



С.І. Побожій

ЗАБУТІ ХУДОЖНИКИ І СУМЩИНА

Монографія

Суми
ДВНЗ "УАБС НБУ"
2008

УДК 7(477.52)
ББК 85.143(4 Укр.)
П41

Рекомендовано до друку вченою радою
Державного вищого навчального закладу “Українська академія
банківської справи Національного банку України”,
протокол № 9 від 18.04.2003

Рецензенти:

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

доктор мистецтвознавства, професор
Південноукраїнського державного університету ім. К.Д. Ушинського
О.А. Тарасенко

Автор висловлює подяку Лебединському міському художньому музею ім. Б.К. Руднева, Роменському краєзнавчому музею, Будинку-музею А.П. Чехова в Сумах, Сумському обласному художньому музею ім. Н. Онацького, відділу рідкісної книги Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, Науковій бібліотеці Державної Третьяковської галереї, Державному архіву Сумської області, Центральному державному архіву-музею літератури і мистецтва України (м. Київ) за допомогу під час роботи над монографією.

Побожій С.І.

П41 Забуті художники і Сумщина [Текст] : монографія / С.І. Побожій. –
Суми : ДВНЗ “УАБС НБУ”, 2008. – 157 с., 16 арк. іл.

ISBN 978-966-8958-25-0

У книзі подано монографічні дослідження про таких маловідомих художників, які народилися або проживали на Сумщині в кінці XIX – початку XX ст.: Ю. Бразоль, К. Власовського, О. Красовського, Б. Комарова. Об’єднуючим чинником є те, що їхні імена загубилися в історії мистецтва і невідомі широкому загалу. Аналізуючи твори живопису і графіки, автор намагався показати їх творчий доробок на широкому культурному просторі та в європейському художньому контексті.

Призначена для істориків, мистецтвознавців, краєзнавців та тих, хто цікавиться історією, культурою та мистецтвом Сумщини.

УДК 7(477.52)
ББК 85.143(4 Укр.)

ISBN 978-966-8958-25-0

© Побожій С.І., 2008

© ДВНЗ “Українська академія банківської справи
Національного банку України”, 2008

“Я жажду жить и живу не только своим настоящим, но и своей прошлой жизнью и тысячами чужих жизней, современным мне и прошлым, всей историей всего человечества со всеми странами его. Я непрестанно жажду приобрести чужое и претворять его в себе. Но зачем ? Затем ли, чтобы на этом пути губить себя, свое я, свое время, свое пространство, – или затем, чтобы, напротив, утвердить себя, обогатившись и усилившись чужим?..”

И. Бунин

“Неистребимая тяга к прекрасному объединяет судьбы безвестных дворовых живописцев и талантливых выучеников художественных академий, крепостных мастеров и странствующих художников, людей прошлого века и наших современников. Разное время, разные судьбы, но все они руководимы были одной страстью – жаждой творчества”.

В. Рубан



ПЕРЕДМОВА

Що об'єднує художників, про яких йдеться у книзі? Передусім, їхня причетність до Сумщини за місцем народження, проживання або ж місцями, де вони творили. Проте є й інший аспект, який їх об'єднав. Це недостатнє вивчення життєвого шляху і творчої спадщини, в результаті чого їх імена, як і інших забутих художників, були викреслені з історії образотворчого мистецтва Сумщини та українського мистецтва. Аналіз творчості цих художників дає змогу зробити висновок про те, що для творів Ю. Бразоль, К. Власовського, Б. Комарова та О. Красовського характерна власна манера виконання, що склалася на основі знань, набутих ними у сфері образотворчого мистецтва, та певного життєвого досвіду. Навіть невідомий глядач не зможе візуально переплутати твори вищеназваних художників. Фахівець же знайде чимало корисного і повчального, відкриваючи для себе романтичні пастелі О. Красовського, самобутню живописну мову творів К. Власовського, пошуки самовираження у різних видах мистецтва і в колекціонуванні – Ю. Бразоль, авангардні знахідки Б. Комарова. Цих митців поєднує й те, що на розвиток їхньої творчості вплинула складна соціологічно-культурна ситуація на зламі XIX-XX ст. в період 1905-1917 рр. та в перші пореволюційні роки. Тогочасні події не дозволили повною мірою розкрити їхній творчий потенціал. Вони творили в час підбиття підсумків старої культури і зародження нової, невідомої культури, яка, за словами С. Дягілева, *“нами возникнет, но и нас же отметет”*. Та навіть ті взірці їхньої творчості, які зберігаються в музейних збірках Сумщини, дозволяють реабілітувати їхні імена в художньому плані й вписати їх у мистецький контекст доби. Ми повинні цінувати творчість забутих художників так само, як ми це робимо стосовно художників першої величини. Не можна не погодитися з висловом спеціаліста у галузі класичної філології М. Гаспарова (1935-2005), який зазначав,

що “/.../в картинах Рубенса мы ценим не только его труды, но и труды всех тех бесчисленных художников, которые не вышли в Рубенсы. Помните об этом – нравственный долг каждого...”.

Чимало імен українських художників повернула із забуття доктор мистецтвознавства Валентина Рубан. У своїх дослідженнях про український портретний живопис ХІХ – поч. ХХ ст. та в книзі “Забуті імена” вона ввела творчість забутих художників, пов’язаних із Сумщиною у широкий мистецький контекст.

Незаангажована творчість митців, в основному представників дворянської культури (К. Власовський, Ю. Бразоль, О. Красовський), не була сприйнята новою владою і не вписувалася в контекст радянського мистецтва.

На ще один аспект дослідження хотілося б звернути увагу читача – діалогічність у культурних і мистецьких процесах. Не оминули культурного діалогу і художники – герої нашого дослідження. Майже кожен художник на початку своєї творчої діяльності знаходився у “силовому полі” свого вчителя, мистецького напрямку або школи. Інше питання – наскільки швидко і вдало позбавляється від цих впливів, знаходячи власну художню мову та виробляючи образну систему. Вступаючи у діалог з майстрами минулих епох або знаходячись під впливом сучасних митців, вони збагачували арсенал технічних прийомів тощо.

Вивчення творчості забутих художників у своїй основі повинно спиратися на міцну джерелознавчу базу. За влучним висловом вченого С. Веселовського, “никакое глубокомыслие и никакое остроумие не могут возместить незнания фактов”. Ось чому в дослідженні зібрано й проаналізовано чимало фактів, які допоможуть у подальшому створити об’єктивну картину розвитку творчості забутих митців або ж спростовують легенди про них.



ЮЛІЯ БРАЗОЛЬ-ЛЕОНТЬЄВА. ХУДОЖНИК-МАНДРІВНИК ІЗ ЛЕБЕДИНЩИНИ

Серед художників, які працювали в кінці XIX – на початку XX ст. та експонували свої твори на різноманітних виставках у Санкт-Петербурзі та Москві, слід згадати Юлію Миколаївну Бразоль (1856 – після 1918), чий життєвий і творчий шлях був тісно пов'язаний із Сумщиною. У молодому віці вона вибрала шлях мистецтва, що на той час було досить сміливим вчинком для жінки. Зрозуміло, що зробити кар'єру в мистецтві могли лише вихідці з дворянських родин. Закономірно, що перша з жінок-художників, яка отримала велику золоту медаль від імператорської академії у 1854 р., була представником давнього дворянського роду С. Сухово-Кобиліна. Право на отримання мистецької освіти на той час регулювалося законами патріархального суспільства, яким була Російська імперія, і обумовлювалося специфічним розумінням художника як “вільної” професії у суспільстві. Лише з середини XIX ст. перед жінками відкривається реальний доступ до отримання художньої освіти. Поодинокі випадки жінок серед художників зустрічалися й раніше. Успішно займалася малюванням і живописом у Смольному інституті К. Молчанова (1758-1809), портрет якої написав Д. Левицький. Навичками образотворчого мистецтва оволоділа графиня А. Воронцова (1777-1854), яка брала уроки мініатюрного живопису в художника О. Молінарі. Уміння малювати культивувалося в імператорських родинах. Мистецтвом цікавилася імператриця Марія Федорівна Романова (1847-1928) – дружина імператора Олександра III, яка займалася живописом під керівництвом художника О. Боголюбова.

В останній чверті XIX ст. у Російській імперії відбуваються зміни стосовно жінки та її місця у суспільстві. На початку 70-х років XIX ст. розпочався прийом жінок до Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, а незабаром і до Московського училища живопису, ліплення і зодчества.

Саме до цього часу належить поява першої плеяди жінок-художників, які ідентифікували себе у мистецтві нарівні з чоловіками. Деякі з них набували навичок майстерності за кордоном – в академіях або приватних студіях (М. Башкирцева, Н. Симонович-Єфімова). Живописець О. Клокачова (1871-?) навчалася в Академії мистецтв, а потім у школі А. Ашбе в Мюнхені. Постійна жага до удосконалення своєї майстерності призводила до того, що деякі з них отримали гарну мистецьку освіту, про що свідчить, наприклад, “Портрет Базилевської” (1900) – робота Марії Казак. Художник-аквареліст Ольга Кочетова була ученицею І. Крамського в рисувальній школі. Набутими знаннями жінки-художники потім охоче ділилися зі своїми учнями. Український живописець і педагог М. Раєвська-Іванова (1840-1912) відкрила у 1869 р. в Харкові приватну рисувальну школу і стала першою жінкою в імперії, яку академія в 1868 р. удостоїла звання художника. Художник Є. Званцева (1864-1922) не тільки успішно займалася живописом, але й організувала декілька художніх студій. Графік і живописець К. Вахтер (1860-?) викладала в рисувальній школі Товариства заохочення художників у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. Меценат і художник княгиня М. Тенішева (1867-1928) була не тільки засновником студії у Санкт-Петербурзі і членом Першого дамського художнього гуртка, але й організувала школу-майстерню прикладного мистецтва у Талашкіно Смоленської губернії. Разом з тим зазначала, що в її діяльності немає нічого “жіночого”, відмічаючи такі риси характеру, як стійкість, енергійність і самовідданість. А це дозволяло їй усі справи доводити до кінця.

Дехто з жінок набував художніх навичок під керівництвом батьків і чоловіків, продовжуючи родинні мистецькі традиції. М. Клевер була донькою відомого пейзажиста Ю. Клевера, О. Маковська – донька художника Є. Маковського, С. Юнкер – донька художника І. Крамського. О. Делла-Вос-Кардовська – дружина художника Д. Кардовського, О. Лагода-Шишкіна – дружина художника-пейзажиста І. Шишкіна, О. Олександрова – дружина В. Борисова-Мусатова, О. Бебутова – дружина П. Кузнецова, К. Юнге (уроджена Толстая) – донька художника і скульптора Ф. Толстого, троюрідна сестра Л. Толстого. Остання була нагороджена малою срібною і бронзовою медалями за твори, які експонувалися на Всесвітній виставці у Парижі в 1878 р. Звання почесного вільного члена академії мистецтв у 1874 р. була удостоєна Є. Врангель за картину “Сцена з малоросійського побуту”. Звичайно, не всі могли отримати систематичну мистецьку освіту. Деякі (наприклад О. Маковська і Ю. Бразоль) так і залишилися любителями.

Заняття у сфері живопису і графіки поєднувалися у жінок-художників з увагою до декоративного мистецтва, пов'язаного з пошуками і розвитком національного стилю у мистецтві. Подібна багатогранність, на думку мистецтвознавця М. Яблонської, пов'язана з методом ручної праці, біологічно притаманній жіночому началу. Декоративним мистецтвом, графікою і живописом займалися Є. Мамонтова, М. Якунчикова (Якунчикова-Вебер, 1870-1902), О. Поленова (1850-1898). Остання організувала в Абрамцево майстерню різьблення; графіки і декоративно-прикладного мистецтва, яке користувалося особливою популярністю серед жінок-художників. На тринадцятій виставці картин Товариства харківських художників у відділі “прикладне мистецтво” експонувалися роботи М. Алчевської, Х. Бекетової, В. Контрольської. Проте навіть окреслити коло представників прекрасної статі у мистецтві не виявляється можливим. До такої ж думки дійшли організатори виставки “Мистецтво жіночого роду” у Третьяковській галереї, яка відбулася в межах мистецького проекту “Художниця в мистецтві Росії” у 2002 р.

У другій половині XIX – на початку XX ст. когорта жінок-художників поповнюється іменами Є. Врангель, М. Діллон, А. Карінської, К. Юнге, М. Сабашникової (перша дружина поета і художника М. Волошина). На зламі століть жінки брали активну участь у художньому і громадському житті, що позначилося на їх творчості. Подекуди жінки-художники виділялися своєю індивідуальною манерою поведінки, що відмітив з цього приводу А. Бєлий у своїх мемуарах: *“художниця я знав (Ржевську, помил в дитстві Кувшинникову); они именно странно оглядывають...”* [1]. Жінки-художники стають героями літературних творів. Одна з них – прототип героїні оповідання А.П. Чехова “Попрыгунья”. На виставці місцевих художників у Харкові в 1905 р. експонувалися твори С. Беклемішевої та Н. Лоран-Прахової, а в Києві, на осінній виставці Київського товариства художників – етюди, акварелі та малюнки О. Крюгер-Прахової.

Жіночий рух у мистецтві привертав до себе увагу й мистецтвознавців. Наприкінці XIX ст. історик мистецтва А. Сомов (батько художника К. Сомова) написав дослідження, в якому йшлося про феномен жінок, які займалися мистецтвом. Ще до 1917 р. художня критика відзначала вагомий внесок жінок до скарбниці світового мистецтва, особливо в галузі декоративного мистецтва. Ще раніше відбулося визнання жіночої творчості на всесвітніх виставках. Відомо, який великий вплив мали твори народного та декоративно-ужиткового мистецтва на представників авангардного мистецтва. К. Малевич, наприклад, відзначав, що мистецтво належало українським селянкам більше, ніж чоловікам. Можливість навчання жіноцтва у мистецьких закладах,

а також розкриття в них художніх здібностей, прагнення досягнути духовні обрії цього світу невдовзі призводять і до появи цілої групи жінок-художників, яких поет Б. Лившиць охрестив “амазонками авангарду” (Н. Гончарова, О. Екстер, Л. Попова, В. Степанова, О. Розанова). Цікавими мистецькими пошуками відрізнялася творчість графіка і театрального художника М. Чемберс (Чемберс-Білібіна) та живописця, графіка і поета О. Гуро (Елеонора Генриківна Нотенберг). Значного успіху досягли на мистецькій ниві живописець і графік З. Серебрякова (уроджена Лансере), графік, гравер і аквареліст А. Остроумова-Лебедева, О. Делла-Вос-Кардовська. Обидві художниці входили до відомого мистецького об’єднання “Мир искусства”. Широкого розголосу в інтелектуальних колах набрала скульптура А. Голубкіної, творчість якої високо оцінив російський мислитель В. Розанов. Проте жінок, які займалися мистецтвом, було набагато більше [2]. Імена багатьох із них з різних причин “загубилися” в історії мистецтва. До таких забутих імен слід віднести й Юлію Бразоль.

Про причетність Ю. Бразоль до дворянського роду свідчить “Малоросійський родословник” В. Модзалевського. У ньому вказано прізвище дружини поміщика, відомого лікаря-гомеопата Л. Бразоля: “*Юлия Николаевна Добросельская, дочь помещика Лебединского уезда*” [3]. У виданні, яке належало перу відомого українського дослідника генеалогії В. Модзалевського, спростовується інформація, яка міститься в одному архівному документі. Подаючи відомості про картини, які були видані Лебединським художнім музеєм на вимогу німецької адміністрації, директор цього музею Б. Руднев склав список у 1944 р., до якого увійшло дев’ять творів художниці Бразоль-Леонтєвої. Він також подав біографічні відомості про неї, які згодом й слугували орієнтиром для дослідників. У них йшлося про лебединську художницю Ю. Бразоль, уроджену Заславську, із зазначенням років життя (1856-1919) [4]. Можливо, Б. Руднева в оману ввели факти, узяті ним з “других рук”, а також (не є винятком) і певна містифікація самої Ю. Бразоль, яка одну зі своїх робіт підписала: “*Юлия Бразоль Заславская*”, а на скульптурній композиції “Аврора” зробила такий авторський підпис: “*Юлия Бразольская*” [5]. Подібні містифікації або неуважність автора до підписів на творах – явище не таке й вже рідке в історії мистецтва. Про те, що Ю. Бразоль мала відношення до Заславських (наприклад, по лінії матері), свідчить і такий факт: у каталозі персональної виставки 1910 р. № 251 значиться “*кушак гетмана Заславского*” – очевидно, родинна реліквія, яка була пов’язана з родиною Заславських. Проте ім’я гетмана Заславського відсутнє в українській історії.

Пошуки документів, які могли б підтвердити або спростувати роки життя Ю. Бразоль, указані Б. Рудневим в архівах Сум та Харкова, не принесли очікуваного результату [6]. Ми схильні довіряти інформації Б. Руднева, зважаючи на наукову добросовісність вченого, який набував навичок музейного працівника під час навчання та роботи у Харкові. Спілкування з такими істориками мистецтва, як Ф. Шміт, Д. Гордєєв, О. Нікольська привчили його цінувати факти як стосовно творів мистецтва, так і біографії митців. Б. Руднєв переїхав до Лебедин в 1918 р. У цьому ж році в Лебедині відбулася персональна виставка Ю. Бразоль. Цілком очевидно, що, приступаючи до створення музею в цьому місті, Борис Кузьмич не міг не цікавитися мистецькими подіями, які відбувалися у місті. Скоріше за все, він спілкувався з художником, що опосередковано підкріплюється фразою з вищенаведеного документа: *“брала уроки живописи (по ее словам) у Айвазовского и лепки у Антокольского”* [7]. Проте не виключена можливість, що ці відомості він міг взяти і з передмови каталогу персональної виставки Ю. Бразоль, яка відбулася у Санкт-Петербурзі в 1910 р. У передмові до нього також йдеться і про навчання в І. Айвазовського, але чомусь не згадується ім'я М. Антокольського [8].

Скупі біографічні відомості подає також авторитетний мистецький словник [9]. Співробітник Лебединського міського художнього музею Ю. Голод та директор В. Кравченко орієнтуються на інформацію, отриману з дослідження В. Модзалевського. Зокрема у статті про Ю. Бразоль, вміщеній в енциклопедичному довіднику *“Сумщина в іменах”*, В. Кравченко зазначає, що вона народилася: *“у сім'ї поміщика Добросельського”*, а також вказує місце її народження (Гудимівка?) [10]. Очевидно, місце народження визначалося автором із напису на портреті Ю. Бразоль, хоча це може сприйматися на рівні гіпотези. У колекції Лебединського міського художнього музею зберігається *“Жіночий портрет”* роботи польського художника В. Слендзінського, на якому зображено Ю. Бразоль – молоду вродливу дівчину з рум'янцем на щоках та довгою косою [11]. Портрет було написано у 1881 р. в Гудимівці й подаровано Ю. Бразоль своєму другому чоловікові (О. Леонтєву) через багато років після його написання. Очевидно, написання портрета було приурочено до її весілля. Автор його – класний художник Вікентій Олександрович Слендзінський (1837-1909), навчався у Московському училищі живопису, ліплення та зодчества. У кінці 70-х – на початку 80-х років XIX ст. жив і працював у Харкові, Сумах, а також у селах Гудимівка та Михайлівка на Лебединщині. Отже, створення портрета Ю. Бразоль цілком вписується у біографічну канву художника. На жаль, гіпотезу щодо Гудимівки, як місця народження

Ю. Бразоль, не підтвердила відповідь з Державного архіву Харківської області, отримана на наш запит [12]. Якщо в даному випадку автор з Лебедина подає версію, яка ґрунтується на написі, зробленому на звороті портрета, то вказівка на місце народження Ю. Бразоль у місті Суми в Енциклопедії Сучасної України ніяким чином не обґрунтована [13].

У Лебединському художньому музеї зберігається також “Портрет М.Г. Добросельської” (1880). Його автор, вже відомий нам художник В. Слендзінський, написав у 1880 р. портрет Марії Гнатівни Добросельської у селі Михайлівка Лебединського повіту [14]. На портреті зображено літню жінку, уроджену Заславську, що зазначено на звороті портрета. Судячи із зображення, її вік – від 60 до 70 років. Ким вона приходилася Ю. Бразоль? Певною мірою відношення Ю. Бразоль до Добросельських підкріплює ще один надзвичайно цікавий архівний документ. В “Окладній книзі Лебединської повітової управи (1918-1919 рр.)” зазначені суми повітових та губернських податків, які були сплачені власниками нерухомості в Лебедині у 1918 р. Серед платників зустрічаємо такі імена: “*Юлия Николаевна Добросельская*” та “*Александр Александрович Леонтьев*”, а також імена Добросельського Володимира Петровича та Добросельської Марії Павлівни [15]. Не виключена можливість, що останні могли знаходитися в родинних стосунках із художником. Те, що “*Юлия Николаевна Добросельская*” – це художниця Юлія Миколаївна Бразоль, не підлягає сумніву. Адже Б. Руднев у вищеназваному документі від 1944 р. зазначає у біографічних відомостях про Ю. Бразоль: “*Выйдя 2-й раз замуж за капитана 1-го ранга Леонтьева, сопровождала его в поездке на Д.[дальний] Восток /.../. Проживала в с. Рябушках в 9 кил.[ометрах] от Лебедина, где у Леонтьева было имение*” [16]. Отже, в документі зазначено, що другим чоловіком Ю. Бразоль був Олександр Олександрович Леонтьєв. Про те, що подружжя мешкало у Лебедині в другій половині 1910-х рр., підтверджує інший документ – спогади уродженця Лебедина О.Т. Римара (1900-?), який у 1915 р. був працівником Лебединської електростанції і робив електропроводку в будинку Ю. Бразоль по вулиці Петропавлівській, № 6 (нині вул. Піонерська, 6). З його слів: “*В доме было 5-6 комнат. Юлия Бразоль – среднего роста, полноватая, медлительная; носила монокль, который иногда падал; было ей на вид тогда лет 50. Муж ее – капитан морского флота Леонтьев – уже пожилой, лет 60. Был у них мальчик лет 10, за ним ухаживал мужчина-слуга. Служаженщина подавала кушанья. В квартире было десятка полтора собак – эспаньолы (маленькие, лохматые). В квартире было много картин, многие в стиле Айвазовского. Леонтьев – помещик из села Рябушки*” [17].

Зрозуміло, що у період частоті зміни влади в Лебедині після 1917 р. Ю. Бразоль могла спеціально змінити прізвище для фіскальних органів, уникаючи таким чином можливих репресій у зв'язку з причетністю до відомих дворянських родин Бразолів та Леонтєвих [18]. Указаний Б. Руднєвим у документі рік смерті Ю. Бразоль (1919) також не знайшов документальних підтверджень. Зважаючи на те, що в 1918 р. у Лебедині відбулася виставка Ю. Бразоль, а її ім'я знаходимо в окладній книзі за 1918 р., ці документи підтверджують перебування Ю. Бразоль у Лебедині в цей період. Очевидно, що вказуючи 1919 р. як дату смерті Ю. Бразоль, Б. Руднєв спирався, скоріше за все, на усну інформацію від мешканців міста. Можливо, що він також брав участь у конфіскації творів Ю. Бразоль та художника О. Красовського у 1919 р. разом з членами гуртка по зберіганню архівів дореволюційних установ та цінних історичних документів на чолі з громадським діячем та партійним працівником Ю. Базавлуком (1862-1939). Ось про що ми довідуємося з цього архівного документа: *“В цей час гурток складається з трьох осіб, а саме: згаданого вище Ю.І. Базавлука, що закінчив колишню учительську семінарію та учителював за старих часів у початковій Лебединській школі, а в першу добу революції взяв від Повітового Виконкому мандат на охорону пам'яток мистецтва та творів старовини в 1919 році й будучи Головою Ревкому, конфіскував картини у поміщиці Леонтєвої-Бразоль, зібрав килими й мистецькі вироби й картини Красовського, та відчинив 23 березня перший на Україні в ті часи музей і при ньому мистецьку школу Б.К. Руднєва, що закінчив колишній технологічний інститут та багато доклав праці по зібранню матеріалів музейної вартості; М.А. Грищенко, що закінчив колишній університет та, працюючи на посаді секретаря Земства, зберіг лишки архівів земського та міського самоврядування, інших установ. У гуртку брали участь також присяжний довірний Е.П. Одарченко, але через тяжку хворобу смерть припинила його культурну працю, та вчитель Корнієнко”* [19]. Таким чином, будучи безпосереднім учасником та свідком тих подій, Б. Руднєв міг знати подальшу долю Ю. Бразоль. На нашу думку, вона разом з О. Леонтєвим, скоріш усього, емігрувала за кордон, як це зробила графиня В. Капніст з Лебедині у цей же рік. Довгий час вважалося, що В. Капніст загинула або в Лебедині, або під час втечі до Криму разом з денікінськими військами [20]. Проте документи спростували цю версію. Графиня В. Капніст дісталася до Криму, емігрувала і померла в Німеччині у 1922 р. [21]. Безрадісна подальша перспектива у Лебедині без засобів існування і відповідної професії, очікування репресій щодо дворянського походження – все це не залишало шансів для Ю. Бразоль, О. Леонтєва

і В. Капніст. Єдиним порятунком для них була спочатку втеча з Лебедина. 22 січня 1919 р. Лебедин було захоплено Червоною армією та партизанськими загонами.

Вперше Юлія Добросельська вийшла заміж за Льва Євгеновича Бразоля [22]. Л. Бразоль – перший у Російській імперії лікар-гомеопат, доктор медицини (1884), засновник російського гомеопатичного товариства. Від цього шлюбу в них було двоє дітей: Євген (1882?) і Борис (1885-1963), які народилися в с. Журавне (нині Охтирський р-н Сумської області). Лев Євгенович був власником земельних маєностей у цьому селі. У 1880-х – на початку ХХ ст. – почесним мировим суддею Охтирського повіту, а з 1885 р. – вільним практикуючим лікарем у Санкт-Петербурзі. Обидва закінчили імператорське училище правознавства. Після 1917 р. батько і сини перебували в еміграції, де Б. Бразоль був учасником монархічного руху, настрої якого відбилися в його книзі “Русские орлы в борьбе против большевиков”. Помер Л. Бразоль у Парижі. Брат Л. Бразоля – Сергій Євгенович Бразоль (1851?) був громадським діячем, гофмейстером царського двору. Його прізвище зустрічаємо також серед платників податків, які мешкали у Лебедині в 1918 р. [23].

Свій шлях у мистецтві Ю. Бразоль починала під керівництвом харківського художника Євдокима Гнатовича Волошинова (1823 (24?)–1913), який у 1859-1884 рр. викладав малювання у Харківському інституті шляхетних дівчат. З творчістю цього художника сумчани познайомилися на посмертній виставці Є. Волошинова, яка відбулася в Сумах у 1914 р. [24]. Скоріше за все, що “Натюрморт” Ю. Бразоль було написано на початку її художньої кар’єри – в кінці 80-х років ХІХ ст. Про вплив Є. Волошинова свідчать й об’єкти, які вибиралися для композиції: гарбуз і яблука, які любив писати харківський художник. Зосереджуючи увагу на розподіленні світлих і темних мас кольору, менше уваги приділила лінійній перспективі, в якій помітні огріхи. Потім вчилася майстерності у відомого мариніста І. Айвазовського. Навичок скульптури набувала у російських майстрів ліплення М. Антокольського та В. Беклемішева; у професора Цурштрасена – в Лейпцигу, Монтеверде – в Італії. З творчістю італійського скульптора Джуліо Монтеверде (1837-1917) був добре знайомий І. Репін. У листі до І. Крамського з Альбано від 21 серпня 1873 р. він писав: “*Монтеверде (итальянец), я был у него в студии в Риме) замечателен, его “Оспопрививатель”, “Юноша Колумб”, “Гений Франклина” (фантазия) и “Детишки с кошкой” – удивительные вещи!*” [25]. Про те, що твори цього скульптора були в моді, свідчить інша ремарка у листі великого живописця до критика В. Стасова від 16 вересня 1873 р.

з Риму, в якій І. Репін відзначає неймовірний успіх таких робіт італійського скульптора, як “Юнак Колумб” та “Геній Франкліна”, які з успіхом повторюються автором ледве не в сотий раз і кожний раз знаходять свого покупця. Таким чином, зростала й популярність Монтеверде, чутки про якого дійшли й до Російської імперії.

Через деякий час твори Ю. Бразоль починають експонуватися на різноманітних виставках, але постійно вона бере участь у виставках Першого дамського художнього гуртка і Товариства петербурзьких художників. Активну участь у виставках цього гуртка брали М. Бруні, Ю. Клевер, П. Куріар, Л. Лагоріо, О. Самокиш-Судківська. З роботами Ю. Бразоль могли познайомитися глядачі не тільки Санкт-Петербурга та Москви, але й Харкова, Нижнього Новгорода, Томська. В експозиціях виставок знаходилося 5-10 її творів, виконаних іноді в різних техніках. Діапазон її творчих пошуків був надзвичайно широкий. Вона займалася живописом, графікою, скульптурою, декоративним мистецтвом, збирала етнографічну колекцію. На Всесвітній виставці в Парижі (1900) отримала почесний відгук за бронзовий канделябр та скульптуру “Будяк”, а в Реймсі (1903) – золоту медаль за барельєф “Двох голівок”. Ця нагорода Ю. Бразоль повною мірою відбивала загальний стан справ щодо визнання російського та українського мистецтва на Заході в останній третині ХХ ст. Це відзначав у своїй книзі “Сторінки минулого” історик мистецтва М. Прахов: *“К русскому искусству в семидесятих годах прошлого столетия европейская критика и публика относились с нескрываемым предубеждением, и тем отраднее было слышать о тех победах, которые одерживала русская реалистическая школа в области живописи и скульптуры на заграничных выставках”* [26]. Таким чином, одним із тих митців, хто завоював славу за кордоном, слід вважати і художницю, чий життєвий шлях був пов’язаний з Сумщиною. Високої нагороди була удостоєна також член цього гуртка О. Самокиш-Судківська у 1896 р. за малюнки для “Коронаційного збірника” [27].

Щодо паризької виставки, то її справедливо вважають “першою ластівкою” серед значних досягнень мистецтва Російської імперії на міжнародній арені. Вона вперше заявила про себе, репрезентуючи свої здобутки у різних галузях духовної культури. Виставка зацікавила і самих художників, про що свідчить лист художника та колекціонера І. Остроухова до В. Полєнова з Базеля від 5 вересня 1900 р.: *“Мне трудно было написать тебе из Парижа, потому что все две с половиной недели, что мы там прожили, я с утра до ночи жил на выставке, которая в тысячу раз интереснее и серьезнее обеих мною виденных 1878 и 1879 годов. Эту выставку действительно стоит посмотреть.”*

Я поехал в Париж на неделю, а остался там две с половиной включительно благодаря неожиданно интересной выставке” [28].

Вражаючими слід назвати і її результати в мистецтві. Нагороди у різних номінаціях отримали: М. Врубель (золота медаль у сфері прикладного мистецтва), О. Головін (срібна медаль у сфері прикладного мистецтва), С. Мамонтов (золота медаль за вироби з майоліки гончарного заводу “Абрамцево”), Є. Мамонтова (золота медаль за різні меблі – “Абрамцевське виробництво”), М. Якунчикова (золота медаль у сфері прикладного мистецтва), І. Рєпін (найвища нагорода “Hors concours” поза конкурсом за чотири портрети (С. Драгомирової, І. Толстого, Ц. Кюї, Є. Павлова), В. Суриков (срібна медаль за картину “Взяття сніжного містечка”), А. Васнецов (срібна медаль за такі картини: “Елегія”, “Сибір”, “Избушка на курьих ножках”, “Казка”, “Кремль московський”). Найвищу нагороду (Grand Prix) у галузі живопису отримав В. Серов за портрет великого князя Павла Олександровича (1897). Золоті медалі отримали також Ф. Малявін та К. Коровін за картину “Біля балкона. Іспанки Леонора та Ампара” (1888); срібні медалі – І. Похітонов, А. Васнецов, М. Дубовської, М. Касаткін, М. Нестеров, П. Кузнецов, О. Пастернак; бронзові медалі – О. Архипов, В. Суриков, С. Світославський, М. Ткаченко, К. Костанді, В. Пурвіт, А. Розмаріцин. Почесними грамотами нагородили М. Ярошенка та Д. Рябушкіна. Найвищу нагороду в галузі скульптури отримали М. Антокольський та П. Трубецької, а золоту медаль було присуджено В. Беклемішеву. Отже, твори Ю. Бразоль експонувалися на паризькій виставці в оточенні кращих представників російської мистецької еліти і не загубилися серед них, отримавши справедливо високу оцінку прискіпливого журі та шанувальників мистецтва.

