Автор книги спогадів «Кануны».*
54. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. – С. 131.
55. Ткаченко Б.І. Лебедія. – Суми, 2000. – С. 327. Книга Б. Ткаченка удостоєна премії Сумської обласної ради у галузі літератури та мистецтва у 2000 р.
56. Пабло Пикассо. 1881–1973. К столетию со дня рождения: Каталог выставки. – Л., 1982. – С. 85.
57. У Лебединському міському художньому музеї зберігається колекція творів О. Красовського.
58. Фальк Р.Р. Конотопські дівчата (Поденниці на відпочинку). 1912. Полотно, олія. 100 x 114,5. Саратовський державний художній музей ім. О.М. Радищева. (Інші назви: «Девушки-поденницы на отдыхе», «Конотопские поденницы», «Девушки-поденницы»). Твір надійшов у 1971 р. (дарунок П.А. Шульги, (Саратов)). Раніше знаходився у зібранні дружини художника А.В. Щокін-Кротової (Москва). Інв. № Ж–1667. Виставки:

- Р.Р. Фальк. 1967. Новосибирськ; Ювілейна. 1986. Саратов. Література: *Сарабьянов Д.* Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х гг. – С. 129–133 (цв. воспр.); Robert Falk. Dresden. 1974, Abb. – № 1. – S. 13–14; *Кормакулина Г., Федорова Г.* – С. 54, 55 (воспр.); Р.Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике – М., 1981. С. 30, 225, воспр. № 15; Альбом, 1984, цв. воспр.; Альбом, 1985. – С. 172 (цв. воспр. № 91); *Водонос Е.И.* Одушевленность // Заря молодежи. – 1986. – 1 нояб. – № 44; *Кормакулина Г.М.* // Музей'9. – С. 226; *Водонос Е.И.* Живопись Р.Р. Фалька: Буклет. Саратов, 1991 (цв. воспр.); *Водонос Е.И.* // СГХМ: Сб. статей. – 1993. – С. 35; *Водонос Е.И.* // СГХМ: Сб. статей. – 1999. – С. 34, 35; «Бубновый валет» в русском авангарде: Альманах'92 / ГРМ, ГТГ, Фонд культуры «Екатерина». – С. 242; Полный каталог живописных произведений Р.Р. Фалька. – С. 54, 318.
59. Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. – С. 94.
  60. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. – С. 133–134.
  61. Цит. за *вид.*: Диалоги в пространстве культуры. / Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. – М., 2002. – 64.
  62. Поспелов Г.Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М., 1990. – С. 256, 261. Місцезнаходження указаних у каталогах творів Р. Фалька нам невідоме.
  63. Роберт Фальк. Художественный дневник / Публикация, подготовка к печати, вст. ст. А. Элидин. – Москва: Изд-во HGS, 2002. – С. 79 – 81.
  64. Роберт Фальк. Художественный дневник. – С. 23 – 25, 41, 75–78.
  65. Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство: Статьи и очерки. – М., 1975. – С. 76 – 77.
  66. Каталог выставки картин. Р.Р. Фальк. Март-апрель. – М.: Книгоизд-во «Творчество», 1924.
  67. Выставка акварелей и рисунков художников: Шевченко А.В., Фалька Р.Р., Нюренберг А.М. – Москва, 1924; IV выставка картин и рисунков Р.Р. Фалька. – М.: Изд-во ЦЕКУБУ, 1927; Выставка картин. Грабарь И., Древин А., Машков И., Осмеркин А., Удальцова Н., Фальк Р., Федоров Г. – Москва, 1923. На виставці Р. Фалька 1966 р., яка відбулася у Московському відділенні СХ РРФСР експонувалися твори з 1907 по 1950-ті рр., у тому числі й «Пейзаж з вітрилом»: Фальк Р. Выставка произведений: Каталог / Сост. А.В. Щекин-Кротова при участии Е.В. Членовой; Вст. ст. Д.В. Сарабьянов. – [Москва, 1966]. На виставці творів Р. Фалька у Казахській художній галереї (1969)

- експонувалися роботи митця 1910-х – 1940-х рр., більшість з яких надала на виставку А.В. Щокін-Кротова. Див.: Роберт Рафаїлович Фальк (1886–1958) / Казахская государственная художественная галерея им. Т.Г. Шевченко. – Алма-Ата, 1969. – Буклет. – 1 арк., склад. у 6 с.
68. У колекції Сумського художнього музею знаходяться такі графічні та живописні роботи Р. Фалька: «Сонячний пейзаж» (1905), «Портрет дівчини» (1906), «Портрет Гоґі» (1908), «Ескіз до портрета старої» (1932), «Портрет старої» (1932), «Золоті кулі» (1935), «На ринку. Узбек» (1938), «Дівчина у чорному капорі» (1930-ті рр.), «Етюд до портрета Л.М. Еренбург-Козинцевої» (1930-ті рр.), «Пейзаж з вишкою у Лосинці» (1940), «Геля у шалі» (Щокін-Кротова) (1946), «Регістан» (1940-і рр.), «Дівчина у білій шалі» (1950), «Гай. Молдавія» (1952). Про твори Р. Фалька з колекції Сумського художнього музею див. доклад.: *Юрченко Н.* Мистецькі шляхи Роберта Фалька // *Земляки. Альманах Сумського земляцтва в Києві.* – Вип. 3. – Суми, 2006. – С. 167–170. Про зв'язки Р. Фалька з Сумщиною див.: *Побожій С.І.* Фальк Роберт Рафаїлович // *Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник.* – С. 460; *Він же.* Р. Фальк і Сумщина. Деякі аспекти творчості художника періоду «Бубнового валета» // *Сумська старовина.* – 2004. – № XIII–XIV. – С. 91–105.
  69. Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. – Т.1. – М., 1970. – С. 294; *Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Авт.-сост. А.Д. Сарабьянов; Тексты Н.А. Гурьяновой и А.Д. Сарабьянова.* – М., 1992. – С. 49; *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Художники русского Зарубежья 1917–1939: Биографический словарь. – С. 120–121; *Побожій С.* Барт Віктор Сергійович // *Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник.* – С. 23–24; *Він же.* В. Барт і Сумщина. З історії мистецьких зв'язків у мистецтві першої третини ХХ ст. // *Сумська старовина.* – 2006. – № XVIII – XIX – С. 75–88.
  70. У деяких виданнях помилково відзначалося, що В. Барт був уродженцем Сум. Див.: *Сапухіна Л.* Навчальні заклади дореволюційних Сум. – С. 13; *Манько М.О.* Суми і сумчани у документах сучасників: Книга перша (1655–1919). – Суми, 2005. – С. 223.
  71. Суми. Вулицями старого міста: Історико-архітектурний альбом. – Фото: Реальне училище. – С. 179.
  72. Сапухіна Л. Навчальні заклади дореволюційних Сум. – С. 11.
  73. Ці дані почерпнуті нами з вид.: *Сапухіна Л.* Навчальні заклади дореволюційних Сум. – С. 9, 12, 13.
  74. Сапухіна Л. Навчальні заклади дореволюційних Сум. – С. 12.
  75. Харьковский календарь на 1904 год. – Х., 1904. – С. 215.
  76. Див.: *Манько М.О.* Суми та сумчани. – С. 206.



77. Про П. Матюніна (псевдонім ПЕМ) див.: *Лейкинд О., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Художники русского Зарубежья 1917–1939: Биографический словарь. – С. 418; *Побожій С.І.* Матюнін Павло Павлович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 291. Після 1923 р. П. Матюнін емігрував. Друкувався у французьких газетах та журналах. Співробітничав у російських журналах «Возрождение» та «Иллюстрированная Россия». З 1947 р. був постійним співробітником газети «Русская мысль». Похований на цвинтарі Сент-Женев'єв-де-Буа.
78. Разом з Я. Порубиновським на з'їзді художників у Петербурзі були присутні художники з Конотопа, Сум і Ромен. Див. докладніше: *Побожій С.І.* «Забуті» художники і мистецьке життя Сумщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Матеріали наукової конференції «Художник у провінції» 15–16 жовтня 1998 р. – Суми, 1998. – С. 34–36.
79. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) / Сост.: Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. – СПб., 1992. – С. 195.
80. Первая выставка картин местных и иногородних художников. – Сумы, 1914.
81. А.В. Шевченко. Сборник материалов / Сост.: Ж.Э. Каганская, В.Н. Шалабаева. – М., 1980. – С. 16.
82. Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. – С. 11.
83. Зданевич И. Фрагменты воспоминаний // Минувшее: Исторический альманах. 5. – С. 162.
84. Устав общества художников «Бубновый валет» // Творчество. – 1989. – № 2. – С. 18–19.
85. Койранский А. «Бубновый валет» // Утро России. – 1910. – 11 дек. – С. 6.
86. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Авт.-сост. А.Д. Сарабьянов; Тексты Н.А. Гурьяновой и А.Д. Сарабьянова. – М., 1992. – С. 49. Вміщено біографічні відомості про В. Барта, фото В. Барта (1906), іл.: «Стрільці» (1912).
87. Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко. Классика русского авангарда. – М., 2001. – С. 28; іл.: Барт В.С. «Танцівниця». – С. 10.
88. Сто памятных дат: Художественный календарь на 1987 год. – М., 1987. – С. 116.
89. Барт В.С. Подвійний автопортрет. 1910-ті рр., полотно, олія, 71 x 102. Зліва внизу підпис: «В.С. Барт». Надійшов до музею у 1922 р. з Музею живописної культури у Костромі. *Лебедева В.Н.* Музеи Костромской земли. – М., 1985. – С. 162, без пагінації; *Ельшєвская Г.В.* Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете. – М., 1984. – Барт В. Двойной автопортрет. – С. 91. «Подвійний портрет»