Більша частина творів Ю. Бразоль, як вже зазначалося, експонувалася на виставках Першого дамського художнього гуртка, історія якого нараховувала 36 років. Діяльність цього товариства припадає на 1882-1918 рр. Цей гурток було засновано як зібрання жінок (представників вищого світу), які цікавилися і займалися мистецтвом. Організатором гуртка стала російська художниця-пейзажист П. Куріар, яка деякий час очолювала його. Потім головою гуртка була О. Сабанєєва. Одним із фундаторів гуртка була баронеса Є. Врангель. Члени товариства регулярно збиралися у Михайлівському палаці, а по середах влаштовували сеанси малювання з натури в залах імператорського товариства заохочення художників, організовували художньо-музичні вечори. Обов’язковою формою роботи Першого дамського гуртка слід вважати річні виставки його членів, приурочені до Великодня. Як правило, в їхніх експозиціях брали участь приблизно сто авторів. І, як ми вже

зазначали, на них можна було зустріти і роботи як знаних жінок-художників, так і менш відомих, до яких належить і Ю. Бразоль. На деякі виставки запрошувалися Альберт Бенуа, В. Верещагін, Л. Лагоріо, В. Орловський, І. Репін, І. Шишкін. Метою діяльності товариства було сприяння розвитку мистецтва в різних його проявах, а також допомога бідним митцям та їхнім родинам. Одним із головних завдань, який ставив перед собою гурток, вважалася благодійна діяльність. Так, наприклад, за роки існування гуртка було пожертвовано більше ста тисяч рублів бідним художникам. У свою чергу, влада в особі імператорської родини також підтримувала гурток, установивши щорічну грошову допомогу. На виставках гуртка можна було часто зустріти членів імператорської родини, що цікавилися мистецтвом жінок-художників. У 1895-1896 рр. товариство нараховувало 13 почесних членів, 95 дійсних членів та 2 члени-кореспонденти. На початку ХХ ст. почесними членами гуртка були такі члени імператорської родини: великий князь Володимир Олександрович, великі княгині – Марія Павлівна, Єлизавета Федорівна, Ксенія Олександрівна. На початку ХХ ст. гурток містився за адресою: Мойка, 83, а в 1915 р. – по вул. Іванівській, 5. У 1917 р. гурток увійшов до спілки діячів мистецтв, а в 1918 р. остаточно припинив свою діяльність.

Про досить високий рівень творів представників цього гуртка свідчить одна з робіт, яку я зустрів в одному з московських антикварних салонів. Автор цього твору під назвою “Пейзаж” Пелагея Петрівна Куріар, уроджена Вохіна (1848-1898), отримала освіту під керівництвом професора Л. Лагоріо, у 1882 р. визнана почесним вільним членом академії [29]. Виконувала обов’язки голови Першого дамського художнього гуртка до 1894 р., будучи весь час його активним учасником. Її твори, виконані у салонно-академічному дусі, користувалися популярністю в аристократичному середовищі. Саме їй товариство зобов’язано тим, що воно досягло найвищого розквіту. Наявність різноманітних мистецьких об’єднань, товариств і гуртів було однією з характерних ознак художнього життя Санкт-Петербурга і Москви середини 1900-х – початку 1910-х рр. Значною мірою це пояснювалося великою кількістю осіб вільних професій, до яких належали й художники. Наприклад, артистів і художників у 1900 р. в Санкт-Петербурзі нараховувалося більше трьох з половиною тисяч.

Ім’я Ю. Бразоль вперше зустрічається серед учасників виставки цього гуртка в 1895 р. У каталозі цієї виставки згадується її робота під назвою “Пейзаж” [30]. У подальшому її твори експонувалися на виставках гуртка у Санкт-Петербурзі в 1896, 1897, 1898, 1899, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1910, 1911, 1914 рр.; на виставках Санкт-Петербурзького

товариства художників у 1897-1901 рр. та в 1904, 1905, 1907, 1908, 1910, 1911 рр.; на другій осінній виставці картин у Санкт-Петербурзі (1907) [31]. Інформація про участь Ю. Бразоль у виставках доповнена автором з огляду на дослідницьку роботу в цьому напрямі. Зокрема, у біобібліографічному словнику згадується про участь художниці у виставках гуртка з 1899 р., у той час як Ю. Бразоль уже брала участь у них, починаючи з 1895 р.

Скоріш усього, переїзд Ю. Бразоль до Санкт-Петербурга відбувся у середині 90-х років XIX ст., адже участь Ю. Бразоль у виставках Першого дамського художнього гуртка вимагала, як мінімум, участі в його складі, а як максимум – присутності у столиці. Це підтверджується і участю Ю. Бразоль у виставці гуртка у 1895 р., а також наявністю прізвищ Л. Бразоля та дійсного члена Першого дамського художнього гуртка Юлії Миколаївни Бразоль в адресній книзі Санкт-Петербурга за 1896 р. Скоріш усього, переїзд відбувся за ініціативи чоловіка – першого у Російській імперії лікаря-гомеопата і засновника російського гомеопатичного товариства. Л. Бразоль став ініціатором спорудження пам'ятника С. Ганеману. Разом з Ю. Бразоль він влаштував у себе платний музичний вечір, увесь збір з якого було передано на будівництво пам'ятника засновникові гомеопатичного методу лікування. Перегляд адресних та довідкових книг “Весь Петербург” та каталогів виставок, в яких брала участь Ю. Бразоль, дозволив уточнити домашні адреси. У 1898 р. вона разом із чоловіком мешкала по вул. Миколаївській, буд. № 8. У 1899, 1901, 1902 та 1903 рр. Ю. Бразоль мешкала за адресою “*Лиговская, 47*”, в 1904-1906 рр. – “*В.[асильевский] Ю.[стров] 8 лин.[ия], 33, кв. 10*”, у 1906 р. – “*Финляндия, Муста-Мяки, дача Каза-Миа*”, в 1910 р. – “*Муста-Мяки*” [32]. Оскільки з 1904 р. адреси Л. Бразоля та Ю. Бразоль подаються окремо, можна зробити висновок про розрив їхніх стосунків. Не виключена можливість, що в основі сімейного конфлікту був зв'язок Ю. Бразоль з капітаном Олександром Леонтьєвим. Після того як вона поєднала своє життя з капітаном I рангу О. Леонтьєвим (цивільний шлюб?), багато подорожувала, супроводжуючи його у поїздках на Далекий Схід та в Африку. Подібний образ життя вплинув на тематику її творів, яка мала широку географію. У них подекуди з документальною точністю зображено різноманітні місця, де перебував художник, підмічено чимало цікавих етнографічних подробиць. Етюди, написані під час подорожі, експонувалися на виставці Першого дамського художнього гуртка у 1908 р.: “*Руїни в Африці*”, “*Поблизу Сингапура*”, “*Вид на Алжир*”, шість етюдів із поїздки по Африці, серія етюдів із Тунісу, Алжиру та Італії [33]. Її ім'я вже відсутнє в алфавітному покажчику довідника “Весь Петербург” на 1914 р., але

там наявні імена Лева Бразоля, Бориса Львовича Бразоля та гофмейстера Сергія Євгеновича Бразоля [34]. Відсутнє ім'я Ю. Бразоль і в списку художників у довідниках “Весь Петербург” на 1914 р. та в довіднику “Весь Петроград” на 1915 р. Час від'їзду Ю. Бразоль із Санкт-Петербурга ймовірно припадає на першу половину 1910-х рр. (після 1914 р.). На теренах Лебединщини Ю. Бразоль і О. Леонт'єв з'являються у 1914-1915 рр., скоріш усього, після початку Першої світової війни. Це підтверджують спогади О. Римара, який бував у них вдома у Лебедині вже в 1915 р. Таким чином, хронологічний відрізок життя Ю. Бразоль на Лебединщині припадає на середину 1910-х рр. – до кінця 1918 – початок 1919 рр.

У біобібліографічному словнику “Художники народів СРСР” указано, що вона працювала в Петербурзі до 1906 р., а потім проживала у Фінляндії. Такий висновок автор статті міг зробити на основі адрес експонентів виставок, які подавалися в деяких каталогах [35]. На звороті твору “Південна ніч у Малій Азії” (перша половина 1910-х) є паперова наклейка з написом: “Южная лунная ночь в Малой Азии. 150 р. Юлии Николаевны Бразоль-Заславской. Финляндия. Муста-Мяк...” [36]. В адресних книгах “Весь Петербург” за 1907, 1908 та 1909 рр. ім'я Ю. Бразоль вже відсутнє. Припускаємо, що з 1907 р., до часу від'їзду на Лебединщину, у першій половині 1910-х рр. Ю. Бразоль мешкала у Фінляндії, в селищі Муста-Мякі.

Мустамякі (тепер Горьківське, Ленінградської обл.) – територія колишньої Нейволи та Кір'я-Воли поблизу станції Муста-Мякі, яка слугувала місцем відпочинку для петербурзької інтелігенції. Тут проживали письменники і поети: М. Салтиков-Шчедрін, Л. Андрєєв (у 1900-х рр.), Д. Бедний (1917), художник І. Крамської. Донька колекціонера П. Третьякова у своїх спогадах згадувала цю місцевість у зв'язку із створенням одного портрета: “В 1882 г. Крамской писал Сергея Петровича Боткина, отца моего мужа у них на даче в Мустамяках” [37]. З 1914 по 1917 рік там проживав пролетарський письменник М. Горький, на честь якого це селище разом із навколишніми селами у 1948 р. було названо.

Звернемося до творів Ю. Бразоль, які зберігаються у фондах Лебединського та Сумського художніх музеїв (38; табл. 1). Твори Ю. Бразоль переважно мають етюдний характер. Зовсім небагато картин із детально розробленою композицією, хоча саме на неї вона звертала найбільшу увагу. Навіть у невеликих за розміром роботах вміло виділяється головне з підпорядкуванням другорядного (“Італія”, “Етюд”). У майстерному за композицією творі “Верблюди в Яффі” (перша половина 1900-х (1904?)) органічно поєдналися як побудова, так і доволі

майстерний малюнок. Складні ракурси у зображенні людських фігур та верблюдів не виключали копітку працю митця над цією композицією з екзотичним змістом. Будучи в тих місцях, художник В. Поленов писав у листі з Єрусалима 2 лютого 1882 р.: *“Яффа – маленький приморський грязний городишка, но окруженный на несколько верст роскошными апельсиновыми садами, в которых деревья как раз теперь усыпаны плодами”* [39]. Чи не ці сади ми бачимо у цій композиції на другому плані твору?

Малюнок – найбільш слабка сторона у творах художниці. Особливо це помітно, коли вона звертається до зображення людської постаті. Всі живописні твори можна умовно поділити на дві групи. До першої з них належать роботи екзотичної тематики, які мають значення етнографічної замальовки та документа. До таких можна віднести насамперед *“Сінгапур”* (1904), де зображено частину поселення. У більш ескізній манері виконано *“Пальмовий гай”* (1900-ті (1904?) [40]. Невимушена композиція твору, а також прозорий, доволі багатий на відтінки зелених тонів колорит указують, що робота виконувалась з натури. Вона не так цікава за сюжетом, як за свіжою та гармонійною колористичною гамою. Полотно *“Алжир”* (1914) справляє враження закінченої картини. Ретельно побудована композиція з гірською річкою у центрі та горами обабіч, вдалий розподіл світла на площині картини вказують на копітку і продуману роботу над твором. До другої групи належать твори, сюжет яких емоційно забарвлений. У цих творах, крім формальних якостей та сюжету, постає в уяві особистість художника, його ставлення до зображуваного мотиву. Це невеликий, але напрочуд поетичний твір *“Південна ніч у Малій Азії”* (друга половина 1900-х – перша половина 1910-х). Архітектурний мотив із руїнами стародавнього храму трактується в романтичному дусі. Цьому сприяють і сюжет твору, і кольорова гама: глибокий смарагдово-чорний тон води і висвітлений зелено-синій тон неба гармонійно співвідносяться між собою і ніби перетікають одне в одне. На тлі такої вишуканої гри фарб мерехтливо виграють колони храму ніжного кольору слонової кістки. Романтичний настрій цієї роботи нагадує і про красу давніх храмів, які навіть зруйновані мають монументально-ошатний вигляд, і про таємничість обрядів, які відбувалися тут у давні часи, про що свідчать не тільки руїни, але й насамперед бездонність затоки, на березі якої стоїть храм, з плаваючими і неначе виблискуючими вогниками квітів латаття.

Нижній колорит із великою градацією відтінків зелених та синіх тонів притаманний також роботі *“Весною на віллі Боргезе”* (перша половина 1900-х). Невеликих розмірів етюд приваблює як з сюжетного

боку – зображення скульптури серед природи, так і з точки зору його виконання – весняний етюд на пленері. Побудована у XVII ст. вілла знаною італійською родиною Боргезе відома своїм зібранням картин італійських художників та колекцією античної скульптури. У листі до П. Третьякова від 23 квітня 1876 р. І. Крамської у захваті писав з Риму: *“Правда, собрание старых мастеров, в ранних Палаццо, как Боргезе, Колонна, Барберини, – удивительны...”* [41]. Протиставляючи природу і мистецтво, український художник надає певної поетичності мотиву. Тонові відношення створюють гармонійний колорит. Він домінує у роботі і народжує відчуття пробудженої природи, сили якої натхненно перевтілюють і залишки архітектурних споруд, і самотню скульптуру. Етюд *“На березі ставу”* (друга половина 1900-х – початок 1910-х) причаровує вдалим поєднанням насичених зелених та коричневих тонів. Художнику вдалося *“створити”* повітря, яке огортає і надає життя зображеному мотиву. У цій роботі проглядають риси творчої манери художників французької барбизонської школи.

Справжнім майстром живопису постає Ю. Бразоль у роботі *“Єрусалим”* (кінець 1900-х – перша половина 1910-х). Місто, що увійшло в історію завдяки релігійним святиням, спочатку було старовинною неприступною фортецею ханаанейського племені ієвуситів. Потім було столицею ізраїльської держави під владою царя Давида. У різні часи належало римським та візантійським імператорам, арабським халіфам, хрестоносцям та англійським колонізаторам. Багато століть в Єрусалимі живуть поряд євреї та араби; так само дивно переплелися в ньому і елементи різних культур. Єрусалим, як і вся Свята Земля, – місце зустрічі трьох релігій: іудаїзму, християнства та ісламу. Тому в самому місті знаходяться пам’ятки, що є сакральними для представників кожної з цих релігій. Напевно, така багата історія та культурні контрасти привабили Ю. Бразоль. Вона обирає таку точку зору, яка надає їй змогу охопити якнайбільше місцеву панораму, позначену строкатою забудовою. Попелясто-сірі та вохристо-фіолетові тони створюють мерехтливую красиву кольорову гаму. Художник оперує великими площинами кольору в зіставленні світлого і темного тонів, створюючи вдалий образ романтичного і загадкового міста. У цьому полотні вона виступає і як знавець перспективи, розгортаючи за її допомогою ефектну панораму стародавнього міста Святої Землі. Оживлюють цей міський пейзаж постаті арабів у специфічному полотняному одязі. Можливо, ця композиція (картина) була написана на основі етюдів. Цікаво, що В. Поленов, описуючи свої враження від цього міста, у листі з Єрусалима від 5 лютого 1882 р. підкреслював його панорамність: *“Тут все как на ладони, и как много интересного и красивого...”*. Етюдність *“Єрусалима”*

підтверджують й інші твори Ю. Бразоль, виконані, скоріш усього, на пленері (“Алжир”, “Венеція”, “Італія”, “На березі ставу”, “Етюд”). Уроки І. Айвазовського не пройшли поза увагою художника. Про це свідчать такі твори, як “Море” (1911) та “Берег Криму” (Кінець 1900-х – початок 1910-х). У них художник використовує композиційний прийом, який за допомогою діагоналі розподіляє тональні маси світлого і темного на картинній площі. Ю. Бразоль неодноразово зверталася у своїй творчості до мариністичної тематики. Можливо, композиція “На паперті” (кінець 1900-х – перша половина 1910-х) була створена на Святій Землі. Самотня постать в обрамленні храмової архітектури сприймається скоріше символічно, хоча в цій роботі відчутні ремінісценції жанрового живопису художників-передвижників.

Окрему групу творів являють собою натюрморти. Наприклад, натюрморти із зображенням грибів написані соковитими фарбами, в них переважають близькі до натури кольори. Тонова градація відбувається в межах одного кольору – коричневого, вохристого або фіолетового. Натюрморти Ю. Бразоль відзначаються надзвичайно продуманою композицією. Це стосується як робіт, виконаних у традиційному ключі, наприклад “Бузок” (перша половина 1900-х), так і більш вільних композицій. Символічно сприймаються квіти на темно-коричневому, близькому до чорного, тлі у композиції “Білі лілії” (друга половина 1910-х). Вони неначе виростають у лівому нижньому куті полотна, набуваючи натомість символічного змісту. Щодо технічних особливостей, то, не володіючи повною мірою всім арсеналом майстерності олійного живопису, Ю. Бразоль наносить фарбу тонким шаром, інколи майже “зализуючи” фарбою полотно або картон, від чого поверхня основи стає майже однорідною. Можливо, деякі живописні та акварельні роботи мають дилетантський рівень, але недостатня технічна майстерність у них компенсується щирістю вираження. В акварелі “Неаполь” (перша половина 1900-х (1908?)) на задньому плані рослинність написана синім кольором, що свідчить про обізнаність автора твору з прийомами світлотіньової перспективи.

Найбільш вдалі роботи Ю. Бразоль створила у скульптурі. У скульптурних творах відчутна гарна академічна підготовка, яка базувалася на міцному знанні анатомії, законах композиції та розумінні пластичності. У збірці Сумського художнього музею зберігається барельєф “Сестри” (перша половина 1900-х (1903?)). Дві ретельно пророблені дитячі голівки у хусточках випромінюють спокій, викликаючи асоціації про селянський затишок. Невимушена композиція робить твір гармонійним і довершеним. Майстерність Ю. Бразоль у галузі скульптури вже на початку ХХ ст. була відмічена авторитетним журі міжнародної

виставки у французькому місті Реймсі (1903), яке присудило їй золоту медаль за “Барельєф двох голівок”, (цей твір значиться в каталозі виставки Ю. Бразоль 1910 р. у розділі “скульптура” за № 23) (див. табл. 1). Недатований твір “Сестри” вочевидь може бути ідентифікований із “Барельєфом двох голівок”, за який було присуджено нагороду у Реймсі [42]. У такому разі він може бути датований як твір, створений на початку 1900-х рр. (1903?) (див. табл. 1). Аналогічна за композиційним підходом робота скульптора П. Трубецького “Діти” (1898) знаходиться в колекції Державної Третьяковської галереї.

Цікаве пластичне вирішення у медальйоні-горельєфі (1899) з погрудним зображенням молодої жінки, уквітчаної навкруги гірляндюю з листя та квітів. Майстерно створений глибокий рельєф обличчя жінки домінує в композиції. Твір спочатку викликав у мене асоціації з образом Офелії з трагедії В. Шекспіра “Гамлет”. Поштовхом до цього був образ молодої жінки з сумним виразом обличчя, що співвідноситься з літературним текстом, в якому описується загибель Офелії. Суттєва деталь композиції – обрамлення жіночого погруддя вінком із квітів і листя. Мотив вінка із квітів використав поет А. Фет: “ Офелия гибла и пела, / И пела, сплетая венки, / С цветами, венками и песнью / На дно опустилась реки”. Водночас Ю. Бразоль могла звернутися й до відтворення реального образу, надаючи йому своєрідної поетичної забарвленості. Це підтверджує такий факт: на її персональній виставці в 1910 р. експонувався твір “Бюст госпожи Т. Горельєф”, який у каталозі значився за № 30. Ю. Бразоль дуже вдало зуміла поєднати реальність жіночого образу з символічністю квіткового орнаменту в такому виді мистецтва, як скульптура. Водночас у науковій картці Лебединського художнього музею було зазначено ціну цього, безумовно, талановитого твору аж 10 рублів! Щоправда, не більшими сумами оцінювався і її живописний доробок: від 3 до 5 рублів. Така оцінка свідчила про загальне зневажливе ставлення музейного керівництва тих часів до творів мистецтва. Про це, наприклад, красномовно свідчить один документ, в якому зокрема йдеться про таке: *“Например, в фондах хранится 28 работ живописи, 4 графики и 1 п.[прикладного] и.[искусства] художницы Юлии Бразоль. Это не что иное, как плоды увлечения живописью скучающей барыньки, которая разъезжала по белому свету и писала себе на память этюды и картинки”* [43].

Вагомі результати очікували Ю. Бразоль у зверненні до царини давньоримської міфології. Образ богині ранкової зорі у творі “Аврора” (1900-ті – перша половина 1910-х) позначений стрімким рухом жіночої постаті, яка сприймається як алегорія зорі. Художник знаходив натхнення також і в літературних творах, створюючи пластичні інтерпретації

як у скульптурі (“Тамара і Демон”, “Плюшкін”), так і в живописних творах: “Юліан Відступник” за Д. Мережковським. Для однієї зі своїх робіт Ю. Бразоль використала сюжет вірша російського поета О. Апухтіна “Льодяна дівка”, який написаний за мотивами норвезьких казок. Очевидно, митця привабив образ юної дівки, яка співала пісні про якусь полярну країну, краса якої вразила юнака – героя цього поетичного твору.

Щодо скульптури “Плюшкін” (перша половина 1900-х (1904?), то автор висунув версію щодо її атрибуції на користь авторства Ю. Бразоль [44]. На виставці Ю. Бразоль у 1910 р. експонувалися також скульптурні твори “Пісня Ізиді”, “Леда”, “Головка єгиптянки”, а також портретні зображення Юнкер-Крамської, адмірала Макарова та інші твори [45]. “Юліан- Відступник” експонувався на виставці Першого дамського художнього гуртка за № 173 і був оцінений у 150 рублів. На цій же виставці було показано і дерев’яну скульптуру (“Китайка”). Наявність у мистецькому доробку твору “Пісня Ізиді” також відбиває тенденцію захоплення єгипетською культурою в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., свідченням чого, наприклад, є вірш “Жрець Ізиди” (1900) В. Брюсова та майоліка М. Врубеля “Єгиптянка” (1899-1900).

Аналізуючи назви скульптурних творів Ю. Бразоль, дійшли до висновку про те, що автор намагався відтворити у пластиці символічні та алегоричні образи: “Auf schwung”, “Warum?”, “Горе”, “Срібна хвиля”, “Соло”, “У роздумах”, “Посмішка приживалки”. Та й композиція “Жінка на скелі” (1901) ближче до символізму, ніж до реалізму. Звернення до образів Тамари і Демона було співзвучне настроям кінця ХІХ ст. – першої половини 1910-х рр. і знаходило відтворення у літературі, образотворчому мистецтві, театрі. Образ Демона у різних техніках створив М. Врубель: “Голова Демона” (1890, гіпс, Державний Російський музей, Санкт-Петербург), “Голова Демона” (1890-1891, папір, акварель, вугіль), “Демон, що сидить” (1890, полотно, олія, Третьяковська галерея), “Демон повергнутий” (1902, полотно, олія, Державна Третьяковська галерея). Цей образ настільки захопив М. Врубеля, що він був відданий йому, за словами батька, “*всем своим существом*”. У московському будинку Мамонтових В. Поленов і А. Прахов поставили живу картину “Демон і Тамара”. Вибираючи форму барельєфа, Ю. Бразоль звертається до композиції, абрис якої створено завдяки розташуванню крил демона. Очевидно, на знак пієтету і вдячності до метра мариністичного живопису, Ю. Бразоль створила проект пам’ятника великому художнику-мариністу І. Айвазовському [46].

У 1910 р. у Санкт-Петербурзі відбулася перша персональна виставка творів Ю. Бразоль, до якої було видано каталог [47; додаток 1]. На обкладинці каталогу до цієї виставки вміщено портрет Ю. Бразоль,

а також малюнки екзотичного краєвиду, які виконала, очевидно, сама Юлія Миколаївна. В експозиції виставки було представлено близько 200 творів живопису і графіки, більше тридцяти скульптурних творів, а також велика етнографічна колекція, куди входили російські хустки, сарафани, гобелени і вишивки, українські плахти, глечики, старовинна зброя, турецькі люльки, глечики, китайські ідоли, бронзові триніжники, туніські фески і дзеркала, речі японського побуту і вишивки Ю. Бразоль. Як видно з відгуків про виставку, найбільшу увагу до себе привернула саме етнографічна колекція: *“Виставка худ. Ю. Бразоль в СПб. цікава головним чином етнографічними колекціями вишивок, тканин, речей буденного ужитку, зібраних у Росії, Малоросії, в Японії, Китаї, Алжирі, Маньчжурії, Сінгапурі, Коломбо та ін. Колекції, звичайно, дуже випадкові, але все ж деякий матеріал дають...”* [48]. З каталогу видно, що Ю. Бразоль бувала в Західній Європі (Греція, Італія, Німеччина, Фінляндія), на Далекому Сході (Японія: “Нагасакі”; Китай: “Китаєць”), Африці (Алжир), Близькому Сході (“Храм у Віфлеємі”, “Храм Господень у Єрусалимі”, “Бейрут”), Південній Азії (“Етюд пальми. Цейлон”). Напевно, художника вразила Венеція. Саме у ній було виконано кілька краєвидів (№ 76, 77, “Венеція”, № 98 “Венеція”, “Лідо”). Та й інші видатні культурні центри Італії приваблювали митця (№ 91, 92 “Рим”, “Помпеї”, “Вілла Боргезе”). Окреме місце займають в її творчості українські краєвиди (“Хатка у Малоросії”, “Малоросія”, “Млин у Малоросії”, “Городище у Малоросії”, “Хохолрибалка”). Назви деяких робіт указують, що вони були виконані на Слобожанщині (“Малоросія. Ворскла”, “Млин на Ворсклі”, “Ворскла”), інші – у Криму (“Судак”, “Феодосія”, “Ніч у Феодосії”, “Інкерман”, “Крим”) [49; табл. 1]. Деяка частина творів, що були представлені в експозиції цієї виставки, нині знаходяться у Лебединському міському художньому музеї. У збірці музею знаходиться декілька творів, які експонувалися на її персональній виставці. В інвентарній книзі цього музею серед творів Ю. Бразоль значиться “Етюд у Німеччині”, який краєзнавець Ю. Голод ідентифікує з етюдом “На березі ставу” з колекції Лебединського міського художнього музею [50].

В останні роки життя Ю. Бразоль проживала у с. Рябушки, в маєтку, власником якого був її чоловік, а потім у Лебедині. У серпні 1918 р. в Лебедині відбулася друга персональна виставка творів Ю. Бразоль. Експозицію, основу якої склали живописні, графічні та скульптурні роботи, а також етнографічна колекція, розмістили у будинку чоловічої гімназії. У двох номерах місцевої газети невідомий критик, що заховався під літерами “Н.Г.”, зробив детальний огляд виставки. З тексту можна зробити висновок про те, що статтю писала людина, яка розуміла

мистецтво, слідувала за художніми виставками. Можливо, криптонім “Н.Г.” належав Миколі Андрійовичу Грищенку (1878-1937) – громадському діячеві, родом із хутора Штепина Гребля (нині Білопільського району). Стаття цікава і як відгук на виставку Ю. Бразоль її сучасника, і як цікавий взірець провінційної художньої критики [51; додаток 2]. У ній є опис робіт Ю. Бразоль, які відсутні нині у музейних збірках Лебедина і Сум. Так, наприклад, згадується невеликих розмірів портрет жінки з правильними класичними рисами обличчя, портрет старого, кухар-китаєць; пейзажі: дорога біля лісової галявини з яскравою весняною зеленню, залита літнім сонцем самотня клуня, зимові пейзажі. Експонувалося декілька етюдів, зроблених у Японії, “за малювання яких автора ледве не посадили у тюрму”. Так само відсутні у музейній колекції акварельні твори Ю. Бразоль із зображенням краєвидів Малої Азії, які згадуються у статті: “Ефес та його руїни (акварелі) Карфагена, Палестина та інші азіатські пейзажі (акварель). Чудові маленькі картини, майже мініатюри, присвячені Карфагену (оля) і руїн Ефесу (акварель)”. На виставці Ю. Бразоль у 1918 р. експонувалося декілька творів морської тематики, що дозволило критику взагалі назвати автора марин “співцем водяної стихії”. Очевидно, набагато більше було і натюрмортів – “мертвої природи”, “обильно представленной на нашей выставке”. Отже, в такому розрізі стаття у лебединській газеті була своєрідним документом, який засвідчує більшу кількість творів графіки, живопису і скульптури художника, ніж маємо нині у колекції Лебединського міського художнього музею.

У цей складний у політичному відношенні час у повітовому місті Лебедин вирувало культурне життя. Крім виставки творів Ю. Бразоль, у серпні цього ж року в будинку земської управи Лебедина відбулася Перша виставка української старовини [52]. Влаштовано її було за безпосередньою участю мистецтвознавця С. Таранушенка – уродженця Лебедина. Він підготував і каталог виставки. В експозиції широко були представлені речі декоративно-ужиткового мистецтва, живописні та літературні твори [53; додаток 3]. Серед них треба відзначити офорт Т. Шевченка “Варенушні приятелі” та рукопис його вірша “Садок вишневий коло хати” [54]. Цілком імовірно, що саме ці твори були подаровані поетом Н. Хрущовій, гостем якої 7 і 8 червня 1859 р. на хуторі Лихвині був поет [55]. Офорт зберігається зараз у фондах Сумського обласного художнього музею і має дарчий напис: “Наталії Олександровни Хрущовой на память 8 іюня 1859 Т. Шевченко”. У Лебединському міському художньому музеї зберігається невелика акварель роботи невідомого художника, на якій зображено подружжя Хрущових [56]. Про успіх виставки свідчило також і бажання земства видати

у подальшому ілюстрований каталог виставки. Проте у каталозі цієї виставки відсутні експонати із збірки Ю. Бразоль. І це при тому, що вона цілеспрямовано займалася збиранням творів декоративно-прикладного мистецтва. Про те, що колекціонування займало значне місце у житті Ю. Бразоль, свідчить один архівний документ, її лист до харківського вченого, літературознавця і мистецтвознавця М. Сумцова: *“Глубокоуважаемый Николай Федорович! Приношу Вам мою искреннюю благодарность за Ваше предложение прийти мне на помощь издать собранные мною шестьсот малороссийских рисунков. К крайнему моему сожалению условия издательства не вполне подходят мне, поэтому прошу меня извинить, если я на время принуждена обождать издать те родные украинские рисунки, которые я в течение 17 лет очень усердно собирала. Надеюсь лично переговорить с Вами, сделать условия издания более для меня подходящими. С глубоким уважением и почтением готовая к услугам Юлия Леонтьева”* [57]. Не виключаючи факт пограбування частини творів Ю. Бразоль у Лебедині під час зміни влади у 1918-1919 рр. і надходження після націоналізації деяких з тих, що експонувалися під час виставки у 1918 р., до новоствореного історико-красознавчого музею, можемо припустити, що частину з них могла забрати сама Ю. Бразоль, покинувши Лебедин. Подібний висновок підкріплюється й тим, що жодної роботи з її колекції декоративного мистецтва не було показано на Першій виставці української старовини. З цієї причини у музейній колекції відсутні твори графіки та живопису Ю. Бразоль української тематики. Скоріше за все, спланувавши від'їзд із Лебедина у разі несприятливого перебігу обставин політичного характеру, вона відібрала найбільш цінні речі з колекції (про яку йшлося вище у листі до М. Сумцова), а також деякі етюди, які стали для неї художньою та меморіальною цінністю.

Колекціонування предметів старовини і мистецьких творів було складовою культурного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст., пов'язаного з інтересом до української історії та культури серед інтелігенції. Важливим чинником стає й ознайомлення широкого загалу з результатами збирацької діяльності через експонування на виставках. Декілька творів з приватної колекції Варвари Василівни Капніст було показано на історико-художній виставці портрета у Санкт-Петербурзі в 1905 р. На виставці Товариства харківських художників у 1910 р. глядачі ознайомилися з колекцією орнаментів з українських вишивок, яку зібрала Є. Сердюк [58]. Чимало цінних предметів декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва експонувалося на Першій виставці української старовини у Лебедині в 1918 р. з приватних збірок В. Капніст, В. Демченко, К. Сучкової-Заліської.