- В. Барта експонувався на виставках автопортрета в російському та радянському мистецтві у Москві, Ленінграді, Києві, Мінську, Софії у 1977–1979 рр.
90. Лебедева В.Н. Музеи Костромской земли. – С. 18.
  91. Живопись 1920–1930. Государственный Русский музей: Каталог-альбом. – М., 1989. – С. 17.
  92. Древина Е. Виктор Сергеевич Барт // Сто памятных дат: Художественный календарь на 1987 год. – С. 117.
  93. Барт В.С. Извлечение из опыта исследования пластического синтеза и его роли в живописи // Эксперимент 5. – 1999. – С. 201.
  94. Волошин М. Лики творчества. – М., 1988. – С. 289.
  95. Ф. М[ухортов]. Ослиный хвост // Московская газета. – 1912. – 12 марта. *Цит.* по: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика / Сост., вступ. статья И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко: В 2 т. – Т. 2 – С. 516.
  96. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: В 2 т. – Т.1. – С. 402.
  97. Наталья Гончарова. Михаил Ларионов: Воспоминания современников. – М., 1995. – С. 91.
  98. Маяковский В.В. Соч.: В 2 т. – М., 1988. – Т. 2. – С. 658. В експозиції Музею В. Маяковського в Москві знаходиться один надзвичайно цікавий експонат: автографи діячів мистецтва і літератури на підписному аркуші учасників, які були присутніми на обіді на честь Володимира Маяковського 24. XI. 1922 р., влаштованому журналом «Удар» та Спільною російських художників. Організаторами цього вечора були І. Зданевич і С. Ромов. Серед його учасників були: І. Білібін, Н. Гончарова, Б. Григор'єв, Л. Гудіашвілі, Р. Делоне, І. Зданевич, С. Дягилев, М. Ларионов, Т. Тцара та ін. Першим у цьому списку знаходиться автограф В. Барта. На фотографії «Прийом на честь В. Маяковського у кав'ярні «Обсерватуар». Париж. 1922». В. Барт – перший зліва у другому ряду. *Див.:* Гудіашвили Ладю. Книга воспоминаний. Статті. Из переписки. Современники о художнике. – М., 1987. – С. 61. Повний список учасників обіду опубліковано у вид.: Н.С. Гончарова і М.Ф. Ларионов: Исследования и публикации. – М., 2001. – С. 224.
  99. Лидин В.Г. У художников. – М., 1972. – С. 70. Автор вірша – поет М. Волошин, який жив у Парижі на початку ХХ ст.
  100. Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / Сост.: А.А. Демская, Н.Ю. Семенова. – М., 1989. – С. 217.
  101. Н.С. Гончарова і М.Ф. Ларионов: Исследования и публикации. – М., 2001. – С. 222–223.
  102. Терехина В.Н. Гончарова, Ларионов, Маяковский: Париж, 1922 год // Н.С. Гончарова і М.Ф. Ларионов: Исследования и

- публикации. – С. 230. Про діяльність групи «Через» див.: *Северюхин Д.* Русская художественная эмиграция. 1917–1939. – СПб., 2003. – С. 64–65.
103. Терехина В.Н. Гончарова, Ларионов, Маяковский: Париж, 1922 год. – С. 232.
104. Терехина В.Н. Гончарова, Ларионов, Маяковский: Париж, 1922 год. – С. 224.
105. Автограф вірша знаходиться у Російському державному архіві літератури та мистецтва (РДАЛМ. – Ф. 1334. – Оп. 1. – Од. зб. 418). Надрукований у виданні: *Терехина В.Н.* Гончарова, Ларионов, Маяковский: Париж, 1922 год. – С. 235.
106. Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского Зарубежья. 1917–1939: Биографический словарь. – С. 121.
107. Про життя і творчість І. Аксьонова див.: *Адаскина Н.* Иван Александрович Аксенов: эскиз к портрету // Искусствознание. – № 2 (98). – М., 1998. – С. 525–539. Село Горки як місце народження І. Аксьонова указано у *вид.*: Сумщина від давнини до сьогодення: Науковий довідник / Упоряд. Л.А. Покидченко; Редкол.: Л.П. Сапуніна (відп. ред.) та ін. – С. 106. Аксьонов Иван Александрович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 21.
108. Поспелов Г.Г. «Бубновый валет». – С. 117; Сборник статей по искусству. Издание Общества художников «Бубновый валет». – М., [Б.г.]. Відкриває збірник стаття І. Аксьонова «К вопросу о современном состоянии русской живописи».
109. Сборник статей по искусству. Издание Общества художников «Бубновый валет». – С. 13.
110. Сборник статей по искусству. Издание Общества художников «Бубновый валет». – С. 12–13.
111. Аксенов И. «Пикассо и окрестности». – М.: Центрифуга, 1917. – 62 с. – Наукова бібліотека Третьяковської галереї: 4. 230.
112. Аксенов И.А. Пикассо и окрестности // Искусствознание. – № 2 (98). – С. 484–525.
113. Коваленко Г. Александра Экстер // Амазонки авангарда. Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова: Каталог / Под ред. Дж. Э. Боулта и М. Дратта. – М., 2001. – С. 133.
114. Бабин А. Аксенов в окрестностях Пикассо // Искусствознание. – № 1(02). – М., 2002. – С. 504–519.
115. Бабин А. Аксенов в окрестностях Пикассо. – С. 505.
116. Адакина Н. Иван Александрович Аксенов: эскиз к портрету. – С. 532.

117. Бабин А. Аксенов в окрестностях Пикассо. – С. 514.
118. Булань. – [Б.м.], 1920 – С. 3–5. – Російський державний архів літератури та мистецтва (Москва): 10362а. І. Аксьонов «Темп вальса»: *Давно мои чувства разграблены / (Кажется и твои), / Но не трещины, а царапины / По нашим сердцам прошли. / А тучи, теплы и быстры, / Не закрывают звездную рябь, / Комнате, занавес пестрый / Распустившей, парус – корабль, / В ней вином о края графина / Шелестит налетевшая грусть, / И искали слова не слышно, / Первых разомкнувшихся губ./ Но не слова, не зова, не ласки, / Не полупризнанья, не лжи/ Мы ждали, потому что внятно / Нам колокольчики всех дорог цвели / И их лиловые, и их кривые, / Завивающиеся лепестки – / Волны, волны слезной стихии, / Не нашей: времени любви / Пусть за стеклами, по асфальтовой / Палубе, жемчужною пылью секунд / Осыпает дождь, и каждой / Каплей новый зеленый лист радуги – / Мы, не плача, из тех же лоций / Пролетаем туман – тропой, / Мыслью к мысли, локоть с локтем, / Плечо о плечо, о щеку щекой, / Расцветать при весенних росах, / Позабыв о нас, о себе, / На взошедших дуговых колесах, / В горящем из туч серпе.*
119. Софрониевский монастырь. Из истории Молчанской Печерской Рождества Пресвятой Богородицы пустыни / А. Луговской, В. Вечерский, С. Тупик, Н. Рыбкин. – К., 2001. – С. 105.
120. Фельдман О. «Не разрешенная нашей цензурой брошюра» // Театр. – 1994. – № 1. – С. 104.
121. Аксенов И.А. Сергей Эйзенштейн. – М., 1991.
122. Илья Машков / Авт.-сост. и авт. ст. И.С. Болотина. – М., 1977. – С. 48.
123. Илья Машков. – С. 48.
124. Аксенов И.А. Аристарх Васильевич Лентулов: Рукопись 1925–26 гг. – Приватний архів (Москва). Відомості про життєвий шлях *І. Аксьонова* вміщено у науково-художньому виданні: Софрониевский монастырь. Из истории Молчанской Печерской Рождества Пресвятой Богородицы пустыни / А. Луговской, В. Вечерский, С. Тупик, Н. Рыбкин. – С. 105–106.
125. Аристарх Лентулов: Путь художника. Художник и время / Авт.-сост. Е.Е. Мурина, С.Г. Джафарова. – М.: Сов. художник, 1990: ил. (Новая галерея. XX век). – С. 26.
126. Бусев М.А. XI Алпатовские чтения «Пикассо и окрестности» / Искусствознание. – № 1(02). – С. 648–654; *Бусев М.* Пикассо и окрестности // Художественный совет. – 2001. – № 6(22). – С. 6. У цей час згадали про І. Аксьонова і на Сумщині, на мистецькому вечорі «Діалоги з Пикассо» у галереї мистецтв «Академічна» Української академії банківської справи. Див.: *Побожий С.* Диалоги с Пикассо // Ваш шанс (Сумы). – 2001. – 14 нояб. – № 46. – С. 14.

127. Фельдман О. «Не разрешенная нашей цензурой брошюра». – С. 103.
128. Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы: Монография. – 2-е изд. – Х., 2006. – С. 201. Про *Е. Агафонова* див.: С. 210–222, 266–268.
129. Цит. за вид.: *Савицкая Л.Л.* На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. – С. 209.
130. Оригінал листа П.Ф. Оболенцева до Д. Ледньова знаходиться у науковому архіві Лебединського міського художнього музею. Цитується за копією цього листа з архіву автора. Про Б. Руднева див.: *Побожій С.* Борис Руднев: «...я повинен почати якийсь нове справжнє життя» // Україна. Наука і культура. – Вип. 26–27. – К., 1993. – С. 366–378.
131. Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. – С. 217.
132. Сиволап Т.Е. Страницы биографии Ф.И. Шмита по архивным источникам // Сборник лиц: Сборник статей / Под ред. М.Б. Пятровского и А.А. Никоновой. – СПб., 2006. – С. 23.
133. Цорн Андерс (1860–1920) – шведський живописець, гравер і скульптор. Працював головним чином у портретному жанрі. Знайомство з його творчістю відбулося на скандинавській виставці 1897 р. Цорн мав вплив на формування смаків багатьох російських і українських художників і користувався у багатьох митців чималим авторитетом на зламі ХІХ і ХХ ст. У своїх спогадах *М. Добужинський* писав: «... я восхитился выставкой скандинавских художников во главе с Цорном» // *Добужинский М.В.* Воспоминания. – М.: Наука, 1987. – С. 134.
134. Подаємо текст цього фрагменту: «[Вн]имание кар[тина «Ос]енние рефлексy», общий [...] ий тон картины отражается [в л]ице молодого человека. Смотря [на] картину, можно дополнить ее комментариями разнообразного свойства. Бы[ть] может это лишь этюд и только сам молодой человек здесь [...] причем, но во всяком случае [кар]тина интересна, так как...». – Лист директора Лебединського міського художнього музею В.І. Кравченка до С.І. Побожія від 07.05. 2007.
135. Яськов В. Хлебников. Косарев. Харьков (Интернет-версія).
136. Побожій С.І. Невідоме листування Д. Гордєєва і Б. Руднева // Сумська старовина: Збірник наукових праць. – Суми, 1996. – С. 28–32. Іл.: Агафонов Є. Портрет Б.К. Руднева. 1913. Папір, олівець (?). Місцезнаходження невідоме. – С. 30.
137. 2-я виставка картин «Кольцо». – Х., 1912. – С. 1, 6–7. Наукова бібліотека Третяковської галереї: 14 К 87/14. За твердженням Л. Савицької, ця виставка була організована завдяки зусиллям Є. Агафонова і П. Кончаловського. Див. про це: *Савицкая Л.Л.* На пути обновления. Искусство Украины в 1890–