Значний внесок у розвиток культурного життя Лебедин зробило Товариство шанувальників красних мистецтв, яке у своїй діяльності переслідувало культурно-освітницьку мету. У цей же час у Лебедині відбулися збори цього товариства [59]. Влітку цього ж року були організовані “Українські курси”, де читалися лекції українською мовою з питань історії, літератури та мистецтва. Наприклад, лекції з історії України читав Г. Хоткевич, з історії мистецтв – приват-доцент Харківського університету С. Таранушенко. Як відзначалося у газетному повідомленні, *“на лекціях Таранушенка по вивченню мистецтв України курсисти відвідують старовинні церкви міста, розглядають старовинний живопис та архітектуру храмів, креслять плани церков”* [60]. У листопаді 1918 р. в Лебедині відкрився музей. Його організатор і перший директор Борис Кузьмич Руднєв (1879-1944) деякий час працював у Музеї красних мистецтв Харківського університету. Він же залишив відомості про життя і творчість Ю. Бразоль. *“Почти все работы Бразоль-Леонтьевой, – зазначав Б. Руднєв, – работы художницы-дилетантки, невысокого достоинства”* [61]. Під час окупації фашистськими загарбниками Лебедин на вимогу німецької комендатури Б. Руднєв змушений був видати з музею дев’ять робіт Ю. Бразоль (додаток 4). Проте, не дивлячись на всі негаразди, Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднєва зберіг твори Юлії Миколаївни, деякі з них знаходяться нині у постійній експозиції музею.

Спираючись на знання, отримані в основному завдяки приватним урокам у галузі живопису та графіки, Ю. Бразоль сповідувала у своїй творчості засади реалістичного мистецтва. Якщо рівень її живописних і графічних робіт деінде знаходився на межі дилетантизму та професіоналізму, то розуміння специфічних особливостей скульптури дозволило створити твори високої художньої якості у цьому виді мистецтва. Саме у скульптурі художник із Лебединщини змогла найяскравіше виявити свій мистецький хист. Як художника-мандрівника О. Яковлева, так і художника-мандрівника з Лебединщини зачарувала культура Сходу та Африки. У творах Ю. Бразоль знайшли відображення етнічні типи та етнографічні особливості народів із різних континентів. Відсутність у творчому доробку масштабних живописних робіт дозволяє віднести Ю. Бразоль до “художника малих форм”, у творчості якої домінуючою формою були етюди.

Прошло чимало років, перш ніж на творчість Ю. Бразоль звернули увагу історики мистецтва. У листопаді 1988 р. у Лебедині відбулася третя виставка творів художниці, до якої було видано каталог [62]. Експозицію виставки було розгорнуто в Лебединській філії Сумського художнього музею [63]. Зацікавила викладачів, співробітників

і студентів Української академії банківської справи і робота “Єрусалим” Ю. Бразоль, яка демонструвалася в галереї мистецтв “Академічна” на виставці “Лебединський художній музей у галереї” у 2001 р. [64]. У 2006 р. Лебединський міський художній музей організував виставку творів Ю. Бразоль з нагоди 150-ї річниці з дня її народження. Щоразу експозиція творів цієї талановитої жінки, родові корені якої знаходяться на лебединській землі, викликає інтерес серед фахівців і представників місцевої інтелігенції. Проте залишається ще чимало білих плям, які поступово заповнюються дослідниками творчості Ю. Бразоль – лебединськими істориками і краєзнавцями, а також автором цього нарису [65].

ПРИМІТКИ

1. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3-х кн. – Кн. 1. – М., 1989. – С. 341. *Ржевська Антоніна Леонардівна (1861-1934)* – живописець, графік. Автор жанрових творів, натюрмортів, пейзажів та портретів. Автор картини “Весела хвилинка” (1897). *Кувшиннікова Софія Петрівна (1847-1907)* – художник, учениця І. Левітана. Автор спогадів про нього.
2. Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV-XX веков: Каталог / Государственная Третьяковская галерея. – М., 2002.
3. Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник. – Т. 1. – К., 1908. – С. 101.
4. Документи з історії Сумського і Лебединського художніх музеїв. – Науковий архів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Ф. 1, оп. 1, спр. 2, арк. 20. Ю. Голод – автор вступної статті до каталогу виставки “Ю.М. Бразоль. Художник у провінції” також зазначав у 1989 р., що “*Юлия Николаевна Бразоль (урожденная Заславская)*” // Ю.Н. Бразоль (1856-1919). Каталог виставки “Художник в провинции” / Авт. вст. ст. Ю.В. Голод; сост. С.И. Побожий. – Сумы, 1989. – С. 3. У 1996 р. Ю. Голод в одній із статей указував: “*Дівоче прізвище – Добросельська Юлія Миколаївна*” // Голод Ю. Золота медаль лебединської художниці (до 140-річчя від дня народження Ю.М. Бразоль) // *Життя Лебединщини*. – 1996. – 2 жовтня. – № 81(9076). – С. 3.
5. Бразоль Ю. Алжир. Полотно на картоні, олія. 20x30. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева (далі – ЛХМ). Справа внизу авторський підпис: “*Юлия Бразоль-Заславская*”.

6. Листи з Державного архіву Харківської області від 27.02.2007 № 01-12 /217, арк. 1 та від 03.07.2007 № 01-12 /784, арк. 1. Архів автора.
7. Документи з історії Сумського і Лебединського художніх музеїв. – Науковий архів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Ф. 1, оп. 1, спр. 2, арк. 20.
8. Выставка Ю.Н. Бразоль. Картины, скульптура, этнографич.[еская] коллекция. 1910 год. – [СПб., 1910]. – С. 2.
9. Художники народов СССР: Библиографический словарь. – М., 1972. – Т. 2. – С. 59. У цьому виданні указано: “Бразоль, Юлия Николаевна – скульптор, кон. XIX – нач. XX в.”
10. Кравченко В.І. Бразоль-Леонтьєва Юлія Миколаївна // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 64.
11. Слендзінський Вікентій Олександрович. Жіночий портрет. 1881. Полотно, олія. 72,5x57,5. ЛХМ. На звороті полотна є напис: “*Мужу в подарок. Юлия Бразоль-Леонтьева. Гудимовка. 1881 год*”. Портрет відреставрований у 1989-1993 рр. художником-реставратором Сумського художнього музею Іваном Волчеком (1954 р. н.). З 1983 по 2001 рік працював художником-реставратором у Сумському художньому музеї.
12. Лист директора Державного архіву Харківської області від 03.07.2007 № 01-12 / 784, арк. 1. Архів автора. У ньому йдеться про те, що “у метричних книгах церков м. Лебедин Лебединського повіту Харківської губернії за 1856 рік, у тому числі і в Іллінській церкві, до притчу якої належало село Гудимівка, запису про народження і хрещення Добросельської Юлії Миколаївни немає”.
13. Галькевич Т.А. Бразоль Юлія Миколаївна // Енциклопедія Сучасної України. – Т. 3. – К., 2004. – С. 418-419. Автор замітки вказує, що місце народження художниці – м. Суми, а смерті – м. Лебедин. Ці відомості документально не підкріплені й можуть сприйматися лише як версія.
14. Слендзінський В.О. Портрет М.Г. Добросельської. 1880. Полотно, олія. 46x36. Ж-30. ЛХМ. На звороті напис: “Мария Игнатьевна Добросельская Слендзинский В.А. Урожденная Заславская, село Михайловка 1880 г. Писал В.А. Слендзинский”.
15. Окладна книга Лебединської повітової управи (1918-1919 рр.). – Державний архів Сумської області. – Ф. 251, оп. 1, спр. 204, арк. 1 зв., 6, 9. Принагідно зазначимо, що в журналах Лебединського повітового земського зібрання зустрічаємо імена поручика Антонія Матвійовича Добросельського та колезького секретаря Василя Матвійовича Добросельського // Журнали XIX очередного Лебединского уездного

- земського зібрання 9, 10 і 11 вересня 1883 року. – Харків, 1884. – С. 5, 7. *Добросельський Антоній Матвійович* (1836-1884) – голова Лебединської повітової управи.
16. Документи з історії Сумського і Лебединського художніх музеїв. – Науковий архів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Ф. 1, оп. 1, спр. 2, арк. 20.
 17. Відомості про художника Ю.М. Бразоль. Зошит із записами лебединського краєзнавця Ю. Голода. Запис бесіди з О. Римарем зроблено Ю. Голодом у Лебедині 9 червня 1979 р.
 18. Про Бразолів див.: Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник. – Т. 1. – К., 1908. – С. 76-103. Про Л. Бразоля див.: Харьковский календарь и памятная книжка на 1885 г. – Харьков, 1884. – С. 83. Згадується Л. Бразоль – “председатель съезда миров.[ых] судей, участк.[овый] мировой судья 2-го участка”. Бразоль Лев Евгеньевич // Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917-1997 в 6-ти т. / Сост. В.Н. Чуваков. – Т. 1. – М., 1999. – С. 397. Білокін С.І. Бразоль Лев Євгенович // Енциклопедія Сучасної України. – Т. 3. – К., 2004. – С. 418.
 19. Перші архівісти // Життя Лебединщини. – 1999. – 20 січня. – № 6 (9326). – С. 3. Документ друкується з незначними стилістичними правками.
 20. Лебединський краєзнавець В. Дудченко з приводу подальшої долі графині В. Капніст зазначав: “Варвара Василівна після революції переїхала до своєї знайомої у Лебедин і тут її сліди у 1919 році загубилися. Не виключена можливість, що її знищили разом з іншими заложниками у застінках ЧК” // Дудченко В.Г. З історії Лебединщини. Випуск 1-й. – Лебедин, 1993. – С. 21. Інші автори подають таку версію: “1919 під час денікінської окупації залишила с. Михайлівку. Вірогідно, померла по дорозі до Криму” // Власенко В.М., Голод Ю.В. Капніст Варвара Василівна // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 193.
 21. Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917-1997 в 6-ти т. / Сост. В.Н. Чуваков. – Т. 3. – М., 2001. – С. 186.
 22. Про представників козацько-старшинського роду *Бразолів* див.: Власенко В.М. Бразолі // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 63-64. Він же. З династії Бразолів // Преподавание истории медицины в высшей школе: история и современное состояние: Материалы Международной конференции 13 апреля 2007 г. – Сумы. / Под общ. ред. проф. К.К. Васильева. – Сумы, 2007. – С. 127-130. Бразоль Лев Євгенович (1854 – після 18.01.1927) – на початку 80-х років XIX ст. Л. Бразоль народився в с. Мала Павлівка

- Зіньківського повіту Полтавської губернії (нині Охтирський р-н Сумської області). Освіту здобував у Харкові, спочатку навчаючись в Другій гімназії, а потім на фізико-математичному факультеті Харківського університету, до якого вступив у 1871 р.
23. Окладна книга Лебединської повітової управи (1918-1919 рр.). – Державний архів Сумської області. – Ф. 251, оп. 1, спр. 204, арк. 9.
 24. Гнат Ярема. К посмертної выставке картин Е.И. Волошинова // Сумской вестник. – 1914. – 12 января. – № 9. – С. 3.
 25. Репин И.Е. Избранные письма в 2-х т. (1867-1930). – Т. 1. Письма 1867-1892. – М., 1969. – С. 74. Джуліо Монтеверде (1837-1917) – італійський скульптор. На міжнародній виставці в 1873 р. у Відні експонувались його твори: “Христофор Колумб у молоді роки”, “Геній Франкліна”, “Доктор Дженнер, який прививає оспу малюку”. У листі до П. Третьякова від 14 листопада 1878 р. І. Крамської зазначав: “Скульптура, хочеш или не хочеш, а у итальянцев лучшая. Монтеверде “Оспопрививатель” – вещь серьезная, хотя немножко слащавая...” // Переписка И.Н. Крамского. И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. 1869-1887. – М., 1953. – С. 240.
 26. Прахов Н.А. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. – К., 1958. – С. 236.
 27. Олена Петрівна Самокиш-Судківська (уроджена Бернард) (1863-1924) – живописець, графік, книжковий ілюстратор. Закінчила Павловський інститут. Деякий час навчалася в Гельсінгфорській художній школі, приватній академії Ж. Бастьєна-Лєпажа, брала приватні уроки у В.П. Верещагіна.
 28. Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. – М., 1964. – С. 640.
 29. Куріар П. Пейзаж. Картон, олія, 14,5х22,5. Підпис на паспарту: “Первый дамский художественный кружок 1882, 26 февраля 1892”.
 30. Каталог выставки 1-го дамского художественного кружка 1895. – СПб., 1895. – С. 5.
 31. Художники народов СССР: Библиографический словарь. – Т. 2. – С. 59.
 32. Весь Петербург на 1898 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. Алфавитный указатель – С. 65. Весь Петербург на 1899 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. – С. 66. Весь Петербург на 1902 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. – С. 74. Весь Петербург на 1903 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. Алфавитный указатель – С. 78. Весь Петербург на 1904 год. Адресная и справочная книга города

- С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. – С. 76. Весь Петербург на 1905 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. – С. 76. Ю.Н. Бразоль (1856-1919). Каталог выставки “Художник в провинции” – С. 7, 8. Будинок на Василівському острові, в якому проживала Ю. Бразоль за адресою: “8 лин.[ия], 33, кв. 10”, у Санкт-Петербурзі не зберігся. Висловлюємо вдячність Олегу Дерев’янку (Санкт-Петербург) за надану інформацію. На набережній Василівського острова, напроти 8 лінії, знаходилася Кронштадтська пристань, звідки відправлялися великі пароплави “Ранок”, “Баклан”, “Буревісник”. Див.: Засосов Д.А., Пызин В.И. Из жизни Петербурга 1890-1910-х годов. Записки очевидцев. – Л., 1991. – С. 13. У книзі: Весь Петербург на 1901 год. – СПб., 1901, вказано адресу, за якою мешкали Л. і Ю. Бразоль: Лиговская, 47.
33. Каталог художественно-декоративной выставки 1-го дамского художественного кружка. – СПб., 1908. – С. 24.
34. Весь Петербург на 1914 г. – [СПб., 1914]. – Отдел III. Алфавитный указатель жителей города С.-Петербурга. – С. 71. *Бразоль Сергей Євгенович* (1851?) – дійсний статський радник, гофмейстер царського двору (1906). У 1906 р. обраний до складу Державної ради. Про С. Бразоля див.: Власенко В.М. Бразолі. – С. 63. У Л. та С. Бразолів була сестра – Єлизавета Євгенівна Величко (уродж. Бразоль) (1857-1931). Див.: // Незабуті могили. Російське зарубіжжя: некрологи 1917-1997 в 6-ти т. / Сост. В.Н. Чуваков. – Т. 1. – М., 1999. – С. 530.
35. Иллюстрированный каталог XIV выставки в Москве. 1906. – СПб., 1906. – С. 28. Иллюстрированный каталог XVIII выставки в Москве в залах императорского исторического музея. – СПб., 1910. – С. 34.
36. Ю.Н. Бразоль (1856-1919): Каталог выставки “Художник в провинции”. – С. 4. З приводу життя мешканців Санкт-Петербурга у Фінляндії є цікавим спостереження поета О. Мандельштама, викладене у збірнику його ранньої прози “Шум времени” (1925): *“Я всегда смутно чувствовал особенное значение Финляндии для петербуржца, и что сюда ездили додумать то, что нельзя было додумать в Петербурге, нахлобучив по самые брови низкое снежное небо и засыпая в маленьких гостиницах, где вода в кувшине ледяная”* // Мандельштам О. Египетская марка. – М., 1991. – С. 98.
37. Боткина-Третьякова А.П. Отрывки воспоминаний // Художественное наследство. Репин. – Т. 2. Редакция И.Э. Грабарь и И.С. Зильберштейн. – М.-Л., 1949. – С. 110.
38. Ю.Н. Бразоль (1856-1919). Каталог выставки “Художник в провинции”. – 9 с.

39. Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания / Общ. ред. и вст. ст. А. Леонова. – М.-Л., 1950. – С. 180.
40. Відомості про ці та інші твори Ю. Бразоль, які згадуються в тексті, подані згідно з переліком її робіт (див. табл. 1).
41. Переписка И.Н. Крамского. И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. 1869-1887. – М., 1953. – С. 136.
42. Побожій С. Золота медаль у Реймсі за твір з колекції Сумського художнього музею // Уик-енд (Сумы). – 1996. – 18-25 септембрія. – № 38 (142). – С. 14. Невмотивоване датування твору Ю. Бразоль “Сестри” (1917 р.) подано у виданні: Русское и украинское искусство XVIII – начало XX вв. Живопись. Графика. Скульптура: Каталог / Сумский художественный музей. Сост. Е.С. Прохасько. – Сумы, 1991. – С. 20.
43. Леднев Д. Соображения по поводу изъятия из фондов Лебединского гос.[ударственного] худож.[ественного] музея экспонатов, выполненных на низком идейном и художественном уровне, и экспонатов не по профилю худож.[ественного] музея. – Лебедин, 1952. Рукопис. – Арк. 2 зв.
44. Побожій С.И. К вопросу об атрибуции одной скульптуры (“Плюшкин” в Сумском художественном музее) // Вісник Харківського державного університету. Світогляд М. Гоголя: філософсько-релігійні шукання. – Харків-Суми, 1998. – № 400. – С. 101-103. Скульптура “Плюшкін” (бронза) Ю. Бразоль експонувалася в Москві, про що свідчить її згадка у каталозі 1904 р. за № 262: Иллюстрированный каталог XII выставки в Москве. – СПб., 1904. – С. 36. Скульптура “Плюшкін” експонувалася також і на персональній виставці Ю. Бразоль у 1910 р. У каталозі цієї виставки вона значиться за № 7: Выставка Ю.Н. Бразоль. Картины, скульптура и этнографич.[еская] коллекция. – 1910 год. – С. 13. Пропонуємо датою створення цієї скульптури вважати першу половину 1900-х рр. (1904?). Не виключає й авторства Ю. Бразоль цього твору й укладач каталогу, зазначаючи, проте, необґрунтованим час його створення (1910 р.): Русское и украинское искусство XVIII – нач. XX вв. Живопись. Графика. Скульптура. Каталог / Сумский художественный музей. Сост. Е.С. Прохасько. – Сумы, 1991. – С. 20.
45. Выставка Ю.Н. Бразоль. Картины, скульптура и этнографич.[еская] коллекция. 1910 год. – С. 11, 13.
46. Русские портреты 1917-1918 гг. / Составил по материалам бывшей Российской книжной палаты М.Г. Флеер. – Пг., 1921. – С. 1.
47. Выставка Ю.Н. Бразоль. Картины, скульптура и этнографич.[еская] коллекция. 1910 год. – [Б. м., Первая женская типография “Т-ва

- Печатного станка”, 1910]. – 21 с. – Наукова бібліотека Третьяковської галереї: 14 к. 10/14.
48. Ц. [Про виставку Ю. Бразоль] // Художественно-педагогический журнал. – 1910. – № 6. – С. 13. Переклад на українську мову автора.
 49. Виставка Ю.Н. Бразоль. Картины, скульптура, этнографич.[еская] коллекция. 1910 год. – С. 3-13.
 50. Інвентарна книга Лебединського художнього музею. Кінець 1930-х рр. – Науковий архів Лебединського міського художнього музею. Арк. 51 зв.
 51. Н.Г. Картинная выставка в г. Лебедине в здании мужской гимназии // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 24 августа. – № 36. – С. 2. *Грищенко Микола Андрійович (1878-1937)* – громадський діяч. Закінчив у 1900 р. Харківську духовну семінарію. Навчався на юридичному факультеті Юр’ївського університету, з якого був виключений у 1904 р. за революційну діяльність. Закінчив у 1907 р. Харківський імператорський університет. З 1911 р. завідує відділом шкільної та позашкільної освіти Лебединського повітового земства. Один із організаторів товариства “Просвіта” та виставки української старовини у Лебедині в 1918 р. Репресований у 1937 р. Про М. Грищенка див.: *Голод Ю.* Красу відкрив людям // *Життя Лебединщини.* – 1997. – 6 листопада. *Грищенко Микола Андрійович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник.* – Суми, 2003. – С. 116, фото. Автор статті “Картинная выставка в г. Лебедине в здании мужской гимназии Ю.Н. Бразоль-Леонтьевой”, надрукованій у газеті “Земские известия” під криптонімом “Н.Г.” (Грищенко?), вказує на те, що зустрівся з художником на виставці.
 52. Каталог першої виставки української старовини [уклад. С.А. Таранушенко] – Лебедин: [Типографія Когона], 1918. – 20 с. У фондах відділу рідкісної книги Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна зберігається примірник цього каталогу (шифр: 205530), в якому є виправлення окремих літер. У кінці каталогу на друкарській машинці надруковано назву експоната за № 211: “*Власноручний вірш Т.Г. Шевченка: “Садок вишневий коло хати”, присвячений Н.А. Хрущовій на спомин 6 червня 1859 року*”. Судячи з характеру цих правок, цей примірник міг належати С. Таранушенку, який брав безпосередньо участь у підготовці виставки, а також і в укладанні каталогу. У науковій бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України зберігається примірник цього каталогу, в якому так само в кінці додано на друкарській машинці позицію № 211. У відділі рукописів Національної бібліотеки України

- зберігається один цікавий документ, який також підтверджує участь С. Таранушенка у виставці: *Таранушенко С.А.* Опис килимів з Першої виставки української старовини в Лебедині у 1918 р. та Музею українського мистецтва в Харкові 1923 р. [1928]. – Відділ рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. – Ф. 278, – № 118, 34 картки.
53. Земские известия (Лебедин). – 1918. – 10 августа. – № 30. – С. 4. Газета “*Земские известия*” виходила в Лебедині тричі на тиждень під час окупації міста австро-німецькими військами. *Див.*: Неповторні миттевості. З історії Лебединщини: Зб. – Суми, 1994. – С. 5.
 54. Продление Украинской выставки // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 24 августа. – № 36. – С. 4.
 55. Кравченко В.І. Лебединські зустрічі Кобзаря // Шевченко і Сумщина: Тези доповідей та повідомлень науково-теоретичної конференції, присвяченої 175-річчю від дня народження Т.Г. Шевченка. – Суми, 1989. – С. 14-16.
 56. “Наче він жив у Лебедині...” Каталог художньої виставки, присвяченої 173-річчю від дня народження Т.Г. Шевченка / Авт. вст. ст. С.І. Побожій; уклад. Л.С. Костюченко. – Суми, 1987. – С. 5.
 57. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. – Ф. 2052, оп. 1, спр. 1441, арк. 1. Друкується вперше.
 58. Каталог XIII-й виставки картин Товарищества харьковских художников. – Харьков, 1910. – С. 16.
 59. Про це *див.*: О собрании О-ва любителей изящных искусств // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 6 августа (24 июля). – № 28. – С. 3. “*21 (8) июля с.г. в зале Земской управы состоялось общее собрание Лебединского культурно-просветительного общества любителей изящных искусств*”.
 60. На украинских курсах // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 3 августа. – № 27. – С. 4. Лебединська газета “*Земские известия*” постійно інформувала читачів про українські курси в Лебедині: Открытие украинских курсов // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 25 (12) июля. – № 23. – С. 4: “*Во вторник 23 числа в 12 час. дня в Народном доме происходило открытие курсов*”. На украинских курсах // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 27 (14) июля. – № 24. – С. 4: “*Чтение лекции началось в среду, 24-го июля. Лекторами состоят местные работники по нар.[одному] образ.[ованию]: П.И. Духно (завед.[ующий] внешк.[ольным] образ.[ованием]), А.Ф. Романенко (учитель гимн.[азии]) и С.А. Таранушенко (прив.[ат]-доц.[ент] Харьк.[овского] унив.[ерситета])*”. На украинских курсах // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 1 августа (19) июля. –

- № 26. – С. 4. На українських курсах // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 3 августа (21 июля). – № 27. – С. 4. На українських курсах // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 6 августа (24 июля). – № 28. – С. 4. Закрытие українських курсов // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 29(16) августа. – № 38. – С. 3. Про виставку української старовини в Лебедині див.: Земские известия (Лебедин). – 1918. – 10 августа (28 июля). – № 30. – С. 4. “Украинская выставка. С 6 сего августа в зале Земской управы открыта первая выставка украинской старины. Выставлены ковры, полотенца, разные вышивки, посуда, костюмы, портреты украинских деятелей, богатая литература современных украинских писателей прошлого столетия, имеются учебники и пособия на украинском языке”. Земские известия (Лебедин). – 1918. – 13 августа (31 июля). – № 31. – С. 1. Виставка української старовини в м. Лебедині на Харківщині // Наше минуле. – 1918. – Ч. 2 – С. 210-212. До виставки було випущено каталог, який отримав високу оцінку в часописі “Наше минуле”: “Взагалі, каталог складений дуже добре і з нього видно, оскільки виставка була коштовною для пізнання нашої культури і нашого мистецтва”. – С. 211. Про виставку див. докладніше: Кравченко В.І. Перша виставка української старовини в Лебедині влітку 1918 року // Мистецькі осередки Сумщини: Історія. Колекції. Дослідження: Матеріали наукової конференції, присвяченої 75-річчю заснування Сумського художнього музею. – Суми, 1995. – С. 45-46.
61. Руднев Б. Відомості про картини, які були видані з музею на вимогу німецької комендатури. Лист Лебединського художнього музею № 13 від 12.08.44 № 13. – Науковий архів Сумського художнього музею. – Ф. 1, оп. 1, спр. 2, арк. 20. Роки життя Ю. Бразоль взяті нами з цього документа. Можливо, Б. Руднев був знайомий з Ю. Бразоль, адже в 1918 р. вони мешкали в Лебедині.
62. Ю.Н. Бразоль (1856-1919). Каталог виставки “Художник в провинции”. – 9 с. Каталог складається з таких розділів: вступна стаття, живопис, графіка, скульптура, участь Ю. Бразоль у виставках, джерела та література про Ю. Бразоль, іконографія. У збірці Лебединського міського художнього музею зберігається 28 творів живопису, 4 графічні твори та 4 скульптури Ю. Бразоль. Звертаємо увагу на значну розбіжність у розмірах та матеріалах творів у каталозі 1989 р. та наведених у цьому виданні. Це пояснюється тим, що розміри творів Ю. Бразоль були взяті укладачем із наукових карток музею, обсяги в яких були неточними. Значною мірою виявити точно обсяг робіт заважає і те, що чимала кількість з них має основу неправильної форми, наприклад, полотно, наклеєне на картон.

Наведені у таблиці 1 розміри робіт Ю. Бразоль були уточнені автором у 2007 р. У цій же таблиці вказані роки виконання творів Ю. Бразоль. Датування робіт виконано на основі аналізу каталогів виставок та стилістично-порівняльного аналізу творів Ю. Бразоль.

63. Лебединський художній музей протягом історичного розвитку змінив декілька назв. З 1918 по 1937 р. – історико-краєзнавчий. З 1937 р. – Лебединський художній музей. З 1964 по 1996 р. – Лебединська філія Сумського художнього музею. З 01.07.97 – Лебединський міський художній музей.
64. Галерея мистецтв “Академічна”. Історія. Виставки. Колекція. Бібліографія / Уклад. С.І. Побожій. – Суми: УАБС, 2003. – С. 21, 83, 85. *Література про Ю.М. Бразоль*: Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник. – Т. 1. – К., 1908. – С. 101. Каталог виставки 1-го дамского художественного кружка 1895. – СПб., 1895. – С. 5. Каталог виставки 1-го дамского художественного кружка 1896. – СПб., 1896. – С. 9, 24. Отчет Первого дамского художественного кружка за сезон 1895-1896 г., прочитанный на Общем собрании членов 21 апреля 1896 г. – СПб., 1896. – С. 21. Каталог виставки 1-го дамского художественного кружка 1897. – СПб., 1897. – С. 13, 23. Каталог виставки 1-го дамского художественного кружка 1898. – СПб., 1898. – С. 5, 16, 20, 26, 28. Каталог 8-й виставки картин С.-Петербургского общества художников в Петербурге. – СПб., 1900. – С. 10. Каталог 8-й виставки картин С.-Петербургского общества художников в Петербурге. – СПб., 1900. – С. 29. Каталог IX виставки в Санкт-Петербурге. – СПб., 1901. – С. 30. Каталог виставки 1-го дамского художественного кружка 1904. – СПб., 1904. – С. 18, 24, 25, 26. Иллюстрированный каталог XII виставки в Москве. – СПб., 1904. – С. 19, 36, 39. Иллюстрированный каталог XIV виставки в Москве. 1906. – СПб., 1906. – С. 15, 28. Каталог художественно-декоративной виставки 1-го дамского художественного кружка. – СПб., 1908. – С. 13, 23, 24. Виставка Ю.Н. Бразоль. Картины, скульптура и этнографич. коллекция. 1910 год. – [Б.м.], 1910. – 21 с. *Ц.* [О виставке Ю.Н. Бразоль] // Художественно-педагогический журнал. – 1910. – № 6. – С. 13. Иллюстрированный каталог XVIII виставки в Москве в залах императорского исторического музея. – СПб., 1910. – С. 34. Каталог виставки 1-го дамского художественного кружка 1911. – СПб., 1911. – С. 6. Каталог виставки 1-го дамского художественного кружка 1914. – СПб., 1914. – С. 3, 6, 7, 16. Земские известия (Лебедин). – 1918. – 22 (9) августа. – № 35. – С. 1, 2. Картинная виставка // Земские известия. – 1918. – 17 (4) августа. – № 33. – С. 4: “В здании мужской гимназии открыта виставка

картин Ю.Н. Л.: художниця много путешествовала и большинство ее картин представляют в виде высокохудожественных этюдов результат виденного ею. Тут и виды Крыма, и Цейлона, и Порт-Артура, и Алжира, и окрестностей Иерусалима, и окрестностей Рима. Есть много видов природы Японии". Н.Г. Картинная выставка в г. Лебедине в здании мужской гимназии Ю.Н. Бразоль-Леонтьевой // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 22(9) августа. – № 35. – С. 3-4. Н.Г. Картинная выставка в г. Лебедине в здании мужской гимназии Ю.Н. Бразоль-Леонтьевой // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 24(11) августа. – № 36. – С. 3. Русские портреты 1917-1918 гг. / Составил по материалам бывшей Российской книжной палаты М.Г. Флеер. – Петроград, 1921. – С. 1. Сумський державний художній музей: Каталог. – Суми, 1957. – С. 30. Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. – М., 1972. – Т. 2. – С. 59. (У цьому виданні не вказані роки життя Ю. Бразоль, замість них зазначено: "кон. ХІХ – нач. ХХ в."). *Побожій С.* Старе нове ім'я // Червоний промінь (Суми). – 1988. – 17 листопада. – № 139(3799). – С. 3; Виставка художниці-землячки // Ленінська правда (Суми). – 1989. – 25 січня. – № 18(16622). – С. 3 (вказано, що Ю.М. Бразоль – "художниця з с. Рябушок"). *Голод Ю.* Пейзажист, графік, скульптор // Будівник комунізму (Лебедин). – 1989. – 3 січня. – № 2(8513). – С. 2. Що знаємо про земляків? // Сільські вісті. – 1989. – 5 березня. – № 54(14848). – С. 4. *Кравченко В.* У художньому салоні // Будівник комунізму (Лебедин). – 1989. – 17 жовтня. – № 125(8236). – С. 2. *Дудченко В.* У пошуках родословної // Життя Лебединщини. – 1991. – 27 липня. – № 90(8513). – С. 4. (Про відвідування Лебединського художнього музею київським інженером Є.А. Черевченком – правнучатим племінником Ю.М. Бразоль). *Побожій С.* Золота медаль у Реймсі за твір із колекції Сумського художнього музею // Уик-енд (Суми). – 1996. – 18-25 сентября. – № 38(142). – С. 14. *Голод Ю.* Золота медаль лебединської художниці (До 140-річчя від дня народження Ю.М. Бразоль) // Життя Лебединщини. – 1996. – 2 жовтня. – № 81(9076). – С. 3. Матеріали наукової конференції "Художник у провінції" 15-16 жовтня 1998 р. – Суми, 1998. – С. 34, 35, 61. Перші архівісти // Життя Лебединщини. – 1999. – 20 січня. – № 6(9326). – С. 3. *Побожій С.* До проблеми вивчення творчої спадщини "забутих" художників // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2000. – С. 72-78, іл.: Медальйон-горельєф (1899), "Аврора" (1900-ті рр.), "Сестри" (1917).

Ткаченко Б.І. Лебедя. – Суми, 2000. – С. 223. Галерея мистецтв “Академічна”. Історія. Виставки. Колекція. Бібліографія: Науковий каталог / Уклад. С.І. Побожій. – Суми: УАБС, 2003. – С. 21. *Кравченко В.І.* Бразоль-Леонтєва Юлія Миколаївна // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 64. *Галькевич Т.А.* Бразоль Юлія Миколаївна // Енциклопедія Сучасної України. – Т. 3. – К., 2004. – С. 418-419. Іл.: Бразоль Ю.М. Аврора (1900-ті рр.). Автор замітки вказує на те, що місце народження художниці – м. Суми, смерті – м. Лебедин. Проте ці відомості документально не підкріплені й можуть сприйматися лише як авторська версія. *Васильєв К.К.* Історія медицини Сумщини. Очерки. – Одеса, 2005. – С. 190. *Власенко В.М.* З династії Бразолів // Преподavanje історії медицини в высшій школі: історія і сучасне становище: Матеріали міжнародної конференції 13 квітня 2007 г. (г. Суми) / Под общ. ред. проф. К.К. Васильєва. – Суми, 2007. – С. 127-130.

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

1. Лист Ю. Леонтєвої до М.Ф. Сумцова. – Центральний державний історичний архів України, м. Київ. – Ф. 2052, оп. 1, спр. 1441, арк. 1.
2. Окладна книга Лебединської повітової управи (1918-1919 рр.) – Державний архів Сумської області. – Ф. 251, оп. 1, спр. 204, арк. 9.
3. Інвентарна книга Лебединського художнього музею. Кінець 30-х років ХІХ ст. – Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднева.
4. Руднев Б. Відомості про картини, які були видані з музею на вимогу німецької комендатури. ЛХМ. Лист від 12.08.44 № 13. – Науковий архів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Ф. 1, оп. 1, спр. 2, арк. 20.
5. Документи з історії Сумського і Лебединського художніх музеїв. – Науковий архів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Ф. 1, оп. 1, спр. 2, арк. 20.
6. Руднев Д. Соображения по поводу изъятия из фондов Лебединского гос.[ударственного] худож.[ественного] музея экспонатов, выполненных на низком идейном и художественном уровне, и экспонатов не по профилю худож.[ественного] музея. – Лебедин, 1952. Рукопис. – Арк. 2 зв. – Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднева.



КОСТЯНТИН ВЛАСОВСЬКИЙ. ЛИЦАР ПЕНЗЛЯ, ПАЛІТРИ І ПЕРА

Інтерес до творчості Костянтина Івановича Власовського виник на Сумщині у зв'язку із надходженням на початку 80-х років ХХ ст. його творів живопису, графіки та альбомів з малюнками до Сумського обласного художнього музею. Мистецький доробок свідчив про нестриману жагу до духовної діяльності не тільки в мистецьких центрах, але й далеко від них, на Охтирщині. Першовідкривачами цього художника були науковий співробітник Сумського художнього музею Л. Федевич та художник-реставратор цього музею В. Шкарупа. Поглибився цей інтерес і завдяки художнім виставкам у музеях нашої області, на яких було репрезентовано твори цього самобутнього художника [1]. Новий виток інтересу до творчості К. Власовського відбувся під час проведення наукової конференції “Художник у провінції” в Сумському художньому музеї восени 1998 р. [2]. У збірнику матеріалів, виданому до неї, вміщено й статті сумських дослідників про творчість цього художника, а також каталог його творів живопису та графіки, що експонувалися на виставці “Художник у провінції” (1998), які зберігаються у фондах Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. Основна інформація про життя і діяльність К. Власовського була отримана на початку 80-х років ХХ ст. від старшої доньки К. Власовського – Марії Костянтинівни (1899-1982), яка мешкала на той час в Охтирці. Невдовзі вона померла, не залишивши документів чи бодай біографії батька у письмовому вигляді. Проте на основі відомих нам друкованих матеріалів та усної інформації можна у загальних рисах відтворити біографічну канву життя художника, а на основі творів – головні віхи творчості.

Наскільки прізвище Власовських було розповсюджено на території Слобожанщини, зараз сказати важко. Представники українського

козацького роду та володарі земельних маєтностей у Слобідській Україні відомі в її історії з XVIII ст. [3]. З різних джерел довідуємося, наприклад, про те, що псаломщиком Миколаївської церкви в с. Буймер був Олександр Власовський, а гласним Охтирського повітового земського зібрання і членом ревізійної комісії при повітовій земській управі – корнет Сергій Іванович Власовський. Його прізвище є у списках гласних повітового земського зібрання за 1906, 1908 і в складі членів ревізійної комісії за 1907 р., але уже у списках гласних 1910 р. його ім'я відсутнє [4]. У “Харківському календарі” за 1885 р. зустрічаємо чотирьох осіб із прізвищем Власовських [5]. Проте вказати на те, до якої родової гілки належали Власовські, у тому числі й рід художника, поки що неможливо. Виявити це можливо лише у процесі дослідження родоводу.

Костянтин Власовський народився у дворянській родині. У статті “Домашній геній” сумська дослідниця Л. Федевич зазначає: “*Он родился в Сумах в 1863 году, но точной даты пока установить не удалось*” [6]. Такий же рік народження і місце появи на світ Власовського вміщено в енциклопедичних довідниках [7]. Ця дата фігурує в різних виданнях. Між тим, не маючи документальних підтверджень щодо років життя, з’являються нові версії й щодо місця народження художника. Зокрема, автор “Новітньої історії Тростянецьчини” висуває гіпотезу, що К. Власовський міг народитися у селі Жигайлівка, де “*тривалий час проживали його батьки*” [8]. Батько митця володів слободою Жигайлівка, яка знаходиться нині у Тростянецькому районі Сумської області. Проте документального підтвердження ця версія не має. Серед землевласників, які належали до “другого стану дворян” Охтирського повіту за 1891 р., значилися імена штабс-капітана Івана Власовського, дружини штабс-капітана Марії Костянтинівни та дружини поручика Анни Власовської (мати штабс-капітана І. Власовського – С.П.) [9]. Його батько – Іван Євграфович Власовський (1823-1900) – штабс-капітан у відставці, здобув військову освіту в Костянтинівському артилерійському училищі в Санкт-Петербурзі. Володів землями у слободі Жигайлівка, а також іншими маєтностями при хуторі Федоровському (?) і “*в дачах: Жигайловских, Ясиновских и Боромлянских*” Охтирського повіту [10]. Вони дісталися І. Власовському після розподілу родової спадщини у 1851 р. між його матір’ю – Анною Власовською, сестрою та дружиною брата, який на той час помер. Такий висновок можна зробити на основі аналізу одного архівного документа [11].

У подальшому Костянтин вирішив наслідувати родинну традицію, опановуючи професію військового спочатку в Петровській Полтавській військовій гімназії, а потім у Костянтинівському артилерійському

училищі в Петербурзі [12]. У матеріалах з історії Петровського Полтавського кадетського корпусу вміщено біографічну довідку про полковника Євграфа Івановича Власовського [13]. Дата народження Є. Власовського (1856 р.), походження (з дворян Харківської губернії), місце навчання (Петровська Полтавська гімназія та Павловське військово-училище) та військова професія (артилерист) приводять до висновок, що це, скоріше за все, – рідний брат художника К. Власовського. Цілком імовірно, що Є. Власовський міг бути названим на честь діда. Порівнюючи фотографії Євграфа та Костянтина Власовських, бачимо схожість облич, що підтверджує належність цих людей до однієї гілки дворянського роду.

У відомостях про рід Власовських, вміщених в енциклопедичному довіднику “Сумщина в іменах”, нашу увагу привернув громадський діяч Сергій Євграфович Власовський (роки життя невідомі), який у 1917 р. був мировим суддею Сумського повіту, та його брат В’ячеслав Євграфович Власовський (1887?), – член Сумської земської управи в 1916-1918 рр., гласний Харківського губернського земства у 1917-1918 рр. [14]. У біографічній довідці про полковника Євграфа Івановича Власовського вказано, що в нього було “4 сына, 1 дочь” [15]. Скоріше за все, Сергій Євграфович та В’ячеслав Євграфович Власовські – діти полковника Є. Власовського, а відтак і племінники художника К. Власовського.

Навчаючись у цьому військовому навчальному закладі, Власовські прагнуть наслідувати родинні традиції в артилерійській справі. К. Власовський закінчив гімназію в Полтаві у 1882 р. Цього ж року вона була перейменована на Петровський Полтавський кадетський корпус. Цей військовий навчальний заклад закритого типу було створено у 1840 р. за ініціативою полтавського військового губернатора М. Рєпніна. У 1865 р. корпус реорганізовано на гімназію, але у 1882 р. знову відновлено як кадетський корпус. Серед його викладачів було чимало діячів науки і культури. Наприклад, історію у 1874-1919 рр. викладав відомий український історик-архівіст І. Павловський (1851-1922), а малювання з 1875 по 1907 рік – випускник Академії мистецтв В. Волков (1840-1907). Останній відомий як автор робіт за творами М. Гоголя, а також картини “Петро І відвідує у тюрмі наказного гетьмана Павла Полуботка в 1724 р.” (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). Він же виконав ескіз надгробку для могили І. Котляревського. У 1848-1885 рр. навички малювання гімназістам і кадетам прищеплював художник-портретист І. Зайцев (1805-1890). Наявність у стінах гімназії і кадетського корпусу в Полтаві професійних митців сприяла розкриттю талантів серед їхніх вихованців. Деякі з них після закінчення навчального закладу, як

і К. Власовський, пов'язали своє життя з мистецтвом, зокрема художник М. Ярошенко, українські художники М. Бутович і М. Холодовський.

В одному з альбомів, який зберігається у Сумському обласному художньому музеї, вміщено вірш К. Власовського під назвою “Перед фотографической группой своего выпускника Петр.[овской] Полт.[авской] в.[оенной] Г.[имназии]”, в якому йдеться про те, хто ким став після закінчення навчального закладу та чим займається в даний момент. У кінці висловлює думки з приводу свого призначення як художника: *“Друзья, но я один остался. / Я лишний – не служу нигде. / Ваш час свободы миновался, / Но я свободен на земле. / И буду пить я за свободу / Палитры, кисти и пера, / За всю вселенную природу, / За нашу молодость! Ура!”* [16]. Прославлення у вірші мистецьких атрибутів (палітра, пензлі, перо) свідчить про те, що захоплення мистецтвом та літературою виникли у нього вже на гімназійній лаві.

Вихованці Петровського Полтавського кадетського корпусу брали участь у військових операціях і були відзначені високими нагородами. Серед випускників було чимало видатних військових, зокрема й учасників Білого руху, зокрема полковник Генштабу С. Ряснянський (1886-1976) та В. Римський-Корсаков (1859-1933) – директор Кримського кадетського корпусу в Ялті [17]. Їх, як і багатьох інших, спіткала в подальшому тяжка емігрантська доля.

Чимало випускників гімназії, а потім і корпусу, отримали вищу військову освіту, як і К. Власовський – у Костянтинівському артилерійському училищі в Петербурзі. Серед них – І. Романовський (1877-1920) – генерал-лейтенант Генштабу, який брав участь у формуванні Добровольчої армії. У лавах цієї армії служив інший випускник училища – полковник Генштабу Б. Сергієвський (1883-1976). У стінах цього вищого навчального закладу, правда, набагато пізніше від К. Власовського, навчався і брат відомого есера Б. Савінкова – Віктор Савінков (1883 – не раніше 1939). Але, як і К. Власовському, йому більше до вподоби було мистецтво. Він брав участь у виставках авангардного мистецького об'єднання “Бубновий валет” [18]. Вихованці гімназій та кадетських корпусів, як правило, продовжували навчання у військових училищах з метою отримання офіцерського звання та продовження військової кар'єри.

У Костянтинівському артилерійському училищі К. Власовський навчався у 1882-1885 рр. Юнкери-костянтинівці наслідували традиції дворянського полку, історія якого сягала початку ХІХ ст. Костянтинівське та Михайлівське артилерійські училища готували своїх вихованців для служби у стройових артилерійських частинах. У ці навчальні військові заклади приймалися молоді люди різних прошарків суспільства,

а кадети, до яких належав К. Власовський, – за конкурсом атестатів. Всі інші проходили перевірку знань із математики та фізики. Саме цим навчальним дисциплінам приділялася особлива увага в обох училищах.

Він опановував точні науки, а у військових таборах набував практичних навичок з топографії та стрільби з гармат. У роки навчання К. Власовського директором училища був генерал-майор П. Анчутін, який керував цим військовим навчальним закладом у період з 1881 по 1886 рр. Проте документи з архівів довели, що К. Власовський мав намір вступити до Академії мистецтв на архітектурний факультет, але отримав відмову. Серед імен абітурієнтів знаходимо також імена К. Коровіна та В. Серова, які були зараховані вільними слухачами до академії [19]. Донька митця стверджувала, що її батько підтримував тісні стосунки з цими художниками. Проте жодного разу ім'я К. Власовського не згадується в листах та спогадах В. Серова і К. Коровіна. Очевидно, що ці стосунки, якщо вони дійсно мали місце, носили епізодичний характер. Після закінчення курсу наук у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества у 1882 р. К. Коровін вступає до академії, але, незадоволений викладанням в ній, невдовзі повертається знову до Москви.

Після закінчення училища у 1885 р. К. Власовський служив три роки у Тирасполі. За деякими відомостями, удосконалював свою майстерність в Одеському художньому училищі. Не дивно, що скоро він залишив кар'єру військового, адже відомо, що саме в Петербурзі починається його шлях як художника. Там він стає вільним відвідувачем Академії мистецтв. У Північній Пальмірі він виконує декілька робіт, зокрема жанрову композицію “Квартира петербурзького студента” (1882) [20]. Манера виконання твору та звернення до такого роду сюжетів свідчать про типологічну близькість у роботах митця до традицій живопису російського художника П. Федотова та художників-шістдесятників. Це можна пояснити і життєвою долею обох митців: обидва були військовими. На відміну від жанрових композицій П. Федотова, з другої половини ХІХ ст. відбувається перенесення акценту на об'єктивні явища життя одночасно з відходом суб'єктивного начала на другий план. Характеризуючи жанрові твори К. Власовського, помічаємо бажання передати ситуацію, наприклад, читання аркуша денщиком у роботі “У відсутності їх благородія” (1885), ніж заглиблюватися у психологію персонажів. Така тенденція спостерігається у мистецтві 60-х років ХІХ ст. і притаманна, зокрема, мистецтву В. Перова. Кожен із творів К. Власовського цього періоду – невелике побутове оповідання

з цікавими подробицями побуту тих часів. Зображення студентського притулку у “Квартирі петербурзького студента” характеризується багатьма деталями, притаманними саме таким помешканням. Художник підкреслює безлад у цій кімнаті, відсторонено фіксує все, надаючи невибагливому сюжетові соціальної спрямованості. Бідність інтер’єру студентської квартири підкреслено й стриманою кольоровою гамою. Сюжетний бік твору за характером нагадує славнозвісний твір “Сніданок аристократа” (1849-1850) П. Федотова. Але особливо близька до творів російського художника друга робота К. Власовського – “У відсутності їх благородія” [21]. Інтересом до подібного роду сюжетів, напевно, художник завдячував і художникам-передвижникам, твори яких він міг бачити на петербурзьких виставках. Майстерність у побудові композиції та вдалому, гармонійному колориті показують, що це художник із перспективним майбутнім. Постать військового (денщика) оживляє інтер’єр, вносячи до композиції елемент природності. Художник ніби “підглядає” цю жанрову сценку, надаючи їй об’єктивного звучання. Тримаючи в руці аркуш (лист?), військовий знаходиться у задумливому стані. Розгорнута у просторі до глядача постать займає головне місце у композиції картини. Художник ретельно фіксує найменші деталі інтер’єру. Чітко виписано візерунки на шпалерах, деталі на картинах, що висять на стіні. У той же час, зображаючи риси обличчя, митець залишає праву руку персонажа невиписаною, у вигляді світлої плями.

Жанрова тематика заохочувалася в Академії мистецтв, що було суголосним тим настроям та ідеям, які панували в цьому навчальному закладі напередодні реформи в художній освіті. Жанровим роботам віддали перевагу й художники-пейзажисти, зокрема К. Коровін, який створив жанрову композицію “В кімнаті” (1886). Цілком ймовірна участь деяких художників у формуванні індивідуальної манери К. Власовського. Особливо це стосується такої значної постаті в історії російського мистецтва як живописець-пейзажист А. Куїнджі. Аналізуючи деякі пейзажі К. Власовського (особливо його етюд “У квітковій грядці”, 90-ті роки XIX ст.), не можна не помітити декоративізму в кольорі та уваги до зовнішнього ефекту, що притаманне творчості А. Куїнджі, зокрема картині “Місячна ніч”. Але К. Власовський був далекий від оптичного декоративізму, залишаючись тонким цінителем природи, розвиваючи свій талант за традиціями класичного світлотіньового живопису.

Після закінчення військової служби у чині поручика К. Власовський приїжджає на Сумщину. Але вказати точно, де він проживав з 1888 (закінчення служби) по 1899 рік, не виявляється можливим. Останню

дату підтверджує архівний документ від лютого 1899 р., з якого довідуємося, що К. Власовський працював в Охтирській земській управі, Не виключена можливість, що деякий час він мешкав у батьків, у Сумах. Доказом цього можуть бути афіші спектаклів гуртка любителів драматичного мистецтва на користь бідним наприкінці 80-х – початку 90-х років ХІХ ст., в яких указано його прізвище. На одній із афіш дізнаємося про його участь у спектаклях “Ні хвилини спокою” та “Сучасний Отелло”, які були поставлені 17 лютого 1891 р. гуртком любителів драматичного мистецтва у Сумах. В іншому джерелі зазначається, що після служби він *“поселяється в сільце Жигайловка /.../ в доме родителей”* [22]. Думається, що в маєток у Жигайлівці художник періодично приїжджав з Охтирки як на “творчу дачу”. Про це свідчать деякі його твори (“Жигайлівка, Дігтярів яр”) і літературне есе в альбомі, датоване 1911 р. із зазначенням місця написання у Жигайлівці. В архівному документі зазначені землі, які належали І. Власовському, а також садиба (у Жигайлівці?) У ньому відмічалася наявність у садибі: *“/.../ 2 дес.[ятини] 30 с.[аженей] мокрого сенокоса 2 дес.[ятини]. 1150 с.[аженей], а всего тридцать две дес.[ятини] тысяча шестьдесят саж.[еней]* [23].

Саме на Охтирщині, у слободі Жигайлівці, перша письмова згадка про яку належить до ХVІІ ст., повною мірою досягає свого розквіту талант художника. Цілком очевидно, що після смерті батька митець успадковує землі та маєтності. Проте в альбомі К. Власовського є запис, з якого видно, що деяка частина батьківської спадщини на той час уже була продана. Художник пише про те, що *“/.../ ледве помітне друге село Ясино, яке колись належало нашому роду...”* [24]. Час від часу художник приїжджав до Жигайлівки. Як він писав в альбомі – до *“нашого селянського будинку”*. На цей період припадає значна кількість творів митця. У жанровому співвідношенні переважають пейзаж та побутові сцени. У пейзажних творах здебільшого оспівується краса української землі. Особливо вдалі в цьому відношенні роботи: “Літній день у Малоросії”, “Жигайлівка. Дегтярів яр”, “Захід сонця. Україна” [25]. Беручи за основу конкретні краєвиди, він зміг створити узагальнюючі образи слобожанської природи. Цьому сприяє перш за все колористична гама, де переважають теплі тони. Створюючи пейзажі узагальнюючого плану, художник звертався і до буденних мотивів. Те, що оточувало його кожен день, стає об’єктом досліджень та зображень. Так з’являються роботи, які дослідники Сумського художнього музею об’єднали в такі серії: “Селянські типи”, “Селянські будинки”, “Калюжі”, “Яри”. Переважно це етюди невеликих розмірів, але виконані з почуттям любові до рідної природи. Треба відзначити і той факт, що більшість етюдів виконані на досить високому професійному рівні.

Художник уміло ліпить за допомогою світла і тіні форми предметів, виявляючи їх не тільки зовнішню, а подекуди і внутрішню сутність (“Соняшники”, “Квіткова грядка”, “Соняшники в лопухах”). Цілком не випадково, що “героями” картин К. Власовського часто є рослини, овочі, фрукти, які притаманні саме українській флорі: соняшники, гарбузи, барвінок, що надає його творам особливого національного колориту. Принагідно відмітимо, що мотив соняшнику був розповсюджений в українському живописі в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. (М. Бурачек, “Соняшники” (1914); Я. Станіславський, “Соняшник” (90-ті роки ХІХ ст.).

У Жигайлівці написана картина “Літній день у Малоросії” (кінець 80-х років ХІХ ст.). Поєднання жанру і пейзажного мотиву було характерним для європейського мистецтва тих часів. Чимало українських і російських митців (М. Пимоненко, С. Іванов, П. Нілус, М. Кузнецов), за визначенням вченого Д. Сараб’янова, буквально *“культивували жанр у пейзажі”*. І насправді, в сюжеті вищезгаданої роботи К. Власовського втілилися, з одного боку, – дієвість деяких її персонажів (жінка несе самовар, а чоловік – стіл). Їх об’єднує центральна чоловіча постать. З іншого боку, з ними вступають у невербальний діалог статичні об’єкти, застигли у своїй невимовності: будинок, стіл, лава, діжка. Сюжетне мислення художника у цій роботі очевидне. Свідчення цьому – чимало деталей, що оживляють пейзаж. Максимально розкриваючи панораму переднього плану, автор сміливо освітлює її щедрими потоками сонячного світла, затіняючи водночас другий план – стіну будинку, на якій мерехтливо виділяється чоловіча постать у білому полотняному одязі. У цій роботі помітне прагнення автора до емоційно-ліричного “засвоєння” природного мотиву. Це не проста, безпричинна фіксація мотиву, але типологічно близька до оповідання в манері письма А. Чехова з видимою простотою оповідної фабули і складністю людських відношень. Серед новаторських прийомів у цій роботі слід відзначити “зрізану” постать зліва, діжку з водою і частини хатнього даху. Такі новації, безумовно, далекі від фрагментарності композицій імпресіоністів. Цей прийом був запозичений і українськими художниками, але формально типологічно збігається з подібними новаціями у європейському мистецтві. Така фрагментарність картини світу цілком відповідала складанню мозаїки провінційного життя. Композиційний дар, який, на нашу думку, переважає понад усе, дозволяє митцеві не тільки правильно “схопити” натуру, але й надати кожному етюду завершення. Це стосується такого твору, як “Дівчина з вишнями”, який переростає рамки етюдності і має бути самостійною роботою, а не другорядною, виконуючи тільки допоміжну роль у створенні

картини [26]. Але ось що цікаво: як тільки художник починає “придумувати” картину, відразу ж відчувається його недостатня підготовленість, зокрема в розумінні колориту. Подекуди митець не досягає бажаного колористичного ефекту через відсутність гармонії в кольорах. Та в таких творах художника є своєрідний провінційний відбиток, який спрямовує нашу думку не в бік технічної майстерності, а до його філософського сприймання.

Чимало робіт К. Власовський написав на пленері. Більш привабливою формою твору для художника був етюд. На рубежі XIX-XX ст. пленер є однією з основних проблем живопису, а переважаючим – пейзажне сприйняття реальності. Невтомна робота на натурі та оволодіння і поглиблення знань із живописної техніки приносить К. Власовському плідні результати. Важливим чинником в його етюдах стає світло. В етюдних жанрових сценах підкреслював не тільки соціальні аспекти, але й вирішував певні художні проблеми (“Дівчина з вишнями”, “Селянин з чаркою”, “Візник”). У процесі роботи на пленері митець відкрив для себе ліричну красу українського села, підкреслюючи риси національної самобутності. Пошуки нових засобів виразності відбувалися шляхом інтенсифікації реалістичного методу.

В імпресіоністичному етюді “Дівчина біля бузку” (Будинок-музей А.П. Чехова в Сумах) художник показав буяння квітучого бузку, який займає більшу частину площини твору. Жіноча фігура біля паркану освітлена сонцем. Кольорові рефлекси на обличчі дівчини, її одязі, а також на землі показують, що художник сповідував принципи пленерного живопису. Світлі і темні плями написані окремими енергійними мазками, зовсім у дусі Клода Моне! Скоріше за все, на етюді зображена одна з доньок К. Власовського – Марія або Єлизавета, а відтак час написання етюду можна віднести до середини або другої половини 10-х років XX ст., але не пізніше весни 1917 р. Композиційно-просторове вирішення цього етюду викликало у мене асоціації з картиною М. Врубеля “Бузок” (1900) з колекції Державної Третьяковської галереї.

Соковитий живопис відрізняє етюд “Селянин з щіпком” (Будинок-музей А.П. Чехова в Сумах), написаний, на нашу думку, в першому десятиріччі XX ст. Як і в попередній роботі, художник ставив за мету передати враження від фігури, освітленої сонцем на тлі пейзажу. Звернемо увагу на те, що тінь холодного фіолетового кольору від фігури та тінь синього кольору на плечі та рукаві, яка падає від голови селянина, трактовано зовсім в імпресіоністичному дусі. Саме імпресіоністи першими почали писати тіні від предметів синіми та фіолетовими

кольорами. До цього ж часу належить і етюд “Селянин у фартусі” (кінець 1900-х – перша половина 1910-х) із збірки цього ж музею. Художник написав його у техніці “alla prima”, маючи на увазі показати не тільки фігуру, освітлену сонцем, але й доволі складну позу селянина. Частина площини етюду залишилася незображеною, що свідчить про швидкість написання етюду та зосередженість уваги художника на поставлених завданнях, з якими К. Власовський майстерно впорався.

У кожному мотиві художник ніби відкривав нові грані буття. Однією з таких робіт є “Погожий день” (1914) [27]. Аналіз цього полотна показує досить обмежену кількість фарб на палітрі художника, у результаті чого створювалася гармонія переважно з чистих кольорів. Жодного вкраплення іншого кольору в блакитний колір неба, білі хмари, вохристий колір ганку. Затишок і спокій – ось основний лейтмотив твору. А між тим картина написана влітку в 1914 р.: напередодні або після початку Першої світової війни. На полотні відсутні будь-які елементи, що давали б можливість глядачеві навіть думати та передбачати наслідки війни. Все те, що потім відбудеться протягом трьох років, вже не залишить жодних ілюзій стосовно подальшого існування садибної культури. На думку А. Ахматової, саме 1914 р. і був початком нового століття, що майже збігається з появою “Чорного квадрата” К. Малевича і є також рубежем між мистецтвом попередньої епохи та мистецтвом новітнього часу. Поява подібної роботи у творчому доробку К. Власовського не є випадковим явищем. Цей сюжет розширює свої межі, зазнаючи змін. З філософської точки зору він підкреслює ганок і балкон як деякий кордон між помешканням та природою. Подібні мотиви в кінці XIX – на початку XX ст. стають популярними в російському та українському мистецтві: “На балконі. Сіверська” (1883) І. Крамського, “Настурці” (1888) К. Коровіна, “Балкон” В. Серова.

Заслуговує на увагу камерний вид творчості художника, який знайшов відбиток в альбомах художника. У Сумському художньому музеї зберігаються два альбоми художника, заповнені малюнками та записами [28]. В одному з них малюнки виконані простим графічним олівцем, деякі – пастеллю. Нехитрі мотиви: квітка, ганок, косарі... Але скільки в них поезії та зворушливості! Дивлячись на них, усвідомлюєш той патріархальний селянський лад, який оточував художника в провінції. Показовим у цьому відношенні є малюнок “Ганок”, виконаний олівцем і пастеллю. Олівцем було зроблено підготовчий малюнок, який у ході роботи не перероблявся. У подальшому олівець використовується тільки при накладанні тіней. Композиційно робота побудована дуже вдало. Основна частина зображення – ганок з поручнями та легким дахом у лівій частині. За кущами та деревами

видніються річка та поля, що віддаляються і зникають за обрієм. Чудово підібраний жовтувато-зелений тон трави, який повторюється і в кронах дерев, контрастує з оранжево-рожевими сходинками, де лежить зірвана троянда. Теплі кольори, в які художник зафарбував траву, поля, листя дерев, сходинки ганку, на які потрапляють промені сонця, і холодні сіро-охристі, фіолетові та сині тони тіней та смарагдова глиця ялинки створюють своєрідний ідилічний образ природи. Стилистичний аналіз твору дає нам підставу зробити висновок щодо колористичних пошуків. Колорит малюнка будується на основі закону додаткових кольорів. Але не завжди такий ефект є виправданим, що надає твору певної мелодраматичності. Разом з тим спостерігається велика градація кольорів від ніжних зелено-попелястих на купах дерев вдалині до легеньких жовтувато-ультрамаринових на хмариночках, які ледве помітні в небі. На нашу думку, тут виявилось і бажання “історичної зареєстрованості”. На малюнку немає людей, тільки зірвані людиною троянди лежать на сходинках та поручнях. Можна, звичайно, трактувати це як просто факт, але і це не випадково. Перед нами – символ останніх родових гнізд, тому твору притаманні ностальгічні ноти. Аналіз композиції цієї роботи дозволяє стверджувати, що даний малюнок був підготовчим етюдом до картини “Погожий день” (1914). Значну увагу К. Власовський приділяє пейзажу, вводячи іноді до нього постаті селян, від чого вони набувають ознак побутової картини. Насамкінець, маємо живописні взірці слобожанських типів українок (“Українка”), які доповнюють і збагачують відому вже нам галерею “українок” – від К. Трутовського, К. Пимоненка і О. Сластіона до І. Рєпіна, К. Маковського і Ф. Кричевського.

Окремо слід виділити низку творів “інтер’єрної” тематики. Звернення до такого жанру живопису обумовлено деякими чинниками, джерела яких знаходимо у мистецтві першої половини XIX ст. (Г. Сорока, П. Федотов), а також у кінці XIX ст. (П. Левченко, С. Жуковський, С. Виноградов). Садибний інтер’єр привертав увагу тих художників, які не тільки вбачали красу в затишних помешканнях, але й відчували в них відлуння минулого, яке вже не повернеться. Образне втілення цієї ідеї знайшли у творах не тільки відомих митців, членів “Союзу російських художників” – С. Жуковського “Минуле” (1912) і С. Виноградова “В будинку” (1914), але й менш відомих митців. Інтер’єр приваблював і К. Власовського, свідчення цьому – низка робіт подібного плану: “Після екзамену” (1917), “Інтер’єр з дівчинкою, що молиться”, “У вітальні” (1917) [29]. “Анфіладність” погляду художника дає глядачеві змогу не тільки мати уяву про розташування в садибному будинку

кімнат та наявності в ній меблів, але й побачити на стінах картини самого художника, що є своєрідними культурними ознаками власника цієї садиби. І в цих інтер'єрах митець залишається осторонь тогочасних соціальних потрясінь. І це буквально напередодні політичних подій 1917 р. (“У вітальні”)! Хоча дівоча постать на картині може сприйматися зараз нами як певний символ, в якому автор міг виразити свої почуття стосовно того, що чекатиме цю дівчину у зовсім недалекому майбутньому. До творів із зображенням інтер'єрів К. Власовського найбільше підходить вислів Ю. Лотмана, який визначав інтер'єр як *“безпосередній зв'язок різних предметів і творів мистецтва всередині якогось культурного простору”*. Ефект затишку в будинку митець досягає за рахунок контрастних кольорів: освітленої сонцем зелені та насиченим щільним кольором самого простору інтер'єра (“Вітальня”, 1910). Цей прийом активно використав М. Михалков у кінофільмі “Незавершена п'єса для механічного піаніно”.

Садибний інтер'єр є одним із улюблених жанрів в образотворчому мистецтві та поезії на початку ХХ ст. Образ такої садиби зустрічаємо в поезії М. Гумільова: *“Вот дом старинный и некрашеный, / В нем словно плавает туман, / В нем залы гулкие украшены / Изображением пейзаж”*. Садиби у ліриці І. Буніна – це образи, що здебільшого асоціюються із зникненням давнього дворянського роду, одним з яскравих представників якого був цей блискучий поет і письменник: *“И сжалось сердце от боли во мне, / Когда я кругом поглядел при огне! / Навис потолок, обвалились углы, И пахнет печами... Зброшен, забыт, / Навеки забыт он, родимый наш дом!”*.

Статичність людей у композиціях К. Власовського апелює більше до анфіладних композицій на малюнках та полотнах художників першої половини ХІХ ст., герої яких не стільки діють, скільки просто займаються своїми справами: читають книжки, палять люльки, грають на музичних інструментах, вишивають, випивають.