- 1910-е годы. – С. 225; *Кончаловський П.П. (1876–1956)* – уроженець м. Слав'янськ Харківської губернії.
138. Игорь Грабарь. Письма. 1917–1941. – М., 1977. – С. 129.
139. Руднев Б.К. Дневник оккупации г. Лебедин Сумской области. – [Х.], 2006. – С. 43. Ця фраза свідчить про те, що в родині Рудневих були інші твори Є. Агафонова, зокрема, картина на пасхальну тему, а не тільки вищевказані портрети. На жаль, подальша доля згаданої роботи, як і можливо інших творів Є. Агафонова, нам невідома.
140. Побожій С.І. Петро Левченко і Сумщина. – Суми, 2006. – С. 39–40.
141. Московське училище живопису, ліплення та зодчества на початку ХХ ст. можна вважати колискою російського авангарду. Училище виникло з Натурного класу в 1832 р., організованого художниками та любителями, а в 1833 р. перейменованого у Художній клас, для утримання якого було створено Московське художнє товариство. Згідно зі Статутом 1843 р., при Московському художньому товаристві діяло Училище живопису та ліплення. Коли ж до нього у 1865 р. приєдналося Палацове архітектурне училище, воно стало називатися Училище живопису, ліплення та зодчества. У 1918 р. училище перетворюється на Вільні художні майстерні, а в 1920 р. – у Вищі художньо-технічні майстерні (ВХУТЕМАС). З 1926 по 1930 рр. – Вищий художньо-технічний інститут, який згодом перетворився на Московський художній інститут ім. В.І. Сурикова.
142. Машков І. Натюрморт з глечиком. 1910-ті рр. Полотно, олія. 61 x 50. На зворотному боці цієї роботи художник написав погрудне зображення молодої жінки.
143. Ілья Машков. – С. 44–45.
144. Ілья Машков. – С. 44.
145. Машков І.І. Натурниця, що сидить на табуреті (1905?). Папір, вугілля, олівець. 44,4 x 28,2. Натурниця, що сидить, зображена зі спини. Папір, вугілля, олівець, 44 x 35,3. Натурниця, що сидить з розпущеним волоссям (1905?). Папір, олівець, вугілля, 44,2 x 35,4. Натурниця, що стоїть на фоні картини. Папір, олівець. 62,2 x 42. Натурниця. 1905. Папір, олівець, 24 x 22,5. Портрет няні («няня Афоня») 1922. Картон, пастель, 28,2 x 21,5. Звернемо увагу на виставку малюнків художників «Бубнового валета», на якій експонувалися графічні твори І. Машкова. *Див.:* Рисунки мастеров «Бубнового валета»: Каталог выставки / Авт. вст. ст. Г. Поспелов. – М., 1999.
146. Машков І.І. Дівчина у парку. 1923–24. Полотно, олія, 50,8 x 38,2. Натюрморт з розрізаним кавуном. 1937. Полотно, олія. 85 x 120. Бузук. Полотно, олія, 69,5 x 60,5. Площа стації Михайлівської. Полотно, олія, 84 x 144.

## ГРИШЕНКО Н.П. РОДИННЕ ГНІЗДО

«Я – рідна племінниця художника Грищенка Олекси Васильовича. Особистих спогадів про нього не маю, бо він виїхав за кордон скоро після мого народження. Але у мене склалось яскраве враження про цю людину, дуже цікаву і талановиту, про його художню творчість.

Сприяли цьому оповідання родичів і насамперед мого батька, Петра Васильовича Грищенка (Петруся). До того ж я жила в родинному гнізді Грищенко в Крoлевці, де все дихало мистецтвом.

Пам'ятаю, на стінах кімнат у нас висіли морські краєвиди дяді Олекси (марини). Море тут було як живе. Голубі далі, синьо-зеленкуваті хвилі, білі бурунчики піни, каміння, скелі, темно-оксамитові тіні біля них. Я прожила життя, відвідувала славетні музеї, але не бачила такого майстерного зображення моря, такого блиску і яскравості фарб, такої сонячності. Я просто купала свій зір в цих розкошах. З маринами перегукувались зображення гілки квітучого бузку на фоні блакитного неба. Тут же було сліпуче сонце. А ось портрет мого батька, тоді юнака. Чисте, світле обличчя. Нічим не захмарена юність. Батько оповідав, як йому надокучило позувати Олексі, а потім лишився задоволеним своїм зображенням.