Приваблюють своєю майстерністю й пастелі К. Власовського. На одній з них зображено косаря, жіночі постаті на чудовому за кольором тлі поля, яке трактується в узагальненому плані. Та особливо вишукана в кольорі права частина твору. Художника привабив колористичний ефект, коли сонячні промені відбиваються на стовбурах дерев та одязі жінки. У роботі створена гама теплих та холодних кольорів, правильно переданих у тоні. К. Власовський досягає подібних ефектів, використовуючи енергійні штрихи. Світло й тіні розподіляються фактурними масами, в них помітний матеріал, яким працює художник. Зовсім в іншій техніці зображується, наприклад, поле або річка. Пастель розтирається, і в тих місцях папір стає налощеним.

Іноді пастель вживається і для розфарбування, коли основна частина зображення робиться графічним олівцем. Особливо це помітно на малюнку, де зображено жінку, що дивиться в підзорну трубу. Про те, що К. Власовський був уважним і спостережливим, свідчить і той факт, що на багатьох замальовках, які знаходяться в альбомі, є написи із зазначенням кольорових співвідношень, розкладу тіні та інших кольорових ефектів. Усе це, безумовно, використовувалося потім у роботі. Так, наприклад, до написання двох вищезгаданих творів він ретельно готувався, про що свідчать етюди квітів, ялинок, людських постатей, східців ганку, хмар та інших деталей. Отже, в окремих творах деякі предмети стають знаками-символами провінційного життя, яке в таких селах і містечках, за влучним визначенням М. Бахтіна, *“місце циклічного побутового часу”*, де *“немає подій, а є тільки повторювані “бування”* [30].

В одному з альбомів художник написав есе, яке сприймається як своєрідна сповідь. В ній К. Власовський розкривається перед нами як лірична, страждаюча натура, яка прагне до соціальної гармонії з світом: *“Люблю я в селі той повний таємничий поезії час, коли мужик, який любить позови, не приходить турбувати земського начальника питаннями нескінченного позову, коли переболіла, сплячна юридичними статтями душа земського зі спокійною совістю, яка зарилась у сховані тайники душі, ще теплиться, прагне світлої тихої миролюбності до ближнього, далеко-далеко залишаючи за собою кодекс людських умовностей. Це час жнив. Люблю я в цей час забратися на плоскі поруччя балкону нашого селянського будинку, всістися зручніше, підібгавши під себе ноги, дивитися на рівну, як дзеркало, воду ставу, – на цілий ліс очерету, який оточує став, – на хутір, який видніється за ставом, – схили ланів, які поступово встановлюються рясними зграйками жита, пшениці, – далекий ліс, – ледве помітне друге село Ясино, яке колись належало нашому роду, і далі... далі, де в безмежності небо обіймає та пестить зачаровану землю і, сходячи до зеніту світлими танучими у синяві хмарами, невловимої для художника форми, дрімає, як і душа стомленої життям людини. Мир... Тиша... снує тільки вічно метушлива муха... чути, як цвіркотить коник... у повітрі купаються ластівки... Із села ні звуку – всі в полі... ось нижче віз з піднятими оглоблями та натягнутим на них рядом, ...біля нього дві баби і хлопчик... ось на ставу, мабуть, не побоюючись у такий час мисливців, плавають дикі качки, хоча їх голови, що тримаються насторожі, не зовсім довіряють миролюбному часу... споглядає лінь оволодіває всією вашою істотою, думка несе вас далеко від канцелярій, судів, засідань, з'їздів та інших установ людської правди, де перебуває*

незмінний чиновник і під оболонкою діловитості, порядку, розпорядливості та іншої лицемірної, гублячої душу сухості, ореолом якої є 20 число.., але все це далеко тепер.., і хочеться вірити, що душа ще в тобі не зотліла, що ти ще не отруєний службовою сухістю, що з іскри істинного світу любові – твій ідеал, що життя твоє ще попереду і ти вийдеш переможцем неправди та темноти... і особистого егоїзму. Жигайлівка. 1911 рік” [31].

У кінці 90-х років XIX ст. (документально підтверджено) К. Власовський мешкав в Охтирці, де служив у повітовій земській управі. Цьому сприяли зміни у приватному житті, і, насамперед, одруження з донькою місцевого міщанина В. Гільченко. Відомо, що вона добре знала музику. Рояль, на якому грала В. Гільченко, видно на фотографії початку XX ст., на якій зображена родина Власовських в охтирському будинку. Цілком ймовірно, що це той самий музичний інструмент, який заповідала донька художника Сумському художньому музею [32]. У 1914 р. К. Власовський входив до Охтирської повітової ради і був начальником першої дільниці. До неї входив також і Є. Бразоль (1882?) – син забутої художниці Ю. Бразоль [33]. В управі художник виконував різну роботу, зокрема збирав інформацію про кращих місцевих кустарних майстрів. Костянтин Іванович розробив тексти листів, які були розіслані в усі волості [34]. Скоріше за все, служба в земській управі не приносила задоволення художнику. Про це він недвозначно натякає, пишучи в альбомі про “ореол 20 числа” для чиновника. Події 1917 р. торкнулися й Жигайлівки, куди так любив виїжджати на етюди художник. За деякими відомостями (документально непідкріпленими), ще за життя художника виставка його творів відбулася в Охтирці. Життя в такому місті не давало можливості долучитися його мешканцям до культури. Хоча існувала потреба в загальнодоступному театрі, бібліотеці, музеї. Це підтверджує й доповідь про побудову в Охтирці Народного будинку. В ньому зокрема вказувалося, що не маючи можливості отримати “разумное развлечение”, пересічний мешканець міста “тянется на улицу и часами прогуливается по бульвару в темноте, по морозу. Одни эти ежедневные прогулки по бульвару говорят за то, какую нужду испытывает наш ахтырский житель в общественном, народном доме /.../” [35]. Відсутність культурних інституцій у повітовому місті не сприяла розвиткові художнього життя. Власне, такою ситуація залишається і на початку XXI ст.

Чутливість К. Власовського до культури знайшла ще одне архівне підтвердження – у листуванні митця з відомим етнографом, літературознавцем і фольклористом, вченим Харківського університету Миколою Сумцовим (1854-1922). У листах, написаних у хронологічних межах

1901-1903 рр., він повідомляє про цікаву знахідку і запрошує вченого прийхати та познайомитися з нею: *“Глубокоуважаемый Николай Федорович! 14-го апреля сего года рано утром, присутствуя при копке рвов для фундамента здания 2-го Боромлянского училища, мною обнаружена находка рабочими во рву костей слона или мамонта, или какогонибудь великана”* [36]. Характерний підпис художника у листах не викликає сумнівів у тому, що автором двох листів до М. Сумцова був художник К. Власовський. Не виключена можливість, що звернення до поважного вченого було обумовлено й тим, що М. Сумцов у липні і серпні 1901 р. здійснив подорож по Охтирському та Лебединському повітах. Якраз у цей час К. Власовський працював в Охтирській повітовій земській управі. Отже, під час приїзду харківського вченого могло відбутися його знайомство з Костянтином Івановичем. Цю подорож по організації XII археологічного з'їзду в Харкові М. Сумцов здійснив за дорученням попереднього комітету. У ході поїздки вдалося закупити для виставки на з'їзді цінну колекцію гончарних виробів, рушників тощо. На слобожанській землі, у Боромлі, знаходилася прабатьківська хата Сумцових. Гарне враження справила на М. Сумцова Охтирка: *“Місто потонає в зелені садів і густих кучерявих верб. Сільська патріархальна простота поєднується із зручностями цивілізованого міського життя. Загальний вигляд веселий і затишний”*. Такі ж приємні враження справило й місто Суми: *“Довгі і рівні бруківки, широкі кам'яні тротуари, ряснота зелені, значне число красивих будинків, взагалі місто зовні чистеньке і упорядковане...”* [37]. В Охтирці пройшли останні роки життя художника, там же закінчилося його земне життя.

У Державному архіві Сумської області нами виявлено архівний документ, який уточнює дату смерті К. Власовського. Це запис, зроблений у книзі реєстрації актів громадянського стану Охтирського виконкому за 1922 р. [38]. У ньому говориться про смерть інваліда Костянтина Івановича Власовського, який проживав у місті Охтирці Харківської губернії на Першій сотні, на бульварі Шевченка, у будинку № 20. Заяву про кончину К. Власовського зробила донька – Єлизавета Костянтинівна (1900-ті роки – друга половина ХХ ст. (?), відповідно до чого і був зроблений запис від 12 грудня 1922 р. Дата смерті в документі вказана на день раніше – 11 грудня 1922 р. В окремій графі вказано, що на момент смерті К. Власовському було 61 рік. Виходячи з цього, рік народження припадає на 1861 р., тобто на два роки раніше від вказаної дати (1863) у різних виданнях. Серед інших відомостей, почерпнутих з документу відмітимо те, що К. Власовський був одружений на цей час, смерть наступила в результаті паралічу серця. Указано, що похований на соборному кладовищі в м. Охтирці [39].

Які висновки можна зробити? Цілком очевидно, що запис про смерть інваліда К.І. Власовського стосується художника Костянтина Івановича Власовського, який, за словами його родичів, дійсно помер в Охтирці у 1922 р. Так само збігається і те, що запис було зроблено зі слів доньки К. Власовського – Єлизавети. Відомо, що друга донька художника мала саме таке ім'я. Її ми бачимо на фотографії, на якій невідомий фотограф сфотографував родину Власовських на початку ХХ ст. Її зображує художник на картині “Після іспиту” (1917) [40].

Отже, в цьому документі йдеться про художника К. Власовського. Інша справа, наскільки відповідає дійсності вік, указаний у документі, відповідно до якого, власне, й можна вирахувати рік народження. З одного боку, не викликає заперечень довіра до заявника – рідної доньки митця, яка, як не хто інший, повинна була знати дійсний вік батька. З іншого боку, через брак документів (виписки з метричної книги про народження, якої могло і не бути в родині Власовських) та складний психологічний стан Єлизавети в момент запису, вона могла й помилитися на 1-2 роки. Таку можливу похибку підтверджує документ про відмову К. Власовському у зарахуванні до імператорської Академії мистецтв від 16 серпня 1882 р., де за № 32 значиться ім'я К. Власовського *“віри православної, віком 19 років”* [41]. Виходячи з цього документа, дата народження К. Власовського припадає на 1863 р. І в такому разі підтверджує дату (1863), зазначену в архівному документі, коли випускник Петровської Полтавської гімназії К. Власовський мав намір вступити до Академії мистецтв у 19-річному віці. Цілком очевидно, що єдиним джерелом, яке остаточно вирішить питання щодо точної дати і місця народження має стати метрична церковна книга. На жаль, на сьогоднішній день пошуки таких книг не дали позитивних результатів. Отже, пропонуємо подавати рік народження К. Власовського як 1863 (?), а датою смерті вважати 11 грудня 1922 р. на основі архівного витягу з книги реєстрації актів громадянського стану Охтирського виконкому за 1922 р. Ще одне уточнення можна зробити на основі цього документа. Воно стосується хронологічних рамок життя дружини митця (друга половина ХІХ ст. – після 1922) [42].

Творчість К. Власовського – свідчення відкритості художника до світу з прагненням відтворення його краси на полотнах, у малюнках та в літературній творчості. У творах відчувається милування автора свободою цього виявлення. Обдарованість цієї талановитої людини не викликає зараз сумнівів. Він міг би стати *“критиком, музикантом, художником, актором, журналістом”*, як зазначав один з героїв п'єси О. Сумбатова-Южина.

За відсутністю навчальних мистецьких закладів та художніх музеїв у Сумах у ХІХ – на початку ХХ ст., творчість таких забутих художників, як К. Власовський, власне й складала художній контекст у нашому регіоні тієї доби. Творчість художника розвивалася в основному на сумській землі й живилася її соками. Він цурався “високих” тем. Теми і сюжети для творів брав із самого життя. Основним об’єктом живописного інтересу, починаючи з кінця 80-х – початку 90-х років ХІХ ст., стає селянське життя у всіх його проявах. В численних етюдах буденне життя постає без прикрас, але і в простих мотивах митець знаходив красу. Естетичні засади митця ґрунтувалися на реаліях навколишнього життя та враженнях від нього.

К. Власовський не тільки відмовлявся брати участь у виставках у великих містах, але його робіт не було, наприклад, на виставці в Сумах у 1914 р. До речі, серед її експонентів були художники із Сум, Казані, Єкатеринбурга, Катеринослава, Москви та Санкт-Петербурга. Його ім’я відсутнє у каталогах виставок того часу, які проходили в Києві та Харкові. Можливо, високі вимоги до своїх творів стримували бажання митця до участі у престижних виставках.

Аналіз творів художника підкреслює суголосність його творчості основним тенденціям розвитку образотворчого мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст. Якщо на початку художньої діяльності твори позначені впливом естетики художників-передвижників, то поступово акценти у творчості К. Власовського зміщувалися із соціальної спрямованості твору до вирішення в ньому суто мистецьких завдань. Якщо виходити з того, що митець у 90-х роках ХІХ ст. та 1910-х не брав участі у виставках за межами Охтирки і Сум, то його прихід до пленерного живопису з елементами імпресіонізму є результатом інтуїтивного відчуття тенденцій розвитку живопису, поєднаних із науковим підходом, в основі якого знаходилося вивчення особливостей кольору.

Чи був К. Власовський “художником для себе?” Він не зробив художньої кар’єри і не отримав нагород від суспільства. У мистецтві цього художника відбилися його уподобання і душевні пориви. Краєвиди та жанрові сцени були для нього літописом рідних місць, повсякденного життя та історії своєї родини, а потім – своєрідними спогадами про минуле, в якому митець на початку ХХ ст. і ми на початку ХХІ ст. знаходимо втіху і джерело натхнення [43].

ПРИМІТКИ

1. К.И. Власовский (1863-1922). Каталог выставки / Сумский художественный музей. – Сумы, 1986. Л., фото. 1 арк., склад. у 6 с.; без пагінації. Виставки творів К. Власовського відбулися в 1986-89 рр. у Сумах, Охтирці, Ромнах, Лебедині, Конотопі.
2. Матеріали наукової конференції “Художник у провінції”. – 15-16 жовтня 1998 р. – Суми, 1998. – 68 с.
3. Власенко В.М. Власовські // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 87-88.
4. Журналы Ахтырского XLIII очередного уездного земского собрания 3, 4, 5, 6 и 7 ноября 1907 года. – Ахтырка, 1907. – С. 34-36, 37-40. У цьому виданні вміщено доповідь С. Власовського “О народном образовании в Ахтырском уезде и о хозяйстве в земских училищах.” – С. 13-18. У ній, зокрема, йдеться про відвідування ним 17 училищ, у тому числі й Жигайлівського Боромлянського І жіночого училища. – С. 15. Корнет С. Власовський балотувався також у “состав присутствия по воинской повинности” від мешканців міста у 1905 р. Див.: Журнал Ахтырского чрезвычайного уездного земского собрания. 1905 г. – [Ахтырка, 1905]. – С. 137.
5. Харьковский календарь и памятная книжка на 1885 г. – Харьков, 1884. *Власовський Федір Михайлович* – член Харківського окружного суду (с. 9, 27); *Власовський Олександр Степанович* – дійсний статський радник (с. 125); *Власовський Іван Вікторович* (с. 12); *Власовський Микола Михайлович* – учитель гімнастики в гімназії Д. Оболенської (с. 50, 61).
6. Федевич-Медынская Л. Домашний гений // Зеленая лампа. – 1999. – № 3-4. – С. 28.
7. Федевич Л.К. Власовський Костянтин Іванович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 87. *Вона ж.* Власовський Костянтин Іванович // Енциклопедія сучасної України. – Т. 4. – К., 2005. – С. 665.
8. Артюшенко М.М. Новітня історія Тростянецьчини. – Тростянець, 2004. – С. 528. Про *Жигайлівку* див.: Сумщина від давнини до сьогодення: науковий довідник / Упоряд. Л.А. Покидченко; Редкол.: Л.П. Сапухіна (відп. ред.) та ін. – Суми, 2000. – С. 126.
9. Список землевласників Охтирського повіту. 1891 р. – Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 1, спр. 724, арк. 63.
10. Список земельних володінь та інших маєтностей, які належали поміщикам Охтирського повіту на 1868 рік. – Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 1, спр. 116, арк. 13 зв.
11. Там же. – Арк. 13 зв., 14.

12. Лист з Державного архіву Полтавської області від 24.05.2006 № 07-12/190. На підставі цього листа виявилось, що документи Петровської Полтавської військової гімназії та Петровського Полтавського кадетського корпусу в цьому архіві не зберігаються.
13. Матеріали к истории Петровского Полтавского кадетского корпуса с 1 октября 1910 по 1 октября 1911 г. Год восьмой. – Полтава, 1911. – С. 60.
14. Власенко В.М. Власовські // Сумщина в іменах. – С. 87-88. У цій статті подаються відомості про рід Власовських, представники якого, за твердженням автора цієї статті, походять “від сотника Сумського слобідського полку”. З-поміж них указані такі імена: дружина ротмістра *Власовського – Катерина Осипівна* (кінець XVIII ст.); *Герасим Михайлович Власовський* – капітан (XVIII ст.); його дружина *Прасковія Григорівна*; *Олександр Степанович Власовський* (? – 1888) – громадський діяч, дійсний статський радник; *Іван Євграфович Власовський* (1823-1900) – штабс-капітан у відставці, громадський діяч, батько художника К. Власовського; *Сергій Євграфович* – громадський діяч; *В’ячеслав Євграфович* (1887-?) – громадський діяч. Водночас не вказано, до яких родових гілок належать указані особи. Очевидно, що відповіді на ці питання ми отримаємо тільки після ретельно складеного родоводу Власовських. Можливо, цих гілок було декілька.
15. Матеріали к истории Петровского Полтавского кадетского корпуса с 1 октября 1910 по 1 октября 1911 г. – С. 60.
16. Цит. за: *Побожій С.І.* До проблеми вивчення творчої спадщини “забутих” художників // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. / НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2000. – С. 77. Матеріали про К. Власовського зберігаються в науковому архіві Сумського обласного художнього музею. – Ф. 1, оп. 1, спр. № 39.
17. Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917-2001 в 6-ти т. / Сост. В.Н. Чуваков. – Т. 6. Кн. Первая. – М., 2005. – С. 359, 210. Кадетський корпус у Полтаві припинив свою діяльність у листопаді 1919 р. у зв’язку з евакуацією в Сербію. Залишився головний будинок кадетського корпусу, зведений у 1835-1840-х рр. у стилі пізнього класицизму. Входить до ансамблю Круглої площі в Полтаві. Про Петровський Полтавський кадетський корпус *див.:* Полтавщина: Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К., 1992. – С. 758-759.

18. На виставці “Бубнового валета” в 1912 р. експонувалися натюр-морти, пейзажі та малюнки цього художника. У 1918-1920 рр. В. Савінков перебував у лавах Білої армії.
19. Федевич-Медынская Л. Домашній геній // Зелена лампа. – С. 29. Публікація документа: *Федевич Л.К., Шкарлуна В.В.* Нове про Костянтина Власовського // Мистецькі осередки Сумщини: історія, колекції, дослідження: Матеріали наукової конференції, присвяченої 75-річчю заснування Сумського художнього музею. – Суми, 1995. – С. 28-31.
20. Власовський К. Квартира петербурзького студента. 1882. Полотно, олія. 44,5x34. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького (далі – СХМ). У колекції цього музею зберігається більша частина творів живопису та графіки К. Власовського. Відомості про деякі з них вміщено у каталозі виставки “Художник у провінції”. Див.: Матеріали наукової конференції “Художник у провінції”. – С. 61-63. Невеличка колекція творів К. Власовського знаходиться в Будинку-музеї А.П. Чехова – відділі Сумського обласного краєзнавчого музею. Твори К. Власовського є також у приватних колекціях.
21. Власовський К. У відсутності їх благородія. 1885. Полотно, олія. 42x46. СХМ.
22. К.И. Власовский. 1863-1922. Каталог виставки. – С. 1.
23. Державний архів Сумської області. – Ф.759, оп.1, спр. 116, арк. 14.
24. Цит. за: *Побожій С.І.* До проблеми вивчення творчої спадщини “забутих” художників. – С. 76.
25. Власовський К. Літній день у Малоросії. Кінець 1880-х – початок 1890-х. Полотно, олія. 60x81. Жигайлівка. Дегтярів яр. 1890-ті – початок 1900-х. Полотно, олія. 42x71. Захід сонця. Україна. 1890-ті – початок 1900-х. Полотно, олія. 35,5x46,1. СХМ.
26. Власовський К. Дівчина з вишнями. 1900-ті. Полотно, олія. 49x40. СХМ.
27. Власовський К. Погожий день. 1914. Полотно, олія. 77,5x104. СХМ.
28. У СХМ зберігається два альбоми К. Власовського. Див.: *Павленко І.* Альбоми К.І. Власовського // Матеріали наукової конференції “Художник у провінції”. – С. 28-29. Декілька малюнків з альбому вперше опубліковано у вид.: *Побожій С.* До проблеми вивчення творчої спадщини “забутих” художників. – С. 77.
29. Власовський К. Після екзамену. 1917. Полотно, олія. 89,5x45,5. У вітальні. 1917. Полотно, олія. 76,5x104. Інтер’єр з дівчинкою, що молиться. Папір, гуаш. 26x25. СХМ.

30. Цит. за: *Каган Ю.М. И.В. Цветаев. Жизнь. Деятельность. Личность.* – М., 1987. – С. 164.
31. Науковий архів Сумського художнього музею. – Ф. 2, оп. 1, спр. № 1, арк. 8. Текст К. Власовського (переклад українською мовою здійснено редакцією “Наукова думка”). Вперше опубліковано у вид.: *Побожій С.* До проблеми вивчення творчої спадщини “забутих” художників. – С. 76. У примітках до цієї статті також вміщено бібліографію статей про життя і творчість К. Власовського. – С. 224-225.
32. Фото зберігається у СХМ. Опубліковано у вид.: *Федевич-Медынская Л.* Домашний гений. – С. 29.
33. Харьковский календарь на 1914 год. – [Харьков, 1914] – С. 1. Прізвище К. Власовського зазначено у розділі: “Адрес-календарь”. *Є. Бразоль* – дійсний статський радник. – С. 2.
34. Справа Охтирської повітової земської управи. Про кустарних майстрів в Охтирському повіті. – Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 2, спр. 13, арк. 1-87. Див.: *Федевич Л.* Костянтин Власовський як дослідник народних ремесел Охтирщини // Матеріали наукової конференції “Художник у провінції”. – С. 49-50.
35. Доклады Ахтырскому 46-му очередному уездному земскому собранию 1910 года по техническому отделу. – Ахтырка, 1910. – С. 69.
36. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. – Ф. 2052, оп. 1, спр. 257, арк. 1-3. Листи К. Власовського не датовані. Зберігаються у фонді літературознавця М. Сумцова. Документ друкується з дотриманням сучасних правописних норм.
37. Побожій С. Академік М.Ф. Сумцов: подорожі Сумщиною // Пано-рама Сумщини. – 1991. – 14 лютого. – № 7 (59). – С. 3.
38. Державний архів Сумської області. – Ф. Р-7720, оп. 1, спр. 37, арк. 101, 101 зв.
39. Там же. – Арк. 101 зв. Місце могили К. Власовського невідоме.
40. Федевич-Медынская Л. Домашний гений. – С. 29. Фото опубліковано на с. 29.
41. Федевич Л.К., Шкарупа В.В. Нове про Костянтина Власовського. – С. 29. *Федевич Людмила Костянтинівна* (1949 р. н.) – завідувач відділом декоративного мистецтва Сумського художнього музею з 1994 р. Дослідник творчості К. Власовського. *Шкарупа Валерій Володимирович* (1950 р.н.) працював художником-реставратором у Сумському художньому музеї; художник, галерист.
42. Фото К. Власовського з дружиною опубліковано у вид.: К.И. Власовский (1863-1922). Каталог выставки. – [С. 3]. З цієї фотографії можна зробити висновок про те, що дружина художника була приблизно

одного віку з чоловіком, хоча рік її народження міг бути на декілька років раніше або пізніше за К. Власовського.

43. Подаємо бібліографію статей та досліджень про К. Власовського: *Юрченко О.* Фея мого дитинства // Прапор Перемоги (Охтирка). – 1979. – 10 листопада. – № 180(8074). – С. 3. *Федевич Л.* Сонячні полотна // Ленінська правда (Суми). – 1985. – 30 квітня. – № 84 (15688). – С. 4. *Стрельникова О.* Нове життя картин з Першотравневої // Прапор Перемоги (Охтирка). – 1986. – 19 листопада. – № 183(11620). – С. 4. *Сафонов Ю.* Малюю промінчиком сонця // Робоча газета. – 1986. – 14 грудня. – № 286(9067). – С. 4. *Побожій С.* Художник з провінції // Ленінським шляхом (Тростянець). – 1986. – 16 грудня. – № 150(7314). – С. 4. К.И. Власовский (1863-1922). Каталог выставки / Сост. Л. Федевич. – Сумы, 1986, фото, іл. 1 арк., склад. у 6 с. [Вміщено також список основних робіт К. Власовського]. *Біловол К.* На картинах – дореволюційне село // Сільські вісті. – 1987. – 10 січня. – № 8(14203). – С. 4. *Побожій С.* Минуле – майбутньому // Культура і життя. – 1987. – 25 січня. – № 4(2864). – С. 4. *Капуста В.* Родовід серця // Ленінська правда (Суми). – 1987. – 15 лютого. – № 33(16137). – С. 3. *Голод Ю.* Художник з провінції // Будівник комунізму (Лебедин). – 1987. – 16 травня. – № 60(8261). – С. 4. *Петровецький Г.* Радість зустрічі з прекрасним // Комуністичним шляхом (Ромни). – 1987. – 22 травня. – № 84(10462). – С. 3. *Заїкіна Н.* Де сонце залишило слід. Діє виставка картин К.И. Власовського в Охтирці // Прапор Перемоги (Охтирка). – 1987. – 5 вересня. – № 143(11788). – С. 3. *Заїкіна Н.* [Інформація про відкриття в Охтирці виставки робіт К.И. Власовського] // Ленінська правда (Суми). – 1987. – 30 вересня. – № 188(16292). – С. 4. *Донченко А.* Зупиніться перед картиною... // Радянський прапор (Конотоп). – 1988. – 27 грудня. – № 206(11063). С. 4. Музейна колекція та художнє життя Сумщини: проблеми і перспективи вивчення: Тези доповідей та повідомлень наукової конференції, присвяченої 70-річчю утворення Сумського художнього музею. – Суми, 1990. – С. 5, 71, 73, 77. *Побожій С.* Сумской художественный музей // Юный художник. – 1991. – № 4. – С. 34. Russische und ukrainische Malerei des 19 Jahrhunderts aus dem Kunstmuseum Sumy. Katalog. Katalogtext und Einfuhrung: I. Pavlenko. – Celle, Bomann Museum, 1992. – S. 25-26, 134, 135, 137. Іл.: Власовський К. Літній день в Малоросії. Кінець 1880-х. – С. 135; Сонячний день. 1914. – С. 137. *Федевич Л.К., Шкарупа В.В.* Нове про Костянтина Власовського // Мистецькі осередки Сумщини: Історія. Колекції. Дослідження: Матеріали наукової конференції, присвяченої 75-річчю заснування

Сумського художнього музею. – Суми, 1995. – С. 28-31. *Павленко І.Т.* Садиба в творчості К.І. Власовського // Мистецькі осередки Сумщини: Історія. Колекції. Дослідження. – С. 28-36. *Федевич-Медынская Л.* Домашний гений // Данкор. – 1997. – 26 декабря. – № 52(274). – С. 8, фото. Каталог виставки “Художник у провінції” / Вступ Л. Федевич, укладачі: І. Павленко, Н. Юрченко: Матеріали наукової конференції “Художник у провінції”. – 15-16 жовтня 1998 р. – Суми, 1998. – С. 61-63. *Павленко І.* Альбоми К.І. Власовського: Матеріали наукової конференції “Художник у провінції”. – 15-16 жовтня 1998 р. – Суми, 1998. – С. 28-29. *Павленко І.* К.І. Власовський і “садибні” художники кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Матеріали наукової конференції “Художник у провінції”. – С. 26-27. *Побожій С.* “Забуті” художники і мистецьке життя Сумщини кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Матеріали наукової конференції “Художник у провінції”. – С. 34-36. *Федевич Л.* Костянтин Власовський як дослідник народних ремесел Охтирщини: Матеріали наукової конференції “Художник у провінції”. – С. 49-50. *Шульженко Н.* “Художник в провінції” // Ваш шанс. – 1998. – 17 сентября. – № 38. – С. 36, фото. [Інтерв’ю із завідувачем відділу декоративного мистецтва СХМ Л. Федевич]. *Юрченко Н.* Забытые имена // Данкор. – 1998. – 11 сентября. – № 36(310). – С. 12, ил. *Л.К.* [Федевич] Провинция и художник // Теленеделя (Сумы). – 1998. – 22 октября. – № 43. – С. 19. (Про наукову конференцію у Сумському художньому музеї, присвячену художнику К. Власовському). *Федевич-Медынская Л.* Домашний гений // Зеленая лампа. – 1999. – № 3-4. – С. 28-29, фото. [Передрук статті Л. Федевич з газети “Данкор” від 26 грудня 1997 р.]. *Побожій С.* До проблеми вивчення творчої спадщини “забутих” художників // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2000. – С. 72-78, іл.: Власовський К. “Літній день у Малоросії” (кінець 1880-х), “Погожий день”(1914), “Після іспиту” (1917), Аркуш з альбому з малюнками К.І. Власовського (1911). *Рец. на кн.:* Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К.: Наукова думка, 2000. – 240 с. *Рашевський В.* Від провінційних художників до українського авангарду // Nova книга. – 2001. – № 3-4. – березень-квітень. – С. 2. “Приют спокойствия, трудов и вдохновения” // Ваш шанс. – 2001. – 18 апреля. – № 16. – С. 33, іл.: Власовський К. “Погожий день” (1914). *Павленко І.* “Забутий затишок минулого буття” // Сумщина. – 2001. – 28 квітня. – № 48(18429). –

С. 4. *Павленко І.* Тема садиби в творах українських і російських художників ХІХ – початку ХХ століття з зібрання Сумського художнього музею імені Никанора Онацького // Художній музей: Минуле та сучасність: Матеріали наукової конференції, присвяченої 80-річчю заснування Сумського художнього музею ім. Никанора Онацького. – Суми, 2001. – С. 125-128. *Власенко В.М.* Власовські // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 87-88. *Федевич Л.К.* Власовський Костянтин Іванович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 87, фото. *Артюшенко М.М.* Новітня історія Тростянецьчини. – Тростянець, 2004. – “Художник із Жигайлівки Власовський Костянтин Іванович” – С. 528-533, фото: Сумський художній музей: Альбом / Г.В. Ареф’єва, Г.М. Дужа, Н.В. Курасова та ін. – К., 2005. Іл.: Власовський К. : “Літній день в Малоросії”. Кінець 1880-х. – С. 18. *Федевич Л.К.* Власовський Костянтин Іванович // Енциклопедія сучасної України. – Т. 4. – К., 2005. – С. 665-666. Фото. Іл.: “Літній день у Малоросії”.



ОЛЕКСІЙ КРАСОВСЬКИЙ. ХУДОЖНИК І КОЛЕКЦІОНЕР

Ім'я забутого художника – Олексія Андрійовича Красовського (1884-?) – повинне зайняти належне місце в історії художнього життя Сумщини. Не дивлячись на те, що його твори неодноразово експонувалися в Лебединському та Сумському художньому музеях, його ім'я й дотепер не стало відомим широкому загалу і не увійшло до мистецького контексту початку ХХ ст. До цього часу короткі відомості про митця здебільшого містилися в газетних публікаціях. Більше інформації про художника знаходиться в неопублікованих матеріалах, зокрема у спогадах лебединського краєзнавця О. Білика та листах дружини художника Р. Фалька А. Щокін-Кротової. Стислі відомості з цих джерел подано в біографічному довіднику “Мистецтво України” та в енциклопедичному довіднику “Сумщина в іменах” [1]. Між тим твори О. Красовського, які зберігаються у збірці Лебединського міського художнього музею, вказують на непересічний талант автора. Постать цього митця стає ще більш цікавою з огляду на його дружні стосунки з відомим російським художником Р. Фальком – яскравим представником мистецького об'єднання “Бубновий валет” [2].

Довгий час творчий доробок О. Красовського не вивчався і не отримав належної мистецтвознавчої оцінки. Більше того, як свідчать деякі документи, ставлення до мистецтва цього художника деякий час (наприклад, у 50-х роках ХХ ст.) було вкрай негативним. Зокрема, в одному з таких документів, в якому йдеться про низький рівень творів художниці Ю. Бразоль, зазначалося: *“Или некий Красовский, тоже, очевидно, от нечего делать переводил картон и пастель на совершенно непонятные формалистические “творения”, которых у нас насчитывается до 21 пастели и 1 живописи”* [3]. Слід зазначити, що цей документ складено в дусі загальноприйнятої оцінки художніх явищ, які виходили

за межі реалістичного напрямку. Так, у 70-ті роки ХХ ст. мистецтвознавець О. Каменський писав, що на виставці “Голубая роза” експонувалися твори різних художників, серед яких були “...и бездарные дилетанты /.../, и кокетливые, претенциозные эстеты, уже давно и по заслугам забытые...” [4]. Така оцінка творчості художника вписувалася у загальний розвиток історії мистецтва і художньої критики радянських часів з притаманними їм ідеологічними догмами та штампами, згідно з якими єдиним плідним художнім методом вважався критичний реалізм другої половини ХІХ – початку ХХ ст. і цькування всього того, що виходило за його межі. Проте ситуація щодо об’єктивного ставлення до творів забутого митця з Лебединщини поступово змінювалася, про що свідчила наявність його творів в експозиції Лебединського художнього музею ім. Б.К. Руднева, а також проведена в 1990 р. у цьому музеї виставка творів О. Красовського.

Перша спроба оцінити твори митця належить мистецтвознавцю Л. Савицькій на сторінках дослідження про мистецтво України у 1890-1910-ті рр. На думку харківської дослідниці, графічні твори художника знаходяться дещо в іншій площині від домінуючого художнього руху 1910-х років, а пастелі художника великих форматів є своєрідним відлунням “чистого” романтизму. Відзначаючи у творчості митця дві діаметрально протилежні домінанти, одна з яких була більш близькою до сезаннізму, до пошуків “Бубнового валета”, інша ж відбивала романтичні тенденції, Л. Савицька віддає перевагу творам романтично-символічного звучання. Деякі роботи художника, на думку вченого, є ніби парафразою творів Клода Лоррена з класичною кулісною побудовою і тріадою кольорів, інші ж асоціюються з пастелями Оділона Редона [5]. Таку ж саму оцінку автор залишив у другому, виправленому виданні 2006 р. Чимало творів О. Красовського позначені міфологічним баченням. У них відбувається вихід за межі естетики “тихого садочку” до простору всесвітньої культури [6]. Однією з головних рис мистецтва О. Красовського є космізм мислення (головна риса символізму першої половини ХХ ст.). Такий висновок зроблено на основі того, що в його композиціях присутні образи Неба, Сонця і Місяця. Заслугою Л. Савицької слід вважати введення до наукового обігу імені цього забутого художника і прагнення осмислити феномен його творчості.

Документально підтверджених відомостей про народження у 1884 р. О. Красовського на Лебединщині, зокрема в Куличці, немає. У біографічному довіднику “Мистецтво України” та енциклопедичному довіднику “Сумщина в іменах” автор статей про художника зазначає місце народження митця, у першому випадку: “с. Куличка Лебедин. пов.[іту]

Харків. губ.”, а в другому: “с. Кулички Лебединського пов.[іту], нині Сумської обл.[асті]” [7]. Архівні розшуки до сьогодні дали невтішні результати. Відсутність церковних метричних книг у Сумському та Харківському обласних державних архівах за 1884 р. та в с. Будилки, де хрестили новонароджених (с. Куличка), не дозволило поки що підтвердити версію щодо появи на світ О. Красовського в цьому селі [8]. При цьому ми повинні враховувати і те, що О. Красовського могли хрестити і в одній із лебединських церков, зважаючи на високе соціальне становище батьків.

Сумський історик В. Власенко подає відомості про козацько-старшинський родовід Красовських, який мав безпосередньо відношення до Лебединщини – власників земельних маєтків на Слобожанщині у XVIII – на початку XX ст. Серед них були знані люди, зокрема уродженець с. Рябушки генерал від інфантерії О. Красовський (1782-1843) – син Івана Тимофійовича Красовського (1744-?) – сотника 1-ї Лебединської сотні Сумського слобідського полку, поручика Сумського гусарського полку. Учасник “битви народів” під Лейпцигом був нагороджений багатьма орденами, а його ім’я викарбовано золотими літерами на мармуровій дошці у Георгіївській залі Кремлівського палацу в Москві [9]. У “Малоросійському родословнику” В. Модзалевського вміщено відомості про Красовських, проте ім’я Олексія Красовського у ньому відсутнє [10]. У списку власників “земельних дач Охтирського повіту” за 1919 р. зустрічаємо імена інших Красовських [11]. Отже, відомостей про те, до якого роду Красовських належав художник Олексій Андрійович Красовський, на сьогодні не маємо.

У “Короткому нарисі історії села Кулички” його автор, краєзнавець О. Білик, указував, що село Куличка на Лебединщині, за розповідями старих людей, здавна належало “панам Красовським”. Він же називає ім’я батька, майбутнього художника – Андрія Вікторовича, багатого поміщика, який володів лісом, що знаходився між селами Лебединського повіту (Селище і Боброве). Помер у 1888 р., коли маленькому хлопчику виповнилося чотири роки, а через вісім років його мати, Марія Михайлівна (ім’я також вказано О. Біликом), виходить заміж за відставного полковника Колендо. У спадщину Олексію дісталася батьківська садиба з великим будинком і фруктовим садом та чималим господарством, яким керував вітчизняним [12]. Відзначаючи безумовну цінність краєзнавчих нотаток О. Білика, одночасно звертаємо увагу й на можливу невідповідність імен, по батькові тощо. Враховуючи, що відомості були отримані краєзнавцем “з других”, а то і з “третьох рук”, цілком ймовірні неточності та помилки. Одночасно відомості О. Білика про те, що батько помер, коли майбутньому художнику виповнилося

чотири роки (у 1888 р.), змушують нас звернути увагу на одну особу, рік смерті якої припадає також на 1888 р. – підпоручика і громадського діяча Андрія Матвійовича Красовського (?-1888). Будучи у 70-ті роки XIX ст. головою Лебединської земської управи та гласним Харківського губернського земства він, скоріше за все, мав певне відношення до Кулички. Про це свідчить той факт, що він дав Лебединському земству кошти для відкриття в с. Будилки народного училища, а також для підтримки училищ у с. Куличка [13]. Він також мав маєток і винокурний завод у Лебединському повіті. Такі факти примусили автора замислитися над тим, чи не є Андрій Красовський батьком Олексія Красовського. З іншого боку, краєзнавець О. Білик подає ім'я батька художника – Андрій Вікторович, та його дружини – Марія Михайлівна. Водночас сумський історик В. Власенко вказує ім'я дружини Андрія Матвійовича Красовського, власниці земельних маєтностей – Олександри Володимирівни [14]. У виписках з “Короткого нарису історії села Кулички” О. Білика зустрічаємо інші подробиці щодо О. Красовського, які більш рельєфно виіплюють образ митця і свідчать про те, що він був освіченою людиною, *“мав від батька великий будинок. Фруктовий сад. Була майстерня, гарно освітлена, де він малював. У с. Куличці жила вродлива дівчина, яку Красовський найняв за 35 крб. щоб вона йому позувала для портретів. Багато малював”* [15].

Український мистецтвознавець Валентина Рубан у дослідженні “Забуті імена” зазначає, без посилання на документальні джерела, що на початку 1910-х рр. *“в Лебедині мешкала родина Олексія Андрійовича Красовського”* [16]. Дослідник висуває гіпотезу про те, що в мистецькій колекції О. Красовського міг бути і портрет Красовського, виконаний у 1833 році маловідомим художником К. Юшкевичем-Стаховським. Проте ідентифікувати зображеного на портреті з конкретною особою дослідникові не вдалося.

Після революції 1917 р. все майно Красовських, включаючи й мистецькі твори, які попали до Лебединського історико-краєзнавчого музею, було націоналізовано. В одному архівному документі йдеться про партійного діяча Ю. Базавлука, який *“взяв від Повітового виконкому мандат на охорону пам'яток мистецтва та творів старовини в 1919 р. Будучи головою ревкому, конфіскував картини у поміщиці Леонтьєвої-Бразоль, зібрав килими, мистецькі вироби й картини Красовського...”* [17]. На першій виставці української старовини, яка відбулася в Лебедині влітку 1918 р., з колекції О. Красовського було представлено 132 предмети. Серед них – 47 килимів, 20 вишиванок, 18 рушників, 8 хусток, 3 пояси, 9 запасок, 2 фелони, 1 парчевий стихар, 3 пояси, 3 дерев'яні скульптури, 2 миски, 16 предметів жіночого одягу

[18; додаток 3]. Про те, що О. Красовський був небайдужий до подальшої долі своєї колекції свідчить і такий факт: він надіслав 12 грудня 1917 р. телеграму харківському мистецтвознавцю Д. Гордєєву, в якій йшлося про бажання надіслати речі до Музею красних мистецтв і старовини при Харківському університеті [19; додаток 5]. Поштовхом до цього кроку стали нестабільні політичні обставини на Лебединщині. На початку грудня Лебедин захопили війська Центральної Ради (в цей час Д. Гордєєв і приїхав до Лебедина). Вже 4 січня 1918 р. в Лебедині було проголошено Радянську владу, а 5 квітня в місто увійшли німецькі окупанти, яких незабаром змінили петлюрівці.

Асистент Д. Гордєєв відгукнувся на пропозицію О. Красовського і під час приїзду на Лебединщину одночасно ознайомився і з іншими колекціями, зокрема з колекцією графині В. Капніст. У нотатках до рапорту “Про поїздку до Лебединського повіту в кінці грудня 1917 р.” Д. Гордєєв повідомив про своє бажання переглянути колекцію графині В. Капніст у Михайлівці [20; додаток 5]. Наприкінці грудня цього року колекція була перевезена О. Красовським з Кулички до Лебедина. Такий висновок зроблено на основі аналізу тексту рапорту Д. Гордєєва, в якому зокрема зазначалося: “*После того как был ликвидирован вывоз коллекций г-на Красовского...*” (додаток 5). Судячи з цього документа, частину колекцій Варвари Капніст Д. Гордєєв міг переправити до Харкова, у той час, коли іншу взяло під охорону місцеве товариство шанувальників красних мистецтв у Лебедині, яке очолювала В. Демченко [21]. Цього ж року Д. Гордєєва було обрано дійсним членом Лебединського товариства шанувальників красних мистецтв [22; додаток 6]. З цього приводу Д. Гордєєв зазначав: “*С собою я смог доставить в Харьков лишь документы из архива гр. Капнист и часть коллекции плахт*”. Він просив архіваріуса університету зробити опис речей, які були вивезені ним під розписку, і сповістити про це власника – графиню В. Капніст. Цілком очевидно, що колекція О. Красовського залишилася в Лебедині і була показана на першій виставці української старовини в 1918 р. У своєму рапорті харківський історик мистецтва називає О. Красовського власником “*видатного зібрання українських килимів і російського та іноземного фарфору*”. Зафіксовані у каталозі твори з цього зібрання свідчать про те, що роботи куличанського художника і колекціонера насправді мали високу мистецьку цінність. Каталог цієї виставки знаходився і в бібліотеці Дмитра Гордєєва. Скоріше за все, його подарував С. Таранушенко, але не виключена можливість, що Д. Гордєєв був і на виставці в Лебедині [23].

У другій половині 10-х років ХХ ст. (1919?) родина Красовських, зокрема й сам художник, виїхали до Харкова. Про те, що художник

і колекціонер мешкав у 1918 р. на Лебединщині, свідчать рядки з передмови до каталогу першої виставки української старовини, яка відбулася в Лебедині у 1918 р. (додаток 3). До речі, у ньому повітова управа висловлювала подяку колекціонерам, які відгукнулися на її заклик щодо організації цієї виставки, зокрема й О. Красовському (додаток 3). Ще одне підтвердження того, що О. Красовський не залишив Лебединщину, автор знайшов на сторінках лебединської газети “Земские известия” за 1918 р., на сторінках якої було розміщено об’яву такого змісту: “*Питомники и садоводство А.А. Красовского. При дер.[евне] Куличке, Лебединск.[ого] уезда*” [24]. З деяких джерел відомо, що звідти він емігрував до Угорщини, де жив у бідності. Деякий час навіть листувався з вчителькою А.П. Алешнею із с. Куличка [25]. Вищенаведені відомості були записані 25 липня 1978 р. лебединським краєзнавцем Ю. Голодом зі слів Г. Радченко, яка в 1912-1920 рр. проживала в Куличці. Частково ці відомості підтверджує інше джерело, в якому зазначено, що живописець-пейзажист і графік О. Красовський після революції жив у Львові, а помер в Угорщині [26].

Суперечливі відомості маємо також щодо мистецької освіти художника. З листів дружини відомого художника, учасника об’єднання “Бубновий валет” Р. Фалька, А. Щокін-Кротової (уродженки Лебедина), довідуємося про те, що О. Красовський навчався разом з Р. Фальком у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества в 1906 р. [27]. Судячи з того, що Р. Фальк неодноразово приїздив на Лебединщину, в Кулички у 1906, 1908 та 1912 р., (Р. Фальк навчався в цьому училищі з перервою у 1905-1912 рр.). Можна припустити, що О. Красовський навчався в училищі з середини 1900-х до початку 1910-х років. Існують й інші гіпотези щодо місця навчання художньому ремеслу митця. Так, наприклад, лебединський краєзнавець О. Білик без посилання на джерела вказував, що О. Красовський “*навчався в Англії у художньому інституті*” [28]. Харківська дослідниця Л. Савицька на сторінках монографії подала інформацію щодо навчання О. Красовського, яка потребує уточнення “*в Школе печатного дела В. Кульженко...*” [29]. У художньо-ремісничій майстерні друкованої справи в Києві викладачем фотографії був Олександр Костянтинович Красовський. Його прізвище згадувалось у звіті цієї майстерні за 1911-1912 навчальний рік. Разом з іншими митцями – Г. Нарбутом, Г. Золотовим, М. Романовським та А. Середою – художник Красовський брав участь у конкурсі з виготовлення українських банкнот. У типографії В. Кульженка були віддруковані банкноти у 25 і 50 карбованців, на яких художник Олександр Красовський вперше “*у валютній практиці*” зобразив селянку з серпом та робітника з лопатою [30].

За іншою інформацією, яка отримана нами з каталогу аукціону “Антик-центру”, вказано, що О. Красовський навчався у Краківській академії мистецтв, Львові та Московському училищі живопису, скульптури і зодчества у К. Коровіна та В. Серова в 1905-1910 рр. [31]. Як бачимо, існують серйозні розходження щодо місць навчання О. Красовського. Проте всі дослідники одноставно наголошують на тому, що митець навчався у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества. Навіть одержавши таку інформацію, можна зробити певний висновок: можливо, він міг опановувати грамоту образотворчого мистецтва, удосконалюючи її в різних навчальних закладах. За традицією ця інформація з роками зазнала певної міфологізації та перекручень.

У стінах Московського училища живопису, ліплення і зодчества О. Красовський заприятелював з Р. Фальком і познайомився з іншими художниками. У листі до брата Володимира, написаного німецькою мовою, Р. Фальк писав, що він організував в училищі ательє, в якому *“учні працюють без професора”*, де *“кожний має право вільно розвивати свої здібності”*. Цілком ймовірно, що відвідував це ательє й О. Красовський. Оскільки Р. Фальк під час навчання в училищі жив дуже бідно, то запрошення в гості заможного товариша давало змогу не замислюватися над матеріальними проблемами, а зосередитися лише на мистецьких завданнях. Інформацію про час перебування Р. Фалька на Лебединщині одержуємо з листів А. Щокін-Кротової – єдиного джерела, яке висвітлює це питання. У листі від 4 грудня 1973 р. вона зазначила, що *“в 1906, 1908 и затем в 1912 г. Фальк гостил летом у своего сотоварища по учебе, Красовского”* [32]. Насторожує, що в листі до автора від 08.01.88 вона вже вказувала, що Р. Фальк гостював у маєтку вітчима Красовського у Куличці в 1906 та 1912 рр.

Що собою являло село Куличка на початку ХХ ст., коли до нього приїхав Р. Фальк? На початку 1910-х років тут функціонувала земська школа, в якій навчалися 52 учні; винокурний завод та три невеликих лавки. У ньому проживали 692 особи (дворів – 108). Куличка була невеликим селом порівняно з селом Рябушки, яке знаходилося в Лебединському повіті. У ньому нараховувалося 565 дворів і проживало 3 184 особи [33].

У Куличці О. Красовський і Р. Фальк писали разом етюди, відвідували знайомих. Перебування на слобожанській землі виявилось надзвичайно плідним для Р. Фалька. Чудова природа цих мальовничих місць надихнула молодого художника на створення творів, які стали важливими віхами в його мистецькому доробку. Деякі з них митець показав на виставках мистецького об’єднання “Бубновий валет”. Вони

стали етапними в творчості художника: “Пейзаж з вітрилом” (1912), “Натюрморт. Пляшки і глечик” (1912). Разом з Р. Фальком писав і О. Красовський. Мабуть, на знак вдячності за запрошення і гостинність Р. Фальк подарував своєму приятелю етюд “Синя вода. Гуси” [34]. На жаль, нам невідомі роботи О. Красовського за період навчання в училищі. Оцінити його творчу манеру ми можемо лише на основі тих творів, які зберігаються в колекції Лебединського міського художнього музею. Такий висновок базується на відсутності творів О. Красовського в інших музеях України. Дещо допомагають висвітлити рядки з листа А. Щокін-Кротової. На її думку, О. Красовський був *“художником для себе”*, і його *“відволікали світське життя і господарство від мистецтва”* [35]. У листі А. Щокін-Кротової до директора Лебединського художнього музею Д. Ледньова дописувач посилається на спогади своєї матері, яка, будучи вже літньою людиною, слабко пам’ятала художника з Кулички, відмічаючи лише, що він був дуже багатим *“и жил на широкую ногу, женат был на очень красивой женщине, которая великолепно одевалась (мама помнит ее платья, все из самых дорогих испанских кружев”* [36]. Виходячи з того, що дружина О. Красовського емігрувала за кордон разом з чоловіком, то й життєвий шлях її закінчився за межами батьківщини. Розуміючи всю хиткість версії, подаємо відомості про Анну Красовську, рік народження якої приблизно збігається з роком народження О. Красовського. Отже, вона могла бути його дружиною. У всякому разі ці відомості розширюють джерельну базу, яка в подальшому може бути використана дослідниками [37]. У тому ж листі є категоричне, але важливе зауваження автора, яке висвітлює стосунки між О. Красовським і Р. Фальком: *“Мне помнится, что Р.Р. [Фальк – С.П.] не считал Красовского серьезным профессионалом. Ведь Фальк принадлежал к той группировке художников, которая относилась к своим живописным занятиям, как к служению, главному содержанию жизни”* [38]. Категоричне судження Р. Фалька про колегу частково підтверджується й тим, що на жодній з робіт, які зберігаються в музеї у Лебедині, немає підпису і дати виконання твору. З іншого боку, не виключена можливість впливу живопису Р. Фалька на О. Красовського, особливо бубновова-летівського періоду початку 1910-х рр.

За деякими, не дуже надійними, джерелами О. Красовський брав участь у художніх виставках у Харкові [39]. Враховуючи те, що він, за повідомленням О. Білика, *“на зиму з дружиною від’їжджав до Харкова”*, художник дійсно міг виставляти свої твори в цьому місті. Підтвердженням цієї гіпотези є архівний документ, в якому йдеться

про телеграму, яку О. Красовський надіслав харківському мистецтвознавцю Д. Гордєєву (додаток 5). Це було свідченням того, що О. Красовський повністю володів ситуацією у музейній справі Харкова та знав, до кого слід звертатися в разі потреби. Переглядаючи каталоги харківських виставок початку ХХ ст., нам не вдалося знайти на їх сторінках імені куличанського художника. Як бачимо, життєвий шлях О. Красовського в основному простежується, хоча й залишає чимало білих плям і поле діяльності для майбутніх дослідників.

Звернемось тепер до творчої спадщини митця, яка загалом зберігається в Лебединському міському художньому музеї. З 24 робіт абсолютна більшість творів (23) виконані в техніці пастелі та один – у техніці олійного живопису (табл. 2). Впадає в очі й такий факт: всі твори О. Красовського не підписані. Проте прізвище О. Красовського присутнє на звороті деяких його творів і може бути авторським підписом художника [додаток 7]. Чим це можна пояснити? Тим, що він не надавав значення пастельним творам, чи в дійсності був “художником для себе”, не вбачаючи себе у майбутній історії мистецтва.

На наш погляд, всі роботи О. Красовського виконані з 1905 по 1917 рік. Такий висновок зроблено на основі аналізу творів художника. З них видно, що їхній автор був не тільки обізнаний з основами образотворчої грамоти, але й використовував набуті знання для створення вільних композицій. Серед відомих нам робіт немає явно дилетантських творів. Якщо взяти до уваги твердження А. Щокін-Кротової про те, що Р. Фальк бував у Куличці в 1906 р., то цілком очевидно, що його знайомство з О. Красовським відбулося не пізніше 1906 р., але й не раніше 1905 р. – час вступу Р. Фалька до училища. Перебування у цьому навчальному закладі О. Красовського та Р. Фалька збігається з корінними змінами, які відбувалися в навчальному процесі цього закладу. Не визнаючи авторитету деяких викладачів старої педагогічної формації та їхню методику викладання, молоді художники вбачали орієнтири майбутньої професії у французькому мистецтві, з взірцями якого вони могли познайомитися у приватній колекції С. Щукіна. На початку ХХ ст. у стінах училища навчалися митці, які вже сповідували новий тип мислення у мистецтві, торували нові шляхи у мистецтві. Це такі, як Н. Гончарова, М. Ларіонов, В. Барт, Д. Бурлюк, О. Шевченко. Мабуть, із деякими з них О. Красовський був знайомий. Вирішальну роль в оформленні пластичних ідей авангардного мистецтва на початку ХХ ст. відіграли учні та вихованці цього навчального закладу.

Якщо факт навчання О. Красовського в Москві та його приятельські стосунки з Р. Фальком підтверджено А. Щокін-Кротовою, яка дізналася про це від самого чоловіка, постає питання про те, в якому

художньому середовищі формувався О. Красовський та які ідеї могли вплинути на формування світогляду молодого людини з провінції. Особливе місце в художньому житті початку ХХ ст. мали виставки, які формували естетичні смаки молодих художників. Зокрема, це виставки “Спілки російських художників”, Товариства пересувних художніх виставок. Проте цілком очевидно, що твори представників цих об’єднань не вплинули на художника з Кулички. Найбільший резонанс у художньому середовищі другої половини 1900-х рр. мали виставки символічного і авангардного спрямування: “Голубая роза”, “Стефанос”, “Салон Золотої Руна”, “Бубновий валет”. Деякі з них проходили безпосередньо у виставкових залах училища, зокрема виставки мистецьких об’єднань – “Спілка російських художників” і “Мир искусства”. В експозиції останньої у грудні 1911 р. демонструвалися, наприклад, твори литовського художника М. Чюрльоніса. Виставки впливали на художнє життя і робили його більш динамічним і різнобарвним. З цього приводу художник М. Нестеров зазначав на початку 1910-х рр.: *“Здесь, в Москве, открылось и открывается ряд выставок, одна завлекательней другой...”* Також систематично проводилися покази робіт самих учнів училища. Поліфонічна картина виставкового життя другої половини 1900-х – першої половини 1910-х рр. відбивала основні тенденції, притаманні розвиткові образотворчого мистецтва тих часів.

Світогляд художника О. Красовського сформувався в період двох революцій. Мистецьке життя цього часу було позначене подіями, що відбулися у 1905 р., а саме: розвитком соціально-культурних утопій, зверненням митців до минулих епох, боротьбою між різними напрямками й угрупованнями в мистецтві. Одночасно пожвавилася роль провінції в організації виставок, що було позитивним явищем тогочасного художнього життя. Про настрої тих часів свідчать слова сучасника: *“В этот период смешалось все: апатия, уныние, упадочничество – и чаяние новых катастроф. Мы жили среди огромной страны, словно на необитаемом острове. /.../ в нашей среде сосредоточилась вся мировая культура – цитировали наизусть греков, увлекались французскими символистами, считали скандинавскую литературу своею, знали философию и богословие, поэзию и историю всего мира, в этом смысле были гражданами вселенной, хранителями великого культурного музея человечества. Это был Рим упадка”* [40].

Характерною рисою художнього життя, як вже зазначалося, було створення нових художніх об’єднань і товариств. Так, наприклад, у квітні 1912 р. було затверджено статут нового об’єднання художників у Москві за назвою “Свободное искусство”, який, за винятком останнього параграфу, майже повністю повторював статут об’єднання

“Бубновий валет”. Виставки, організовані цим товариством, мали назву “Современная живопись.” Перша з них відкрилася в 1912 р. [41]. Очевидно в ній (або в 1913 р.?) брав участь і О. Красовський, який представив на суд глядачів тринадцять творів. У каталозі вони зазначені за такими номерами: “Ранок” (109), “День” (110), “Вечір” (111), “Ніч” (112), “Пейзаж” (113), “Пейзаж” (114), “Пейзаж із сонцем, що заходить” (115), “Пейзаж із сонцем, що сходить” (116), “Осінь” (117), “Вершник” (118), “Небо” (119), “Пейзаж із поламаними деревами” (120), “Вечір” (121) [42].

Перші чотири роботи з цього списку вказані у каталозі як серія. У збірці Лебединського міського художнього музею знаходиться декілька пастелей вертикального формату, назви яких збігаються з вищезазначеними назвами каталогу: “Ранок” (Г-31), “День” (Г-32), “Вечір” (Г-16), “Ніч. Вершник” (Г-29). Враховуючи те, що ці твори виконані у загальному ключі та об’єднані одним стилістичним методом, в основі якого знаходиться кольорова пляма, що створює примхливий візерунок у дусі модерну, вважаємо ці твори такими, що експонувалися на виставці “Сучасний живопис” (табл. 2). При більш детальному дослідженні на зворотному боці деяких робіт виявлено лаконічні авторські написи олівцем, наприклад на роботі “День”: “Красовській День”, що збігається з назвою твору, який експонувався на виставці у Москві. Крім того, на звороті деяких робіт червоним олівцем написані номери. Наприклад, на звороті пастелі “Ранок” – № 109. У каталозі виставки за цим номером також значиться робота “Утро” (“Ранок”). Номер, написаний червоним олівцем, виявлені на зворотному боці робіт “Вечір” (111), “Ранок” (109), “Пейзаж із сонцем, що заходить” (115), “Пейзаж із сонцем, що сходить” (116), (табл. 2). Всі вони збігаються з номерами творів О. Красовського, які зазначені у каталозі виставки і мають відповідно схожу назву.

Близькою за стилістикою виконання до них є також пастель “Вечір” (Г-28), яка цілком могла бути на виставці роботою за № 121 за такою ж назвою. Пейзажі за № 113 і 114, об’єднані в каталозі за назвою “Pendant”, ідентифікуються з такими пастельними творами: “Етюд у долині” (Г-22; Pendant 1) та “Етюд. Вночі” (Г-23; Pendant 2). Ще дві роботи, експоновані на виставці за № 115 “Пейзаж із сонцем, що заходить”, та № 116 “Пейзаж із сонцем, що сходить”, можуть бути ідентифіковані з творами аналогічної назви музейної колекції за № Г-17 і Г-27 (табл. 2). Неідентифікованими залишаються роботи “Осінь”, “Небо” та “Пейзаж із поламаними деревами”. Твори О. Красовського, згадані у московському каталозі, очевидно, створювалися протягом тривалого часу: з середини 1900-х – до початку 1910-х рр.

У каталозі цієї виставки, знайденого в науковій бібліотеці Третьяковської галереї, зустрічаємо імена різних художників: авангардного спрямування – К. Малевич, В. Татлін, митців більш поміркованих поглядів (О. Кравченко), зовсім маловідомих – М. Дівова, В. Крайнев, М. Риндзюньська, М. Леблан. На виставці К. Малевич показав такі твори: “Косар”, “Жінка з відрами і малюком”, “Жниця”, Голова селянина”, Жатва”. У хронології життя засновника супрематизму, складеній голландським дослідником, помилково зазначено, що К. Малевич показав п’ять робіт у кінці 1911 р. на виставці “Сучасний живопис” [43]. Отже, цілком ймовірно, що, будучи експонентами виставки 1912 р. об’єднання “Свободное искусство”, О. Красовський і К. Малевич могли бути знайомими, хоча їхні погляди на мистецтво цілком протилежні.

Художник з Кулички також брав участь у виставці “Художники – товарищам-воинам” у Москві в 1914 р., де експонувалася його робота “Осінь” [44]. Враховуючи те, що на попередній виставці також експонувалася робота за такою ж назвою, можемо припустити, що йдеться про одну й ту ж саму роботу. Навряд чи можна цей твір ідентифікувати з роботою “Осінь у Куличці” з колекції музею, яка має яскраво виражений етюдний характер і могла експонуватися на художній виставці у Москві. Участь О. Красовського у виставці об’єднання художників “Свободное искусство” виражала одну з тенденцій художнього життя початку 1910-х рр. з великою кількістю об’єднань та угруповань. Це явище, за висловом О. Бенуа, мало в своїй основі “царство індивідуалізму”. Як показує аналіз, навіть учасники виставок таких об’єднань не могли подолати хаосу індивідуалізму. На художню атмосферу епохи суттєво впливали соціально-культурні символічні утопії. Художники надавали мріям та снам образної форми. Ще в 90-х роках XIX ст. французька критика писала про те, що мрія є інструментом символістської критики, яка дозволяла виводити змістовне поле мистецтва за межі реального життя. Важливою культурною подією початку 1900-х рр. стала лекція Валерія Брюсова “Ключи тайн”, яка була прочитана ним у Москві в Історичному музеї 27 березня 1903 р. Закладені в ній ідеї стали маніфестом символізму. Створення мистецтва, на думку поета, “це прочинені двері у Вічність”. Нове мистецтво – це вільне мистецтво, яке проходить три стадії у боротьбі художників за свободу: романтизм, реалізм і символізм. Завданням для мистецтва завжди було перетворення дійсності, а не її відтворення. Закликаючи митця до свободи, поет радив їм свідомо створювати ключі таємниць, які дозволили б відкрити людству двері “з його голубої тюрми до вічної свободи” [45].

У творчому доробку О. Красовського наявні композиції, в основі яких знаходяться оповіді. У деяких пластичне вираження базувалося на емпіричному художньому досвіді, що знайшло втілення в етюдах та малюнках. Його творам також притаманна підвищена увага до ритмічної організації твору з метафоричною семантикою кольору. Можливо, формування О. Красовського як художника було чутливим до ідей символізму. У програмних документах цього художнього напрямку відмічався зв'язок образної системи твору з істинною природою предметів і явищ. В'ячеслав Іванов у праці “Думки про символізм” підкреслював з цього приводу, що *“істинний символізм не відривається від землі”* і не підміняє предметів. У цей час група молодих московських художників об'єдналася в творчу групу “Голубая роза”. До її складу ввійшли П. Кузнецов, М. Сапунов, С. Судейкін, П. Уткін, М. Феофілактов, творчість яких протистояла академічному мистецтву протягом всього існування цього об'єднання (1907-1910). Ядром цієї групи були художники об'єднання і однойменної виставки “Алая роза”. “Голубая роза” продовжувала лінію цього об'єднання періоду модерну. До складу “Голубой розы” входили в основному учні Московського училища живопису, ліплення і зодчества. Деякі з них активно співробітничали в журналі російських поетів-символістів “Весы” (1904-1909).