В другій кімнаті – портрет Сашка. Його похмура, трагічна краса потребувала інших фарб, і художник їх знайшов. Це охряні, коричньові, зеленкуваті, темно-фіалкові тони. І в цих же ранніх роботах розкрились досягнення в колориті. Але справжні шедеври – в книзі «Два роки в Константинополі», власне в ілюстраціях, зроблених аквареллю. Тут Босфор, море,

мости, мінарети, собор св. Софії. Кольори заворожують. Їми хочеться милуватися без кінця. І я перечитала цю книгу. Тепер мені зрозуміло, чому один з французьких критиків сказав: «Український колорист завоював Париж».

Були в крелевецькому домі й інші скарби: малюнки олівцем і ранні роботи вуглем, альбоми з репродукціями однієї з мадон Рафаеля. І повна шафа книжок – монографій і брошур Олекси Грищенка про російську ікону, про імпресіонізм і т.д. Але всі ці багатства існують лише в моїх спогадах і уяві. Під час Вітчизняної війни в наш крелевецький будинок влучила авіаційна бомба. І від всього багатства лишилась купа цегли і попелу. Добре, що сам художник не бачив цього жаху. Не бачив, бо давно жив у Франції. І здавалось йому, що їхнє родинне гніздо ще існує на світі. І чекає на нього, і посилає своє тепло. Що так прив'язувало його до рідної домівки?

Я хочу розповісти тут про свою сім'ю. Мені здається, що її історія цікава і повчальна. Насамперед згадується глава сім'ї Грищенко Катерина Гаврилівна. Важко їй прийшлося в житті. Змолоду стала вдовою, маючи десятеро дітей (8 синів, 2 доньки, одна скоро вмерла), кучу боргів. Але не розгубилася. Була розумна, мужня, з вольовою вдачею жінка. І хоча ледь вміла читати, писати, але всьому і всім дала раду. Правда, знайшлись добрі друзі, і діти виявились працьовитими, ретельними: вчилися (всі, насамперед, закінчили 2-класну школу), вивчали ремесло, допомагали один одному. Троє старших пішли по торговій лінії і згодом відкрили власну крамницю. Одного (Миколу) мати віддала в Конотопську залізничну школу і згодом він там посідав хороші посади і в радянські часи працював на інженерній посаді. Сина Сашу, у якого після травми став рости горбик на спині, мати послала в монастир. Звідти він повернувся юнаком. Був залюбований у красу, вчився грати на скрипці, співав; у нього був напрочуд гарний голос, драматичний тенор. Потім в Саках, де лікувався від кісткового туберкульозу, в місцевому театрі давав концерти і скоряв слухачів силою і красою голосу. І сам з обличчя був гарним.

Дочка Варя закінчила прогімназію і драматичні курси, грала успішно в українських трупах, але скоро лишила сцену: любов до крелевецького гнізда, до доньки перевищила все. Потім вона знаходила втіху в аматорських виставах, де



була і режисером, і виконавицею провідних ролей. Може, ще й досі живе хтось в Кролевці, що пам'ятає ці чудові спектаклі: «Мати-наймичка», «Циганка Аза», «Бондарівна» і їхню героїню, натхненну красуню Варвару Василівну.

Був ще красунчик Гриць, якому поталанило потрапити в гімназію, але в 4 чи 5 класі він штрикнув когось ножом (не до смерті) і був виключений. Але лиха не сталося. Мати з братами підбрала для нього геодезичну школу. По закінченні її заробляв великі гроші, навіть спромігся купити перстень з бриліантом і вихвалявся ним перед братами. В радянський час Григорій Грищенко займав керівні посади.

А що Олекса? Чим він відзначався? Ми вже знаємо: він став художником, професіоналом. І художником видатним. Здавалося, таланти всієї сім'ї злучилися до купи, аби один з них досяг справжньої вершини – став справжнім майстром малярства, а потім зажив світової слави.

Все починалося з дитинства, коли він став малювати простим і вугільним олівцем те, що бачив навколо, до чого лежала душа: дерево, квіти, кущі, билінки, млин, милу річку Свидню, величні ріки Сейм і Десну. Але художніх шкіл не було близько, і довелось вступати до Чернігівської семінарії. «Якщо не схочеш стати попом, то й не будеш, а освіту отримаєш», – вирішила мудра матуся. Він же не виявив особливої цікавості до святого письма, але захопився літературою. Познайомився з Коцюбинським, став членом його гуртка талановитої молоді, куди входили Павло Тичина, Василь Елан-Блакитний, Микола Вороний, Борис Грінченко. Пізніше Олекса Васильович листувався з М. Коцюбинським, Борисом Грінченком.

Закінчивши семінарію, Олекса подався в Полтаву. Тут склав іспит у гімназію, отримав атестат зрілості. Поїхав до Москви, до Петербурга, вступив до Петербурзького університету на філологічний факультет, а закінчив Московський на факультеті природознавчій. Став біологом. Дуже він любив квіти, трави, мінерали, любив красу землі.

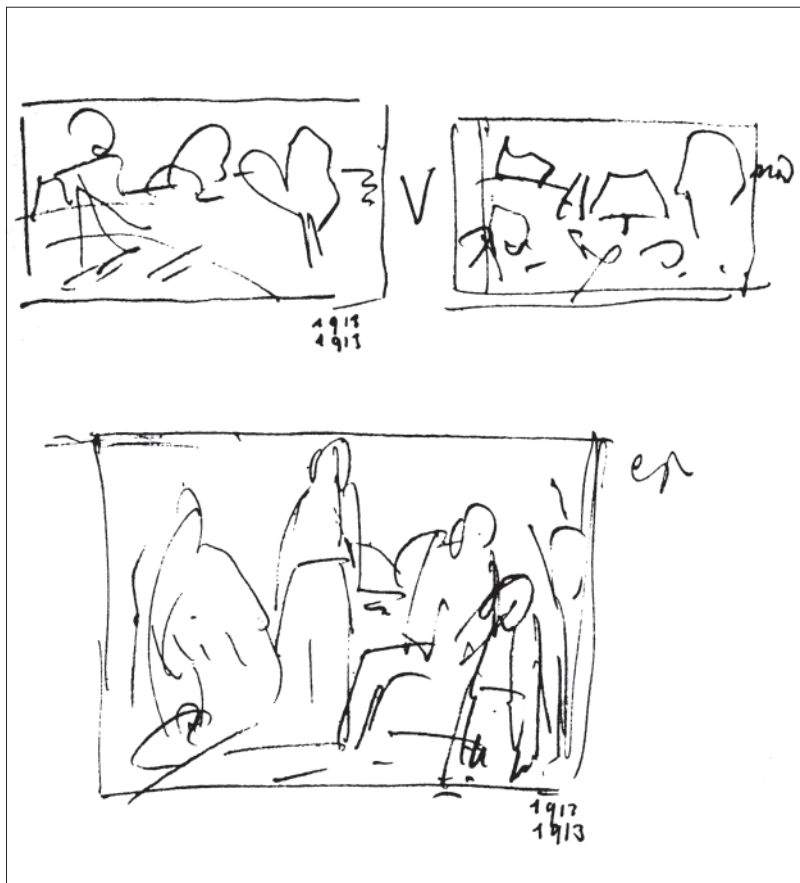
В своїй мемуарній книзі про дитинство і ранню юність в Кролевці «Україна моїх блакитних днів» читаємо таку присвяту: «Найдорожчим тіням моїх рідних і друзів, а також тваринам і рослинам мого дитинства я присвячую цю книжку».

Можна сказати, що інтелектуальне життя в Кролевці було на належному рівні. Часом і справжні письменники тут поселялись. Так, батько розповідав про українського поета Миколу Зерова, що бував у їхньому домі. Він залицявся до сестри Варочки. Був він непоказний з себе, невисокого росту, в окулярах, з тихою посмішкою на устах. Але яку мав блискучу пам'ять! Який розум! Недарма ж став потім професором в Київському університеті, ненадовго правда: був знищений в роки радянських репресій. А Варвара готувалась стати тоді українською актрисою. А може вже і стала. Вона пристрасно декламувала вірші Блока, Надсона, О. Олеса, а на сцені виконувала ролі Наймички, Бондарівни, циганки Ази, Марусі Богуславки. Зі своїм романтичним обличчям, романтичними пориваннями до краси, трагічним талантом могла захопити будь-кого. Але Микола Зеров не став героєм її романа, а навіки закохав в себе хтось інший, хто пробився потім до білої армії, опинився в еміграції і зробив свою жінку нещасною».

Ніна Петрівна Грищенко (1917–1994) – народилася у березні 1917 р. у Твері. Мати – курсистка Московських Вищих жіночих курсів, батько – студент Київського політехнічного інституту. Наприкінці громадянської війни родина опинилася у Кролевці. Перед Другою світовою війною Н. Грищенко вступила до Київського медичного інституту, де провчилася чотири курси, захворіла, потім – війна. У 1948 р. закінчила Станіславський медичний інститут, після чого працювала лікарем у різних містах України (Гадяч, Качанівка). З 1959 р. – у Сумах. Після виходу на пенсію займалася у народній студії образотворчого мистецтва при Сумському обласному науково-методичному центрі, яку й успішно закінчила.

Републікацію спогадів Н. Грищенко здійснено за вид.: Грищенко Н. Родинне гніздо / Передмова та публікація С. Побожія // Теленеделя (Сумы). – 1999. – 1–10 янв. – № 1. – С. 20. Збережені мова автора спогадів і стиль. Оригінал спогадів знаходиться у науковому архіві Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького.

Додаток 2



Аркуш із художнього щоденника Р. Фалька, на якому рукою художника намальовано композиції трьох його картин, написаних у с. Куличка Лебединського повіту. З них дві – «Пейзаж з вітрильником» (зліва зверху) та «Родина винокура Блінкена» (посередині) експонувалися на виставках «Бубнового валета» у Москві та Петербурзі в 1913 р.

Додаток 3



Москва, 9 септєб. 29. дня 1912 г.

М. Г.

Прилагаю при сем устав Общества художников „Бубновъ Валет“, пригла-  
шаем Вас вступить в 9 септєб. сореисовантєсь Общества.