Експоненти виставок середини 1900-х рр. постають як “мрійники”, художники романтичного типу, яким притаманне романтичне заперечення дійсності. Відхід від реальності життя спостерігається і в творах О. Красовського, які вписуються у тогочасний художній контекст. Романтичність – це насамперед зображення дійсності художником через своє бачення іншим. Риси романтичного світосприйняття О. Красовського проглядаються у прагненні до ідеальних уявлень та утопічних мрій про світ, які спираються на ідеї ірраціонального та непізнаного. Цим і пояснюється звернення художника до ночі, яка ототожнювалася з чимось загадковим та непізнаним. Наявність у творчому доробку О. Красовського значної кількості творів “нічної” тематики звернула мою увагу на М. Сапунова, який навчався в училищі з перервами з 1893 по 1904 рр. У 1905 р. він брав участь у складі експонентів “Алой розы”, в дванадцятій виставці Московського товариства художників у Москві. З 1907 р. він – учасник виставки “Голубая роза”. У цей же час він захопився темою “нічних святкувань”, яку розвивав у живописних варіаціях: “Ніч” (1904), “Нічне свято” (1907), два твори за однаковою назвою “Нічне святкування” (1907, 1908), “Ряжені” (1908). Ця тема приваблювала й С. Судейкіна. У його творчій спадщині є композиція “Нічне святкування” (1905) в техніці темпері. Тема нічних святкувань була близькою М. Рябушинському, який втілював її у композиції

“Нічне свято” (1908), а С. Судейкін у роботі “Нічне свято” (1905). Можливо, він мав вплив на О. Красовського і в царині композиції. Наприклад, розташування фігур у лівому нижньому куті в роботі С. Судейкіна “Закохані при місяці” (1910) мають аналогії і в композиціях О. Красовського (“Зима”, “Вечір”, триптих “Вночі”).

Ніч приваблювала й інших художників, зокрема відмітимо такі твори, як “Ніч срібляста” (1907) М. Кримова, “Ніч” (1900-ті) М. Феофілактова, “Ніч” (1904) і “Я люблю цю ніч” П. Уткіна, “Світла ніч” (1907), “Ніч” (1908), І. Кнабе. Казкові образи, романтичні мрії та теми ночі були головними у творчості учасника виставки “Голубая роза” І. Кнабе (1879 – не раніше 1910). Твори “Ніч срібляста” (1907) М. Кримова, “Ніч” (1900-ті) М. Феофілактова, “Ніч” (1904) експонувалися на виставці “Символізм у Росії 1890-1930” з приватних колекцій у кінці ХХ ст. [46]. Відмітимо наявність у художників “Голубой розы” творів на тему “Ранок”: П. Кузнецов (1905), М. Кримов (1911), В. Міліоті (1905). Квадриптих “Ранок”, “День”, “Вечір”, “Ніч” (1912) в алегоричній формі розробив художник Д. Стелецький, творчість якого була близькою до “Мира искусства”. Час їхнього виконання дивним чином збігається з датою експонування творів О. Красовського “Ранок”, “День”, “Вечір”, “Ніч” на виставці “Сучасний живопис”.

Як головну стилістичну рису художників – представників об’єднання “Голубая роза” – художній критик С. Маковський визначав дематеріалізацію природи і програмний символізм. Художники символічного спрямування перетворювали реальність у чаклунство, казку, мрію. Саме з цією метою й вибирається ніч як частина доби, що надає об’єктам більшої загадковості, чарівності, непізнаності. Поети-символісти використовували в своїх творах образ ночі, щоб підкреслити непізнаність реального світу та самотність людини у ньому. Саме вночі людина не може повною мірою осягнути час і простір. До образу ночі зверталися в поезії А. Бєлий та О. Блок. Виставка “Голубая роза”, яка відкрилася 18 березня 1907 р., стала своєрідним символістським центром. На думку дослідника І. Гофман, у мистецтві середини 1900-х рр. в основі живопису представників цього мистецького гурту знаходяться ритм і мелодійний розвиток думки [47]. Однією з особливостей слід вважати й використання ними різних технік: акварелі, гуаші, темпері, пастелі. Основною тональністю “голуборозовцев” авторитетний дослідник вважає блакитний колір як втілення духовного начала. Відмітимо, що всі зазначені аспекти, які притаманні учасникам об’єднання “Голубая роза”, спостерігаються і в творах О. Красовського, основною технікою творів якого є пастель, а домінуючою тональністю його робіт – сині та зелені кольори. У кінці 1907 р. А. Бєлий зазначав, що в живописі тих

часів “все – *голубая роза*”. Враховуючи те, що О. Красовський обертвся серед московських художників, не виключено, що і поетів-символістів, цілком ймовірно формування його світогляду під впливом символізму та мистецтва, яке сповідували художники “Голубой розы”. Більшість творів митця з Лебединщини існують одночасно на межі між реальністю та ірреальністю, але в основі багатьох з них знаходяться реальні мотиви, перетворені митцем з урахуванням внутрішнього змісту мотиву та естетичних поглядів художника. Не дивлячись на те, що людина присутня у багатьох його композиціях, вона не паує у світі і не є головним героєм композицій. Як правило, людські фігури не домінують в них, привносячи до структури художнього твору елементи романтизму або казковості. Подібні композиції отримали новий зміст і нові форми вираження у пастелях митця, який отримував натхнення від природи, перетворюючи її форми у фокусі своїх естетичних уявлень.

Образна система у творах О. Красовського, маючи відтінок пасеїзму, тяжіє до минулого, а не до сучасного, має позачасовий характер. Це підтверджує аналіз творів як з боку образної системи, де героями творів є колоритні персонажі (контрабандисти і негри), так і з боку техніки (пастель) і манери виконання. Вітрильники, мости, бурхливі річки, море, романтичні будівлі – складові композицій його творів. У творчості художника з Кулички наявні риси романтичного спрямування, зокрема відлуння в деяких творах пізньої романтичної естетики художника К. Рабуса (1800-1857), підкреслюється могутність та стихія природи. Деякі з них мають казково-романтичний характер (“Ніч. Вершник”). Як показує аналіз, одяг фігур має підкреслено казковий характер. Один із персонажів нагадує, наприклад, царевича, який вправно сидить на баскому коні. Казковість цих сюжетів підкреслено як умілим зіставленням маленьких за масштабом фігур, так і абрисом масивних дерев, які створюють примхливий візерунок, відкриваючи панораму нічного неба в композиціях “Вечір” і “Ніч. Вершник”. Художник ніби експериментує з розташуванням дерев то в правій, то в лівій частинах в однакових за назвою роботах “Вечір”. Такий тип робіт О. Красовського можна кваліфікувати як “пейзаж-мрія”. За допомогою теплого і холодного кольорів художник ніби протиставляє людське начало і стихійну могутність природи. Подібний прийом зустрічаємо, наприклад, у роботі “Вхід до Палермського порту” (1760-ті рр.) французького художника Клода Жозефа Верне (1714-1789) з колекції Сумського художнього музею. Казкові сюжети стають митцям до вподоби на початку ХХ ст., зокрема М. Сар’ян створив декілька композицій казкового змісту.

Романтична за змістом композиція “Зима” апелює водночас як до алегоричного, так і символічного прочитання. Архітектурна споруда, яка знаходиться усередині твору, має поза стильовий, еклектичний характер. Біля великого дерева, яке розташоване у правій частині, коло вогнища гріються троє людей. Їхні фігури перегукуються з такими ж маленькими людськими фігурами на картині маловідомого голландського художника Гейсбрехта Лейтенса (1586-1646/56) “Зимовий пейзаж” з колекції музею Богдана і Варвари Ханенків у Києві. Прийом протиставлення маленьких фігур і величній природі зустрічається і в інших творах цього художника. Наявність трьох фігур біля вогнища на полотні голландського художника та в пастелі українського митця – це випадковість чи творча інтерпретація? Чорний отвір входу в будинок так, як і частина вікна, в яких немає жодного відблиску вогника, дають глядачеві можливість пофантазувати, а можливо, й згадати німецького художника-романтика Людвіга Ріхтера (1803-1884) – творця ідилічної природи та заворожених замків.

Людська фігура з конем, вітрильник і повалене дерево, що загороджує доріжку у творі “Пейзаж із сонцем, що заходить”, виглядають як ілюстрація до якоїсь історії. Проте назва цього твору акцентує увагу на відповідному стані природи. Принагідно зазначимо, що трактування людських фігур у вищезгаданих творах схоже з тим, як це зроблено в його роботі, виконаній у техніці олійного живопису “Вночі”. У її нижньому правому куті художник зобразив жіночу і чоловічу фігуру, а також вершника. Подібне трактування фігур зустрічається в його пастельних творах У довоєнній інвентарній музейній книзі твір “Вночі” мав назву “Сцена” [48].

На виставці XVIII колекційного аукціону “Антик-центр” в Києві, в 2007 р. експонувалася робота художника О. Красовського “Червоне та біле” (полотно, олія, 74x98). Деякі відомості про цього художника, які вміщені у каталозі аукціону, збігаються з даними про куличанського художника: народився у 1884 р., навчався у МУЖСА в 1905-1910 рр., помер в Угорщині. Романтичні ознаки притаманні також полотну цього художника. Гра на протиставленні кольорів зустрічається у творах мистецтва початку ХХ ст. Так, наприклад, на тринадцятій виставці Товариства харківських художників Є. Агафонов представив картини “Зелене з синім” та “Різнокольорове з синім” [49]. Проте в автора існують певні сумніви щодо ідентифікації особи художника – автора картини “Червоне та біле” – з Красовським з Кулички.

Дещо в лубочній манері виконано роботу “Море. Контрабандисти”, яка належить до раннього періоду творчості митця і позбавлена індивідуальної манери. Розташовані на березі групи людей в яскравому

одязі і тюрбанах на голові – свідчення про їх екзотичне походження (негри, цигани?). На полотнах Лейтенса також часто зустрічаються цигани в яскравому екзотичному одязі і тюрбанах [50]. Морська тематика знайшла вираження і в творі “Рибалки”. Можливо, в основі цих творів слід шукати літературну основу. Однією з рис, притаманних як романтизму, так і символізму, є звернення представників образотворчого мистецтва до літературних сюжетів. З цього приводу вважаємо слушним зауваження І. Вакар про те, що живопис без символізму важко, а може, навіть неможливо розглядати поза *“літературними зв’язками та аналогіями”* [51].

Не виключена можливість, що в триптиху “Вночі” (початок 1910-х), головними героями трьох частин якого є комедіанти, наявні театральні ремінісценції. У центральній частині, внизу, на тлі розсіяного зеленкувато-синього світла дві фігури несуть велику драбину. У правій та лівій частинах триптиха ці ж самі герої на тлі якоїсь споруди ніби спостерігають за подіями, які розгортаються на вулиці. Виявити літературну основу триптиха поки що не виявляється можливим. Проте його тематика вписується в тогочасний культурний контекст з тяжінням до театральності. Скоріше за все, поява цього триптиха – результат перебування художника з Лебединщини в художньо-театральній атмосфері Москви (можливо, й Санкт-Петербурга) у середині 1900-х – на початку 1910-х рр. Одним із засобів поетизації життя для символістів був театр – світ чаклунства і краси. В епоху символізму театр досягає значного розвитку. Відчувається особливе театральне світосприйняття. Один із дослідників у статті “Російські художники-декоратори”, опублікованій у 1912 р. в “Журнале искусства и сцены”, так пояснював тяжіння художників до театрального мистецтва: *“Сила, влекущая художников к театру, – это тяготение целого поколения к декоративности в широком смысле слова; после целого века “станковой живописи” поколение это истосковалось по фреске; от замкнутого мирка картины оно устремилось к украшению и расчленению грандиозных плоскостей, величественному ритму стенописи”* [52]. Не оминув цього захоплення серед інтелектуалів і художньої богемі початку ХХ ст. і художник М. Сапунов. В училищі він брав участь в оформленні спектаклів. Цьому передувала робота митця як помічника художника-декоратора в Московському художньому театрі, оперній антрепризі С. Мамонтова та в московському театрі “Ермітаж”. У 1902 р. він брав участь у створенні декорацій до спектаклю за драмою бельгійського драматурга Моріса Метерлінка “Там внутрі”, який було поставлено силами учнів училища. 10 жовтня 1907 р. в театрі В. Комісаржевської відбулася прем’єра драми М. Метерлінка “Пелеас і

Мелісанда” у постановці Вс. Мейєрхольда. Театр бельгійського драматурга користувався великою популярністю серед символістів. За твердженням А. Белого, 1907 р. був ознаменований *“победою модернізму в мелкобуржуазних кругах...”*. Представники “Голубой розы” зачитувалися і захоплювалися творами цього драматурга. Художники відчували співзвучність ідей театру мистецьким пошукам тогочасної доби. Зокрема, вони сприймали головну ідею п’єс Метерлінка, яка полягала в тому, що людина безсила перед Роком. Великим успіхом у Москві користувалася його п’єса “Синій птах” у постановці К. Станіславського. М. Метерлінк – улюблений письменник художника К. Петрова-Водкіна, який написав під його впливом п’єсу “Острів, що дзвенить”. Графічну серію, присвячену “Принцесі Мален” М. Метерлінка, створив М. Реріх. Він же виконав серію ескізів для оформлення спектаклю “Сестра Беатріче”, яка була поставлена у петербурзькому музичному театрі.

Театральні теми і сюжети починають з’являтися у станкових композиціях. У середині 1900-х рр. М. Сапунов створив такі сценічні композиції, як “Балет”, “Маскарад”, “Менует”. Поведінка та жести у середовищі художників, поетів, музикантів набували також певної театральності. А. Бєлий ховається декілька днів за маскою, переживаючи особисту драму. Він же присвячує *“сучасним арлекінам”* вірш “Арлекінада” (1906). Написаний під час одужання (після психологічного зриву) він має відбиток автобіографічності. З цією метою поет використовує театральні та маскарадні персонажі. Одне з центральних місць займає у поетичній та художній творчості образ доміно: малюнок А. Белого “Червоне доміно” (1911) та “Червоне доміно” як одна з назв роману “Петербург”. У “Маскараді” (1908): *“С окровавлєным кинжалом / Пробєжало домино”*. До цього часу належать також умовно-символічні драми Л. Андрєєва “Цар-Голод” (1908) та “Чорні маски” (1908).

Іноді поет-пророк “виступав” у масці Арлекіна. Образи двох арлекінів показав А. Бєлий у вірші “Вакханалія” (1906): *“Возьсь, перетащили в дом / Кровавый гроб два арлекина”*. Перебуваючи в Москві, О. Красовський міг не тільки бачити спектаклі на сцені цього навчального закладу, в інших театрах, але й сприйняти стилістичне вирішення сценографії, образну систему. Близькими за символічним підходом О. Красовського є роботи М. Сапунова і С. Судейкіна. У роботах цих художників театральний елемент займає значне місце, зокрема у таких творах С. Судейкіна, як “Пантоміма” (1914), “Привал комедіантів” (1914), “Сад Арлекіна” (1915-1916). Проте український художник створив свій неповторний мистецький світ, переймаючись настроями епохи з домінуючими в них ідеями символізму в графіці, живописі,

театрі й поезії. Було б перебільшенням говорити про символізм у творчості О. Красовського. Скоріш усього, йдеться про вплив символізму на деякі композиції художника.

Однією з найбільших проблем, з якою зіткнувся автор дослідження, є визначення часу виконання творів О. Красовського. Пропонується така періодизація: до першої групи належать твори, виконані у середині – другій половині 1900-х рр. (“Зима”, “Море. Контрабандисти”); до другої – в кінці 1900-х – на початку 1910-х рр. (серія творів “День”, “Ранок”, “Вечір”; “Куличанський етюд”); до третьої – у середині та в другій половині 1910-х рр. (“Осінь у Куличці”, “Лісовий струмок”). Основу такого умовного розподілу склала зміна образної та стилістичної манери художника від романтично-казкових композицій до творів, виконаних у дусі символізму (триптих “Вночі”) та реалістичних творів (“Осінь у Куличці”) (див. табл. 2).

Декілька робіт виконано в етюдній манері, мається на увазі виконання безпосередньо з натури таких робіт, як “Осінь в Куличці”, “Вечір у лісі”, “Лісовий струмок”. Для них притаманна енергійна манера нанесення пастелі. Вважаємо, що вона обумовлена емоційними переживаннями художника до безпосереднього відтворення мотиву. Підкресленою геометризацією форм виділяється “Куличанський етюд” (перша половина 1910-х). Художник трактує форми будинків як певні каркаси з геометричних форм, де відсутність людських постатей компенсується творінням їхніх рук. За стилістичними ознаками твір близький до бубнововалетівської естетики початку 1910-х років і міг з’явитися під впливом живопису.

Картини “Етюд проти сонця” і “Хмара” створені у першій половині 1910-х рр. Характерною ознакою їх є ритмічна побудова. Вони однозначно вказують на оволодіння О. Красовським професійними знаннями, зокрема таким прийомом як “контражур”. У першій роботі художник зосереджує увагу на сюжеті, дія якого розгортається в глибині картинної площини, на другому плані. В іншому творі поєдналися спостереження художника за станом природи, що виявилось у тонких градаціях кольору форми хмари. У верхній частині хмари колір звучить на повну силу, надаючи їй ефемерності, а композиції в цілому – модерністського звучання. У цих композиціях відчутне бажання художника виявити у природних ефемерних явищах ефекти і водночас створити з цього щось монументальне. “Етюд проти сонця” – своєрідна творча лабораторія художника. Не розраховані на широкого глядача такі твори становлять для дослідника величезний інтерес. Прагнення віднайти у пейзажі та підкреслити новими художніми засобами незвичні явища ґрунтуються на романтичному світовідчутті О. Красовського. Цікаво,

що на сьомій виставці картин харківських художників на користь голодуючим Є. Агафонов показав декілька робіт, серед яких були твори “Хмара” і “Ефект “проти сонця” ! [53].

Якщо перебування О. Красовського у Харкові в першій половині 1910 рр. (можливо, що й раніше) в дійсності мало місце, то цілком ймовірним виглядає знайомство куличанського художника з Є. Агафоновим та його творчістю а може, й з учасниками студії “Голуба лілія”. Ця версія має й “лебединський слід”, адже деякі її відвідувачі – Д. Гордеев та її керівник Є. Агафонов – мали зв’язки з Лебедином. А такі твори О. Красовського, як “Конвалія” (перша половина 1910-х) та “Світляки і дзвіночки” (середина – друга половина 1910-х) викликали в моїй пам’яті рядки В. Брюсова з вірша, присвяченого художнику М. Сапунову: “*Всю краткую жизнь ты томился мечтой, / Как выразить блеск неземной, / Любя безнадежно земные цветы, / Как отблеск иной красоты*”.

ПРИМІТКИ

1. Рудь А. Таємничі пастелі Красовського // Будівник комунізму (Лебедин). – 1990. – 27 вересня. – № 116(8383). – С. 4. Кравченко В.І. Красовський Олексій Андрійович // Мистецтво України: Біографічний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К., 1997. – С. 333. Дудченко В. Перші архівісти // Життя Лебединщини. – 1999. – 20 січня. – № 6(9326). – С. 3. [Кравченко В.І.] Красовський Олексій Андрійович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 230.
2. Докладніше про це 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. Він же. “Бубновий валет” і Сумщина – Суми, 2007. – С. 34-49.
3. Леднев Д. Соображения по поводу изъятия из фондов Лебединского гос.[ударственного] худож.[ественного] музея экспонатов, выполненных на низком идейном и художественном уровне, и экспонатов не по профилю худож.[ественного] музея. – Лебедин, 1952. – Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднева. Рукопис. – Арк. 2 зв.
4. Цит. за вид.: Гофман И. Голубая Роза. – М., 2000. – С. 220.
5. Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890-1910-е годы. – Харьков, 2003. – С. 180.

6. Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890-1910-е годы: Монографія. – 2-е изд., – Харьков, 2006. – С. 159. Одночасно звертаємо увагу на неправильні назви творів О. Красовського, подані в ілюстраціях цього видання: № 66 “*А. Красовский. Пейзаж. 1909-1911 гг. (?)*” (потрібно “Конвалія”; № 67). “*А. Красовский. “Пейзаж” 1909-1911 гг. (?)*” (потрібно “Куличанський етюд”). У першому виданні цієї монографії також допущені помилки у назвах робіт: *А. Красовский. “Пейзаж со всадником” (1909-1911 г. (?)*” (потрібно “Пейзаж із сонцем, що заходить”; “*Городской пейзаж 1909-1911 гг. (?)*” (потрібно “Куличанський етюд”) // Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890-1910-е годы. – Харьков, 2003. – С. 263, 264.
7. Кравченко В.І. Красовський Олексій Андрійович // Мистецтво України: Біографічний довідник. – С. 333. [Кравченко В.І.] Красовський Олексій Андрійович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 230.
8. Лист заступника директора Державного архіву Харківської області Л. Момот від 27.02.2007 р. № 01-12/ 217. Арк. 1. Архів автора.
9. Власенко В.М. Красовські // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 230-231.
10. Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник. – Т. 2. – К., 1910. – С. 566-592.
11. Алфавітний список власників земельних дач Охтирського повіту. 1919 р. – Державний архів Сумської області. – Ф. 251, оп. 1, спр. 218, арк. 6 зв., 10 зв., 12, 29 зв., 30. *І.Т. Красовський* володів землями у селах Куличка і Рябушки. *М.Г. Красовська* володіла землями у Рябущанському та Хамовському хуторах. Згадуються також *А.М. і О.І. Красовські*. В архівних документах за 1909 р. як власники с. Куличка, а також власник Караванського хутора – поручик *Іван Тимофійович Красовський*. – Алфавітний список власників дач Лебединського повіту і колишнього Охтирського за 1909 р. – Державний архів Сумської області. – Ф. 251, оп. 1, спр. 143-а, арк. 2 зв.
12. Білик О. Короткий нарис історії села Кулички. 70-і роки ХІХ ст. (?). Виписки із зошита О. Білика зроблені співробітниками Лебединського художнього музею. *Білик Олександр Володимирович (1903-1987)* – лебединський краєзнавець. Був директором Лебединської районної бібліотеки у 20-40 роках ХХ ст. Працював над історією Лебединщини. В одному архівному документі зазначено, що власником винокурного заводу була: “*дружина полковника Олександра Францевна Колендо*”. – Опис населених пунктів повіту за 1912 рік.

- Лебединська повітова земська управа. – Державний архів Сумської області. – Ф. 251, оп. 1, спр. 161, арк. 8.
13. Власенко В.М. Красовські // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 231.
 14. Власенко В.М. Красовські // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 231.
 15. Білик О. Короткий нарис історії села Кулички. 1970-ті (?). Виписка із зошита О. Білика зроблена лебединським краєзнавцем Ю. Голодом.
 16. Рубан В.В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX века. – К., 1990. – С. 94.
 17. Дудченко В. Перші архівісти // Життя Лебединщини. – 1999. – 20 січня. – № 6(9326). – С. 3. *Базавлук Юрій Іванович (1862-1939)* – учитель, громадський діяч. У 1918 р. – голова Лебединської повітової Ради робітничих, солдатських і селянських депутатів; у 1919 р. – голова Лебединського ревкому. *Див.:* Базавлук Юрій Іванович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 36.
 18. Каталог першої виставки української старовини / Уклад. С.А. Таранушенко. – Лебедин: [Типографія Когона], 1918. – 20 с. Докладніше про виставку див.: *Кравченко В.І.* Перша виставка української старовини в Лебедині влітку 1918 року // Мистецькі осередки Сумщини: Історія. Колекції. Дослідження: Матеріали наукової конференції, присвяченої 75-річчю заснування Сумського художнього музею. – Суми, 1995. – С. 45-46.
 19. Бельмега С. Дмитро Гордєєв (Гордіїв) – історик мистецтва // Хроніка 2000. Вип. 47-48. – К., 2002. – С. 387.
 20. Гордєєв Д. О поездке в Лебединский уезд в конце декабря 1917 года. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 208, оп. 2, спр. 224, арк. 3. Фрагмент документу опубліковано у вид.: *Бельмега С.* Дмитро Гордєєв (Гордіїв) – історик мистецтва. – С. 387-388.
 21. На Першій виставці української старовини в Лебедині (1918 р.) експонувалося декілька предметів із збірки В. Демченко (додаток 3).
 22. Про це свідчить членський квиток Д. Гордєєва, який зберігається в його особистому фонді. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 208, оп. 2, спр. 213, арк. 1.
 23. Каталог першої виставки української старовини. – Лебедин, 1918. – 20 с. Інскрипт: *“Принадлежит Дмитрию Гордееву. Тифлисъ. 5 11 (Н. с.) 1919 г.”*. Примірник каталогу зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. – Ф. 208, оп. 1, спр. 352.

24. Земские известия (Лебедин). – 1918. – 10 сентября (28 августа). – № 43. – С. 1.
25. Лист В. Кравченка до С. Побожія від 08.08.2005 № 18. Арк. 1 зв. Архів автора. Зі слів О. Білика записано Ю. Голодом 18 вересня 1980 р. Ці відомості повторив науковий співробітник ЛХМ А. Рудь у своїй статті “Таємничі пастелі Красовського”.
26. Колекційний XVIII аукціон. Український та російський живопис XIX-XX ст. – К., 2007. – С. 8.
27. Лист А. Щокін-Кротової до С. Побожія від 8 січня 1988 р. Архів автора.
28. Лист В. Кравченка до С. Побожія від 08.08.2005 № 18. Арк. 1. Архів автора.
29. Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890-1910-е годы. – Харьков, 2003. – С. 179-180.
30. Цалик С. Украинские деньги 1917-1920 годов // Антиквар. – 2007. – № 13. – С. 66.
31. Колекційний XVIII аукціон. Український та російський живопис XIX-XX ст. – С. 8. У відомостях так зазначено ім'я художника: “Красовський Олександр Андрійович”.
32. Лист А. Щокін-Кротової до директора Лебединського художнього музею від 04.12.73. Архів Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднева.
33. Опис населених пунктів повіту за 1912 рік. Лебединська повітова земська управа. – ДАСО. – Ф. 251, оп. 1, спр. 161, арк. 7, 8, 11. Відомості про кількість населених пунктів, дворів та мешканців по Лебединському повіту. 1913-1914 рр. – Ф. 251, оп. 1, спр. 164, арк. 13 зв., 42 зв.
34. Роберт Фальк. Художественный дневник / Публикация, подготовка к печати, вст. ст. А. Элидин. – М., 2002. – С. 41.
35. Лист А. Щокін-Кротової до Д. Ледньова від 1 січня 1974 р. – Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднева.
36. Лист А. Щокін-Кротової до Д. Ледньова від 01.01.74. – Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднева.
37. Красовська (уроджена Дьячук) Анна (1889 – 7 грудня 1960, Ліндон, шт. Нью-Джерсі, США. Померла в 71 рік. Похована на Свято-Володимирському цвинтарі, Кессвілл, Нью-Джерсі // Незабытые могилы. Т. 3. – С. 534.
38. Лист А. Щокін-Кротової до Д. Ледньова від 01.01.74. – Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднева.

39. Лист В. Кравченка до С. Побожія від 08.08.2005 № 18. Архів автора. Записано Ю. Голодом 12 листопада 1978 р. зі слів О. Блюмкіної (1895-1980), яка була покоївкою в О. Красовського в 1913-1914 рр.
40. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. – М., 1988. – С. 148.
41. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. – С. 256.
42. Выставка картин скульптуры, графики, индустрии “Современная живопись” / Общество художников “Свободное искусство”. – М., 1912-1913. – С. 8-9. У списку експонентів О. Красовський значиться за № 13: “Красовский А.А., Харьковской губ., Лебедин, имение Куличка”. // Там же. – С. 19.
43. Йоуп М. Йоустен. Хронология жизни Казимира Малевича // Казимир Малевич. Художник и теоретик. Альбом. Тексты Е.Н. Петровой и др. – М., 1990. – С. 12.
44. Полный каталог живописных произведений Р.Р. Фалька / Сост. Ю.В. Диденко; Научн. консультант А.С. Шатских; Сост. “Основные даты жизни и творчества Р.Р. Фалька” А.В. Щекин-Кротова; Живопись Р.Р. Фалька”, Д.В. Сарабьянов. Научн. ред. А.Д. Сарабьянов. – М., 2006. – С. 303. Місцезнаходження цієї роботи невідоме.
45. Брюсов В. Сочинения: В 2-х т. – Т. 2. Статьи и рецензии 1893-1924; Из книги “Далекие и близкие”; Miscellanea. / Вст. ст. Д. Максимова. – М., 1987. – С. 87.
46. Символизм в России 1890-1930. Из частных коллекций: Каталог выставки / Сост. каталога: В.А. Дудаков, М.И. Зеликман, М.В. Мишина. – М., 1990. – С. 11.
47. Гофман И. Голубая Роза. – М., 2000. – С. 99.
48. Инвентарна книга Лебединського художнього музею. Кінець 1930-х рр. – Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднева. – Арк. 51 зв.
49. Каталог XIII-й выставки картин Товарищества харьковских художников. – Харьков, 1910. – С. 16.
50. Живкова Е. Гейсбрехт Лейтенс. Сто лет знаточества // Антиквар. – 2007. – № 14. – С. 57.
51. Вакар И.А. Театр Метерлинка и некоторые аспекты символизма в русской живописи // Театр и русская культура на рубеже XIX-XX веков: Сб. научных трудов. – М., 1998. – С. 140-174.
52. Николай Сапунов. 1880-1912. Выставка произведений: Каталог / Авт. вст. ст. и сост. И.М. Гофман. – М., 2003. – С. 11.
53. Каталог седьмой выставки картин общества харьковских художников в пользу голодающих. – Харьков, 1906. – С. 1.



БОР. КОМАРОВ. МИТЕЦЬ БЕЗ БІОГРАФІЇ

У середині 90-х років ХХ ст. при підготовці художньої виставки “Мистецтво Роменщини і Роменщина в мистецтві”, експозицію якої згодом було розгорнуто в Сумському обласному художньому музеї, мені довелося взяти участь у відборі робіт із фондів Роменського краєзнавчого музею. Було переглянуто чимало творів малярства і графіки. І раптом на одній із полиць я побачив роботу, написану олійними фарбами на фанері прямокутної форми. Її манера виконання нагадувала композиції у стилі кубофутуризму 10-20-х років ХХ ст. Малопомітний підпис на звороті роботи вказував на авторство: Б. Комаров. Виявилось, що в музейній колекції декілька творів цього митця. Їхній аналіз довів, що манера художника зазнала еволюції, що свідчило про його знайомство як з класичними, так і з новітніми тенденціями в образотворчому мистецтві.

Чільне місце в колекції Роменського краєзнавчого музею займає художнє зібрання, яке вирізняється різноманітними за видами та жанрами мистецькими творами. Якісна добірка художніх творів у музеї з’явилася завдяки подвижницькій праці відомого українського археолога та історика мистецтва Миколи Омеляновича Макаренка (1877-1937). Художній смак останнього разом з численними знайомствами у колах української та російської художньої інтелігенції дозволили йому проводити значну роботу щодо передачі художниками творів образотворчого мистецтва до музею в Ромнах. Так, наприклад, у 1923-1924 рр. М. Макаренко передав до музею значну кількість мистецьких творів. Крім творів західноєвропейського та українського мистецтва XVI-XIX ст., до новоствореної музейної колекції надійшли і твори сучасних митців, а саме: Б. Козлова, М. Гронця, М. Козика, Василя та Федора Кричевських,

К. Трохименка, Г. Павлуцького, Ю. Михайліва, Ф. Красицького та ін. [1]. Заслуговує на увагу ім'я художника Бориса Комарова, дев'ять творів якого зберігаються в колекції Роменського краєзнавчого музею (табл. 3).

Із записів в інвентарній книзі Роменського краєзнавчого музею видно, що більшість картин була подарована автором на початку 20-х років ХХ ст.: “Ескіз до купця Калашникова”, “Сторож водокачки”, “Корова”, “Купальники”, “Безробітні”, “Зима”, “Композиція. Стиль російської ікони”. Дві роботи Б. Комарова: “Сторож водокачки” (1930) та “Корова” (1913) були подаровані до музейної збірки художником і вилучені з неї за наказом МК України від 07.06.95 № 310. Деякі твори, зокрема “Типи селян”, передав до музейної збірки перший директор музею в Ромнах Михайло Семенчик [2]. Судячи з життєпису, зробленого роменськими краєзнавцями, М. Семенчик мав художню освіту, працював на Роменщині вчителем малювання, був одним із засновників у Ромнах товариства по захисту пам'яток старовини і мистецтва. Ці факти свідчать про його обізнаність з мистецтвом, розумінням важливості його витворів в історії культури і музейної справі. Він не тільки залюбки брав до музейної колекції мистецькі твори, але й сам проявляв ініціативу, передаючи твори мистецтва до музейної збірки.

Аналіз творів Б. Комарова з колекції Роменського краєзнавчого музею свідчить про досить розмаїту палітру творчих пошуків цього художника – від суто реалістичних, або точніше міметично-фігуративних композицій (“Типи селян”, “Зима”), до кубофутуристичних (“Композиція. Стиль російської ікони”). Художник показав також свою майстерність у портретних начерках.