О согласіи или несогласіи Вашем просим извѣстить по адресу Правленія.

Предсѣдатель

Секретарь

Правленіе поѣздается: Москва, Мал. Харитоньевскій пер., дом № 4. Студія Рис. и Живоп. Петра Канчаловскаго и Ильи Машкова; справки можно получать ежедневно от 10 до 1, от 5 до 8 ч. в., телефон 411-23, кромѣ праздников.

## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Бурлюк Д.Д. Малороси (Мої предки в поході). 1912  
Полотно, олія. 36,5 x 55  
Державний Російський музей (Санкт-Петербург)
2. Бурлюк Д.Д. Коні. 1910-ті  
Полотно, олія. 62 x 68,5  
Державний Російський музей (Санкт-Петербург)
3. Грищенко О.В. Пейзаж. (Петербурзький етюд). 1917  
Полотно, олія. 45 x 50,5  
Саратовський державний художній музей ім. О.М. Радищева
4. Грищенко О.В. Майстерня художника. 1914  
Полотно, олія. 106 x 83.  
Астраханська обласна картинна галерея ім. Б.М. Кустодієва
5. Малевич К.С. Селянки у церкві. Початок 1910-х  
Папір, графітний олівець. 21,9 x 18,4.  
Державний Російський музей (Санкт-Петербург)
6. Малевич К.С. Лісоруб. 1912–13  
Полотно, олія. 94 x 71,5.  
Державний музей (Stedelijk-museum). Амстердам
7. Барт В.С. Танцівниця. Початок 1910-х  
Папір, туш. 34,5 x 23  
Краснодарський крайовий художній музей ім. Ф.Я. Коваленка
8. Барт В.С. Подвійний портрет. 1910-ті  
Полотно, олія. 71 x 102  
Державний історико-архітектурний і художній музей-заповідник (Кострома).

9. Барт В.С. Стрільці. 1912  
Папір, акварель. 28 x 38  
Ростово-Ярославський музей-заповідник. Ростов.
10. Фальк Р.Р. Поселення на Україні. 1906 (?)  
Полотно, олія. 38x51  
Приватна збірка І.Я. Лучковського (Харків)
11. Фальк Р.Р. Пейзаж з вітрильником. 1912.  
Полотно, олія. 90 x 116.  
Саратовський державний художній музей ім. О.М. Радіщева
12. Фальк Р.Р. Конотопські дівчата (Поденниці на відпочинку). 1912.  
Полотно, олія. 100 x 114,5.  
Саратовський державний художній музей ім. О.М. Радіщева
13. Фальк Р.Р. Натюрморт. Пляшки та глечик. 1912  
Полотно, олія. 70,5 x 68  
Державний історико-художній і літературний музей «Абрам-цево»
14. Агафонов Є.А. Портрет Б.К. Руднева (Осінні рефлексії). 1904  
Полотно, олія. 64 x 52  
Лебединський міський художній музей
15. Машков І.І. Натюрморт з глечиком. 1910-ті  
Полотно, олія. 61x50  
Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького
16. Лентулов А.В. Церкви. Новий Єрусалим. 1917  
Полотно, олія. 100 x 100  
Державний Російський музей (Санкт-Петербург).

## ЗМІСТ

Художники «Бубнового валета»: Між Сезанном і авангардом ....	4
Будетлянин Д. Бурлюк із Семиротівки .....	9
Кролевецькі джерела кольородинамосу О. Грищенка .....	19
Білопільські та конотопські враження К. Малевича .....	27
Куличанські та конотопські твори Р. Фалька .....	34
В. Барт: Із Сум до Парижа .....	50
Дослідник творчості Пікассо І. Аксьонов з Путивля .....	67
Є. Агафонов: Від «Голубої лілії» до «Бубнового валета» .....	75
Твори «короля натюрморту» у Сумському художньому музеї .....	83
Примітки .....	87
Додаток 1 .....	103
Додаток 2 .....	107
Додаток 3 .....	108
Список ілюстрацій .....	109

Наукове видання

Побожій Сергій Іванович  
«Бубновий валет» і Сумщина

Директор видавництва Р.В. Кочубей  
Головний редактор В.І. Кочубей  
Обкладинка О.І. Побожій  
Макет В.Б. Гайдабрус  
Комп'ютерна верстка А.О. Литвиненко

Підписано до друку 11.09.2007.  
Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір офсетний. Гарнітура Скулбук.  
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 6,8. Обл.-вид. арк. 6,52  
Тираж 300 прим. Замовлення № 3754

ТОВ «ВТД «Університетська книга»  
40030, м. Суми, вул. Кірова, 27  
Тел.: (0542) 27-51-43. E-mail: [publish@book.sumy.ua](mailto:publish@book.sumy.ua)  
Відділ реалізації: Тел./факс: (0542) 21-26-12, 21-11-25  
E-mail: [info@book.sumy.ua](mailto:info@book.sumy.ua)

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного  
реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої  
продукції ДК № 489 від 18.06.2001.

Надруковано відповідно до якості наданих діапозитивів  
у друкарні «Торнадо»  
Україна, 61045, м. Харків, вул. Отакара Яроша, 18