У “Начерку чоловічої постаті” (1914) зображено оголену чоловічу фігуру, намальовану енергійними лініями олівця. Її форми дещо перебільшені, місцями навіть гротескні, але в цілому вона виглядає дуже виразно. Очевидно, начерк був призначений для подальшої розробки у більш монументальну композицію. До такого висновку нас наштовхує манера трактування образу. Енергійна постать створена за допомогою ліній. Ми не бачимо обличчя цієї людини, його закривають кремезні руки, які міцно тримають якийсь предмет. Образ людини набуває у даному випадку символічного звучання. Він розроблений цілком у стилі модерну, апогей розвитку якого припадає на кінець ХІХ – початок ХХ ст.

У 90-х роках ХІХ ст. – на початку 1900-х стиль модерн досягає найвищого розвитку в європейських країнах (Австрія, Англія, Бельгія, Німеччина, Франція). Різні назви цього стилю – югендстиль у Німеччині,

ар-нуво у Франції, ліберті у Італії, сецесія в Австрії та Польщі – поєднувалися принципом стилізації, тобто підпорядкування всіх елементів композиції мистецького твору одному формотворчому началу. Для художників стилю модерн характерним є символізм форм, пристрась до вічних філософських тем людського буття, а також до таємничої символіки образів. Саме ця риса модерну проявляється в роменській композиції. І справді, яку ідею проголошує художник? Він показує людську постать у момент найвищої напруги, її ноги знаходяться у стрімкому русі, а неприродно вивернуті руки своїм положенням підсилюють ідею руху. Вони закривають обличчя, залишаючи видимою лише верхню частину голови. Зміст цієї композиції може бути прочитаний нами як “переборення”, “подолання”. Подібна тематика також зустрічається в іконографії модерну. Варто згадати малюнок Івана Мясоедова (Зотова), яким прикрашена обкладинка журналу “Геркулес” (1914) [3]. Художник передає фізичну силу Геракла, Але, на відміну від Б. Комарова, напругу м’язів міфологічного героя передає об’ємно, а не лінійно. Проте і малюнок І. Мясоедова, і малюнок Б. Комарова об’єднує момент передачі найвищої концентрації людських зусиль.

Слід відзначити, що найближчою аналогією малюнка Б. Комарова є малюнок Густава Клімта, який прикрашав афішу першої виставки Сецесії у Відні в 1898 р. [4]. Г. Клімт (1862-1918) разом з іншими австрійськими художниками заснував у Відні Сецесіон – специфічний вид об’єднання митців, які не погоджувалися з ідеологією академізму в мистецтві. У правій частині афіші Г. Клімт зобразив постать Афін Паллади із списом і щитом у руках. Вона ніби спостерігає за сценою вбивства, яку зображено у верхній частині композиції. Саме ця сцена опосередковано суголосна образному рішенню композиції Б. Комарова. Так, як і Б. Комаров, Г. Клімт головним формоутворюючим елементом вибирає лінію. Проте вона інколи невелика і не така виразна, як у Б. Комарова. Оскільки віденський Сецесіон з символічної точки зору стає альтернативою академічному мистецтву, то виходячи з цього малюнок Г. Клімта має не стільки історико-міфологічний, скільки символічний підтекст, а його зміст може бути прочитаний як боротьба нового зі старим. У більш широкому, культурологічному контексті, символіка цієї композиції співвідноситься з місцем самого модерну, який є кінцем старого і початком нового мистецтва на зламі XIX-XX ст.

Виразність лінії використовували у своїх роботах старі майстри, зокрема німецький художник Північного Відродження Альбрехт Дюрер (1471-1528). Лінійне начало притаманне творам представника

класицизму Жана Огюста Домініка Енгра (1780-1867). Останній інколи нехтував анатомічною правильністю заради лінійної виразності. Заради експресивного вираження твору звертався до лінії голландський художник Вінсент Ван Гог (1853-1890). Саме завдяки лінії його літографія “Скорбота” (1882) має символічний зміст. У творчості цього художника виразність лінії та її широких можливостей знайшли як експресіоністи, так і художники модерну. “Намалювати не руку, а її рух”, – наголошував Ван Гог. Відлуння цієї концепції знаходимо і на малюнку Б. Комарова. Художники стилю модерн вивчали психологічну виразність лінії на теоретичному рівні (Уолтер Крен, Пюві де Шаванн, Фердінанд Ходлер, Поль Гоген). Завдяки лінії вони намагалися вирішити проблему натурного і умовного, простору і площини. У зовнішньому вирішенні художники модерну вбачали вічні екзистенціальні проблеми людства: життя і смерті, добра і зла, страждання. Момент надзвичайної концентрації людського тіла зустрічаємо й у скульптурі цього часу, зокрема у фігурах атлантів на фасаді колишнього готелю “Асторія” в Харкові. Їхні зігнуті руки також закривають обличчя, не показуючи страждальницьку міміку, підкреслюючи лише красу тіла.

Б. Комаров творчо використовує лінію для виявлення форми. У деяких місцях він ніби намагається використати об’ємні прийоми, але саме лінія є кордоном цих об’ємів. Вона невідривна від фігури і предмета, який знаходиться в її руках. Об’ємно-просторова композиція виразна сама по собі. Примхлива поза завдяки лінії є носієм якогось прихованого духовного змісту. У начерку наочно проявляється співвідношення натурного і умовного. Очевидно, митець замалював по-стать з натури, але згодом узагальнив. Символічний за змістом твір наближається до алегорії. Якщо це алегоричний образ, то алегорія чого: боротьби, впертості? На це запитання відповісти не просто, адже алегорія – це не тільки передача у видимих формах абстрактної ідеї, але й носій єдиного значення. Співвідношення алегорії та символу намагався визначити німецький філософ Гегель, називаючи алегорію “застиглим символом”. Навпаки, символ насичений різноманітним змістом. Він може мати, за визначенням О. Лосева, “безкінечну кількість значень”. Інколи неможливо, та й не потрібно, розпізнати всі значення символів. І в прямому, і в переносному значенні композиція художника примушує згадати вислів Плотіна: “Ми прив’язуємося до зовнішнього боку речей, не знаючи, що нас хвилює як раз те, що знаходиться усередині них”.

Деякі ескізи Б. Комарова, різних за характером виконання, свідчать про формальні пошуки, які почалися саме з цих ескізів, а також про інтерес до літературної тематики, що втілюється в ескізі за мотивами

твору російського поета М. Лермонтова “Пісня про царя Івана Васильовича, молодого опричника і удалого купця Калашникова” в 1915 р. Постаті та інші аксесуари цієї композиції намічені кольоровими плямами. Перше враження, яке виникає при перегляді цієї композиції, полягає в тому, що головну увагу художник зосередив на поєднанні фарб, кольорових доміантах. Загалом ескіз відрізняється соковитим живописом. Протиставлення холодних і теплих тонів передбачає і семантичне наповнення кольору, що виявилось і в передачі напруженого моменту дії. Ми схильні до того, що ця робота виконувалася як ескіз до театрального декораційного оформлення (замовлення, власна ініціатива?). Це підтверджується енергійним характером живопису, що виявляється у пастозному нанесенні фарби на картон. Митець ледве окреслює постаті персонажів у багатофігурній композиції, а також розподіляє кольорову гаму, в якій переважають теплі коричнево-червоні кольори і лише в глибині мерехтять холодні сині та зелені.

На нашу думку, цю роботу Б. Комарова слід розглядати як ескіз до театральної вистави, зокрема до опери А. Рубінштейна. На це вказує як ескізна манера виконання, вибір техніки (олійний живопис), так і намагання виявити в ескізі загальні маси, що є однією з умов сценографічного рішення. Театральний художник оперує, як правило, у своїй роботі загальними кольоровими масами, нехтуючи при цьому деталями. Такий самий підхід спостерігається і в ескізі з Роменського музею. При цьому митець розподіляє персонажів на групи, розташовуючи їх у лівій та правій частинах ескізу. Напівциркульна арка декорації відображала типовий характер російської архітектури тих часів, на тлі якої розгорталася подія поеми.

А. Рубінштейн високо цінував оперу “Купець Калашников”, віддаючи їй перевагу над усіма іншими. Але вона була нещасливою для композитора, незважаючи на те, що прем'єра 1880 р. була схвально оцінена публікою. Оперою були невдоволені у вищих колах. Ікони, намальовані на декораціях, викликали обурення в обер-прокурора синоду К. Победоносцева і митрополита, в результаті чого оперу зняли з репертуару. З того часу опера “Купець Калашников” на офіційній сцені більше не з'являлася. Ескізи декорацій до цього музичного твору для постановки оперним театром С. Зіміна виконав у 1912-1913 рр. художник П. Кончаловський (1876-1956) – один із організаторів і активних експонентів об'єднання “Бубновий валет”. Як один із елементів сюжету Б. Комаров і П. Кончаловський обрали царські палати, де й розгорталася перша дія опери. “Пісня про купця Калашникова” надихнула також живописця В. Шварца (1838-1869) на створення малюнків до лермонтовського твору.

Ескіз “Безробітні” (1920) було виконано художником у Ромнах, що засвідчено авторським написом на роботі. Деформація постатей свідчить про відхід від натуралістичності зображення. У цій роботі, як у дзеркалі, відбилися всі протиріччя атмосфери художнього життя 20-х років ХХ ст. Мистецтво тих часів позначене різними підходами до вирішення художніх проблем. Цим пояснюється наявність значної кількості мистецьких груп та об’єднань (назви подаємо мовою оригіналу): УНОВИС, Зорвед, Маковец, Путь живописи, МАИ, НОЖ, АХРР, 4 искусства, ОСТ, Круг художников, ОМХ. З одного боку, мистецтво 20-х років ХХ ст. спиралося й на досвід передреволюційного часу, а з іншого – намагалося радикально змінити уявлення про зміст і завдання мистецтва в нових умовах життя. Кожне з цих угруповань висувало оригінальні концепції, ідеї яких відстоювалися як у теоретичних дискусіях, так і безпосередньо на виставках. Якщо Асоціація художників революційної Росії (АХРР), створена у 1922 р., спиралася в художній практиці на реалістичне мистецтво (А. Архипов, В. Бакшеев, І. Бродський, В. Бялиніцький-Біруля, М. Касаткін, Б. Кустодієв, Є. Чепцов, Б. Яковлев та ін.), то УНОВИС (Утвердители нового искусства) шукав нові пластичні засоби. Однією з характерних особливостей художнього життя 20-х років ХХ ст. слід вважати існування численних мистецьких угруповань і полеміку в їхньому середовищі щодо подальших шляхів розвитку мистецтва. Одним з гострих питань дискусійної полеміки була боротьба між “виробничниками” і станковістами”.

У контексті ідейно-художньої полеміки 20-х років ХХ ст. слід розглядати й образну систему твору Б. Комарова “Безробітні”, в якому формальні пошуки співвідносяться із змістовними аспектами. Композиція цього ескізу вирізняється динамічністю та яскраво вираженими пластичними пошуками. Художник свідомо деформує постаті людей, від чого вся композиція набуває емоційно-трагічного змісту. Наявні елементи кубізму ніби підкреслюють каркасну основу твору. Художник немовби підкреслює за допомогою форм людського тіла трагічну долю цих героїв, загострюючи соціальний зміст твору. Художники-авангардисти 20-х років ХХ ст. неодноразово використовували подібні прийоми, доводячи форму предметів майже до геометричних структур. Такі прийоми притаманні й роботі “Біля двоколки” (поч. 20-х років ХХ ст., Державний Російський музей, Санкт-Петербург) Катерини Белякової – члена об’єднання “Путь живописи”, яке було організоване в 1927 р.

Твір “Безробітні” виділяється серед інших як своєю тематикою, так і соціальною спрямованістю, що було нерозповсюдженим явищем

у мистецтві тих часів. Близькою до цього твору за тематичними ознаками є робота Д. Загоскіна “Безпритульні”. Обидва автори звертали увагу на типові риси життя тих часів, але з ідеологічної точки зору такі теми були мало перспективними. Близькими за формально-стилістичними ознаками до композиції “Безробітні” є деякі роботи живописця, графіка і художника театру В. Пакуліна, який належав до лєнінградського товариства “Круг художників” [5]. До цього об’єднання, яке було засноване в 1926 р., входили в основному випускники ВХУТЕІНу. У цьому навчальному закладі викладали такі живописці, як К. Петров-Водкін, О. Савінов, скульптор О. Матвєєв. Так само, як і Б. Комаров, В. Пакулін у таких творах, як “Жниця” (1926-1927, Державний Російський музей, Санкт-Петербург), “Жінка з відрами” (1928, Державний Російський музей, Санкт-Петербург) намагався передати ідею тільки за допомогою пластичної виразності образу. З цією метою він деформував та загострював форму. Етнографічно-театральній “Жниці” М. Пимоненка протиставлялася важка та виснажлива праця у роботі В. Пакуліна “Жниця”. На зворотному боці цього твору вміщено авторський напис – своєрідний маніфєст художника: *“Символ тяжєсти – моци труда в живописно-пластическом восприятии природы. Предпосылка к формально-тематическому решению картины: изъятие моментов временных (бытовых): пассивно-созерцательных и привнесенных моментов активно действующих, вневременных, образных монумент-форм, обусловленных плоскостно-объемным выражением, сводящимся к “плоскому пространству”. Разновременность движения как положение “изображения его времени” для максимума напряженности в выражении динамики. Выявление материальной сущности цвета, как красящего вещества – (краски) и использование для целей фактурно-пластических, а не имитационных. В основе: контроль разума в равной соподчиненности с ассоциациями от природы”* [6]. Картина В. Пакуліна мала ще й програмний характер. Беручи тему, яку протягом століть розробляли художники, митець робить акцент на виразних можливостях живопису, прагнучи до певної монументальності. Дослідники відмічали, що манера цього художника – це складний конгломерат пошуків і захоплєнь, амплітуда яких коливалася від мистецтва Давньої Русі, античної фрески до Пікассо та Сезанна [7]. Схоже коло мистецьких захоплєнь було притаманне не тільки В. Пакуліну, але й іншим членам цього об’єднання, які в галузі традицій віддавали перевагу не тільки художнім стилям давнини, але й захоплювалися новітнім французьким живописом, на забуваючи заповіти своїх вчителів – К. Петрова-Водкіна, О. Савінова, О. Матвєєва.

Молодь, яка об'єдналася навколо теоретичної платформи “Круга художників”, прагнула виразити у своїх творах “дух нового часу”, створення стилю епохи. У цьому аспекті між об'єднаннями “Круг художників” і ОСТ (общество станковистов) існували споріднені завдання: відображення в мистецтві суттєвих явищ сучасності. На порядок денний було поставлено питання про нову радянську картину.

Якщо зіставити композиції Б. Комарова і В. Пакуліна, виходячи з цього програмного документа, то помітимо, що їх об'єднують такі чинники, як позачасовість, виявлення монументальних форм об'єктів, підкреслення матеріальної сутності кольору. Подібними засобами користувався при вирішенні теми праці й інший учасник об'єднання “Круг художників” – О. Пахомов (“Жниця”, 1928, Державний Російський музей, Санкт-Петербург) [8]. Якщо відкинути сюжетно-тематичну невідповідність творів Б. Комарова (безробіття) і В. Пакуліна, О. Пахомова (праця), то знаходимо в них і загальні риси, вже зазначені нами. Подаючи зображення крупним планом, вдаючись до деформації людського тіла заради виразності, ці художники в кінцевому підсумку будують рельєфні відношення в обмеженому просторі. Проте, на думку О. Самохвалова, – учасника цього об'єднання, *“гипертрофия деформаций /.../не имеет оправдания в динамическом построении /.../, для восприятия таких произведений нужен подготовленный зритель...”* [9].

На жаль, подібне зіставлення не підтверджується фактичними відомостями про причетність Б. Комарова до цього об'єднання або участі у виставках. У даному випадку воно має суто гіпотетичний характер, виходячи з формальних елементів твору. Б. Комаров міг познайомитися з особливостями живопису цього об'єднання в Україні – на виставці “Круга художників”, у Києві в 1930 р. Ця виставка була своєрідним підсумком в історії цього об'єднання. Деякі репродукції творів митців, які входили до об'єднання, вміщено в каталозі виставки [10]. Позитивно сприйняв другу виставку об'єднання “Круг художників” А. Луначарський. У збірці Роменського краєзнавчого музею зберігається “Портрет Луначарського” 1925(?) роботи Б. Комарова. Чи не свідчив цей портрет про лояльність художника до наркома освіти, як відгук митця на підтримку пошуків у мистецтві з боку А. Луначарського? Шлях надходження портрета до музейної збірки з Роменського окружного партійного комітету свідчить, скоріше за все, про офіційне замовлення художникові, хоча в манері його виконання проглядалися спроби до нестандартного підходу.

Експресивні можливості в передачі мінливого руху людей показав Б. Комаров в іншому ескізі “Купальники” (1923). Сміливими пастозними мазками художник ліпить форму людських тіл. Художник ніби поставив перед собою завдання – показати фігури десяти людей у русі та різноманітних ракурсах. Експресивність твору підсилюється і завдяки напруженому холодному колориту. Створення багатофігурних композицій подібної тематики було притаманне роботам П. Сезанна “Купальники” (1892-1894), “Купальниці” (1900-1905). В останній своїй фундаментальній роботі “Великі купальниці” (1906) художник помістив на полотні тринадцять жіночих фігур.

Якщо Б. Комаров у цій композиції не виходить за межі міметично-фігуративного мистецтва, то художник В. Чекригін (1897-1922), який належав до об’єднання “Маковец”, у живописній роботі “Доля” (1922) вдається до символічних узагальнень, створюючи алегорію, дійовими особами якої є оголені жіночі постаті. Мистецьке об’єднання “Маковец” з’являється на обрії художнього життя у 1922 р., куди входили художники і філософи: Л. Жегін, В. Чекригін, М. Чернишов; П. Флоренський. Ідеолог “Маковця” філософ П. Флоренський зазначав: *“Кто хочет единства культуры, должен провозгласить разум, а тогда будь он хотя бы величайший гений, ему необходимо будет присоединиться к “Маковцу”...”* [11]. Своїм головним завданням вони ставили створення “філософського і монументального мистецтва”. Разом з іншими угрупованнями “Маковец” очолив рух за повернення до станкової картини, до якої зневажливо ставилися представники деяких радикальних течій. Як і “Круг художників”, “Маковец” ратував за зв’язок з традиціями великих майстрів минулого, але мистецтво повинно мати і зв’язок з життям.

Привертає увагу і те, що в творах Б. Комарова проявляються риси різних напрямків мистецтва початку ХХ ст., зокрема в його роботі “Композиція. Стиль російської ікони” (1923) [12]. До музейної збірки вона попала від автора 4 листопада 1924 р. Вибір ікони як об’єкта художньої інтерпретації не випадковий. Представники художніх напрямків авангардного спрямування початку ХХ ст. звертають активну увагу на іконопис. Композиція цього кубофутуристичного за стилістичними ознаками твору складається з геометричних площин, які ніби накладаються одна на одну – від трикутника до кола. Кожна з них створена у кольорах: смарагдовий зелений трикутник у верхньому правому куті та ніжний рожево-білий – у нижньому лівому. Колорит усієї роботи тримається на гармонійному співвідношенні смарагдових, вохристих та рожево-кармінних відтінків кольору, подекуди з тональними відтінками. Тони у правій частині композиції посилені

у порівнянні з лівою. Це підтверджується і різноманітним положенням геометричних площин, які створюють враження початку руху. Цей ефект розробляється за рахунок спіралеподібних потоків жовтого кольору та зосередження в центрі цього кола найбільш ефектно покладених згустків фарби. Ритмічна побудова твору досягається і за рахунок переривчасто накладених мазків білого кольору між площинами кольорів. Збудженість, рухливість композиції співвідноситься з ликом святого. Абрис обличчя підкреслений вохристою, ледве помітною лінією, яка поступово переходить у площину нижньої частини обличчя. Енергійні лінії брів та носа переходять одна в одну. А очі, що знаходяться на різних рівнях з виразними зіницями та ледве наміченим ротом, надають святому рис покірливості та умиротворення. Вираз очей на цій композиції подібний до виразу жіночих очей на картині К. Малевича “Селянки у церкві” (1911). Деформуючи лик святого, автор композиції не переслідує за мету створення нової форми. На думку засновника супрематизму, якщо художник-кубофутурист вдається до деформації, то робить він це “/.../ заради сприймання в предметі мальовничих елементів” [13]. Кубофутуристи неодноразово зверталися до концепції зсуву форми, використовуючи цей прийом як у живописі, так і в поезії. У теоретичному аспекті мається на увазі перехід об’єкта із притаманного йому контексту до незвичного або алогічного контексту.

Коло, що обрамляє лик, апелює як до сонячного диска, так і до золотого німба, який є обов’язковою ознакою святих, зображених на іконі. На жаль, у нас немає можливості визначити іконографічний тип (Богородиця, Ісус Христос, святі), який став прототипом для цієї кубофутуристичної композиції. Не виключена можливість, що це був збірний, синтетичний образ, створений авторською фантазією. Десакралізація образу, перетворення статичної ікони на динамічну композицію співвідноситься з рядком одного з віршів (“Я”, 1913) В. Маяковського: “Я вижу, Христос из иконы бежал...” У даному випадку іконографічна проблема має другорядне значення. На це вказує особливість та своєрідність твору. Важливе інше: яким чином мова давньоруського або пізнішого за часом живопису могла інтерпретуватися художником початку ХХ ст. в дусі авангардного мистецтва? Спокійна загальна гармонія кольору та композиції, умиротворення ликів у іконописі перетворюється в динамічну композицію у дусі кубофутуризму – своєрідну форму, що об’єднала елементи кубізму, конструктивізму та футуризму. Кубофутуристами на той час називали себе різні за манерою виконання художники: О. Архипенко, В. Баранов-Россіне, М. Кульбін, О. Лентулов, В. Татлін, Г. Якулов. Кубофутуризмом захоплювався

І. Клюн (Клюнков) – учасник груп “Супремус” і “Бубновий валет” та В. Єрмилов, який навчався в Московському училищі живопису, ліплення та зодчества разом з В. Маяковським, Д. Бурлюком та О. Екстер.

Існує декілька підходів щодо хронології кубофутуризму. М. Харджиєв і Камілла Грей указують на 1907-1916 рр. На думку Жан-Клода Маркаде, це 10-ті – початок 20-х років ХХ ст., М. Пунін визначає цей період з 1907 по 1927 рік, а Д. Сараб'янов початок кубофутуризму відносить до 1912-1915 рр. Як бачимо, існують певні розбіжності між мистецтвознавцями щодо цього питання. Композиція з Роменського музею укладається в хронологічні рамки, запропоновані російським критиком М. Пуніним, які закінчуються 1927 роком. Кубофутуризм – невід'ємна частина у творчому доробку українського художника Олександра Богомазова, який так визначав своє світовідчуття у 1910-х рр.: *“Київ у своєму класичному об'ємі сповнений прекрасного, розмаїтого, глибокого динамізму. Тут вулиці впираються в небо, форми напружені, лінії енергійні, вони падають, розбиваються, співають і грають. Темп життя ще більше підкреслює цей динамізм, ніби дає йому законну підставу, широко розливається, поки не заспокоїться на тихому лівому березі Дніпра”* [14].

Творам, виконаним у кубофутуристичному стилі, був притаманний принцип згущуваності та концентрації в основі композиції, одноразове охоплення різних рис об'єкта, співвідношення знаків та образів відразу з декількома смисловими рядами, відсутність причинної залежності. “Композиція. Стил ь російської ікони” нібито ілюструє основні положення маніфестів італійського футуризму, гасла яких допомагали відображати рух на полотнах. Отже, абсолютизація футуристичної ідеї руху притаманна і для вищеназваної композиції. Але завдання, яке повинен виконувати рух у розумінні російських футуристів, передбачало одночасно і процес заглиблення у внутрішній світ людини, зосереджуючи увагу на національно-історичні традиції, аж до архаїчної пам'яті [15]. У такому разі звернення до ікони виглядає цілком обумовленим кроком до експериментування. Автор роменської композиції розкладає явища і предмети на більш дрібні частини, відображаючи при цьому головну проблему кубофутуризму: поєднання динамічного і статичного, підвищений стан динаміки та доцентровості.

Вибір “стилю російської ікони” також не випадковий. “Колумбове” відкриття ікони як художнього феномену позначилося на всій російській культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Іконопис суттєво вплинув на творчу манеру Н. Гончарової та К. Малевича. Давньоруські ікони справили сильне враження і на французького митця А. Матісса під час його відвідування Москви. В автобіографічних нотатках 1923-1925 рр.

К. Малевич відзначав суттєвий вплив на формування його поглядів іконопису. Ікони він сприймав насамперед з точки зору їхньої “живописності”, тобто це було “зображення людей у кольорі”. Трохи пізніше в автобіографії 1933 р. К. Малевич більш детально розвинув цю тему, зазначаючи, що ікони справили на нього “сильне враження”. Ікони допомогли відчувати художнику зв’язок між селянським мистецтвом та іконописом. У них майбутній творець супрематизму вбачав “форму найвищої культури селянського мистецтва”, а іконописне зображення зрозумів “їх лик не як святих, але простих людей”. Духовний зв’язок між іконописом та селянським мистецтвом мав продовження у практиці авангарду. Ікону і авангард поєднували такі чинники, як мовна лапідарність, декоративність, знаковість, зворотна перспектива. На останній футуристичній виставці “0,10” (“Нуль-десять”) у 1915 р. в Петрограді К. Малевич експонував “Чорний квадрат” – наочний маніфест супрематизму. Художник знайшов йому місце у верхньому куті, апелюючи до місця, де знаходилися ікони. О. Бенуа побачив у ньому навіть не виклик, мистецький жест, а саме затвердження того початку, який призведе людство до загибелі. В одній із статей, надрукованих у часописі “Нова генерація” у 1929 р., К. Малевич аналізував твори, виконані в кубофутуристичному стилі. Одну з робіт Соффічі (“Синтез осіннього пейзажу”) він відносить до “кубофутуристичної категорії”. На думку художника і теоретика, в основі цього твору знаходиться серповидна формула, “/.../ за законом якої намагається формувати динамічне відчуття” [16].

До формальних ознак ікони, наповнюючи її новим змістом, звертався Д. Бурлюк. У “Портреті поета-футуриста В.В. Каменського” (1917) він зобразив навколо голови поета німб, на якому зробив напис: “Король поетов песне боец футурист Василий Васильевич Каменский 1917 год республика Россия”. Від німба розходяться промені, на яких вміщені тексти деяких віршів В. Каменського. Д. Бурлюк виступає у даному випадку як іконописець, творець одного із списків нового святого. Під час своїх поїздок по країні Д. Бурлюк не просто знайомив із літературною творчістю своїх друзів-поетів, але “проповідував Володимира Маяковського і Васю (Каменського) по тайзі і рудникам”. Отже, “український батько російського футуризму” був місіонером нової релігії – футуристичної культури.

На відміну від академічної науки про мистецтво, що зосередила свою увагу в основному на іконографічних особливостях іконопису, художників та критиків цього часу цікавлять переважно суто мистецькі проблеми стосовно колориту, малюнка, ритму. Не випадково, що уродженець Сумщини О. Грищенко до назви свого дослідження

“Про зв’язки російського живопису з Візантією та Заходом XIII-XX ст.” додає два суттєвих слова: “думки живописця”. Сутність відкриття О. Грищенка має безпосереднє відношення до іконопису. Ця формально-живописна система існувала безпосередньо у межах станкової картини, а специфіка “цветодинамоса” полягала не в тому, щоб придумати нові “ізми”, а в тому, щоб відшукати нові засоби вираження на основі живописних традицій попередніх епох. Культовими постатями для представників динаміко-тектонічного примітивізму (О. Грищенко, О. Шевченко) були Сезанн і Пікассо. Нове розуміння живописного простору, яке було запропоноване цими митцями, треба було використати для розуміння простору давньоруської ікони.

У теоретичній роботі “Чому вчать ікони” художній критик і поет М. Волошин зазначав, що колористична гама ікон побудована на контрастних кольорах, наприклад, червоному і зеленому. Але колорит іконописного зображення тримається на гармонії яскравої кіноварі із зеленкуватими та блідно-маслиновими тонами при повній відсутності синіх та темно-бузкових кольорів. Теоретичні узагальнення М. Волошина знаходять підтвердження у згадуваній композиції з колекції Роменського краєзнавчого музею. Але художній критик розвиває у цій роботі й тему символіки ікони, що ґрунтується, на його думку, на законі доповняльних кольорів: *“Дальше символизм следует законам дополнительных цветов. Дополнительный к красному – зеленый цвет, цвет растительного царства, противопоставляемого – животному, цвет успокоения, равновесия физической радости, цвет надежды. Лиловый цвет образуется из слияния красного с синим. Физическая природа, проникнутая чувством тайны, дает молитву”* [17]. Колористичні особливості композиції Б. Комарова співпадають з висновками М. Волошина. Особливо це помітно в її верхній частині з досить активним протиставленням червоного і зеленого, жовтого і синього кольорів. Прагнення автора до чистоти кольорових співвідношень та активного застосування білил, що створюють враження “пробілів”, в давньоруських середньовічних іконах (Феофан Грек), свідчить про уважне і прискіпливе вивчення автором давнього іконопису. Художні завдання, поставлені митцем у цій роботі, цілком відповідали тим запитам і проблемам, що хвилювали представників художньої культури першої третини XX ст. На думку одного російсько-швейцарського вченого, ікону та авангард зближують не тільки знаковість, лаконічність мови і декоративність, але дія і жест, в яких вбачається розгадка цього феномену [18].

У роботах Б. Комарова відчувається майстерність і в галузі портретного мистецтва. На графічній роботі “Дід “Московка” є напис: “Село Коровинцы 1927 г.”, що вказує на місце створення. У свою чергу, це дає можливість висунути версію про тісні зв’язки цього художника з Роменщиною. Форми голови старого та капелюха ретельно передані автором, у той же час елементи одягу ледве намічені. Від цього прийому обличчя портретованого виглядає набагато виразнішим. Твори Б. Комарова (“Дід “Московка”, “Типи селян”) є не тільки відображенням певного періоду творчості художника, в них відбилася також тенденція, притаманна живопису кінця 1920-х рр. з головною реалістичною домінантою. Так само, наприклад, наприкінці творчого шляху К. Малевич починає працювати в реалістичному стилі, створюючи декілька портретів.

Майстерний живопис вирізняє монументальну за розмірами композицію “Типи селян” (30-ті роки ХХ ст.), яка за духом близька до подібних жанрових композицій російського художника М. Богданова-Бельського (1868-1945), роботи якого “Горе” (1909), “За читанням листа” (1892) зберігаються в колекції Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. Творчість цього художника була орієнтована на ідеологію Товариства пересувних художніх виставок і тісно пов’язана з школою В. Маковського, І. Прянишнікова, В. Поленова. Художник ретельно проробляє форми голів селян, але водночас приділяє увагу їхньому одягу. Використовуючи предметний колір у загальній тональності картини, автор надає картині переконливого життєвого звучання. Образи селян, зображені художником за часів радянської влади, суголосні селянським типам, які знайшли відбиток у мистецтві до 1917 р. Селянську тему не минули у своїй творчості й художники 20-х років ХХ ст. На другій виставці спілки художників і поетів “Искусство-жизнь” (1924) було представлено декілька живописних творів С. Герасимова, присвячених селянській темі. Картину із зображенням трьох селян під назвою “Мужики” І. Грабар взагалі назвав “гвіздком виставки”, зазначаючи, що таких правдивих селян-мужиків після С. Коровіна і А. Рябушкіна у російському мистецтві не було. Привертала увагу й робота К. Зефірова “Селяни”.

Найскладнішим було питання авторства творів, які зберігаються у колекції Роменського краєзнавчого музею і підписані автором “*Бор. Комаров*”. У даному випадку маємо справу з наявністю декількох авторів з таким самим прізвищем та ініціалами. Аналіз каталогів виставок 20-30-х років ХХ ст. дав мінімальні результати. Художника з прізвищем та ініціалами “*Комаров Б.А.*” зустрічаємо серед учасників таких художніх виставок, як VIII виставка АХРР “Життя і побут народів СРСР” (1926, Москва); IX виставка АХРР (1927, Москва);

XXI виставка картин, присвячена героям праці, ударникам соцбудівництва і третьому, вирішальному року п'ятирічки (1931, Рязань); 15 років РКЧА (1934, Ленінград, Київ, Харків); виставка живопису і графіки (1936, Кисловодськ); виставка картин московських художників (Ялта, 1936; Євпаторія, 1937); виставка творів московських і ленінградських художників (Кисловодськ, Ялта, 1937). У каталозі виставки “Життя і побут народів СРСР” (1926) є лаконічна згадка про одного з її учасників – “*Комарова Б.А.*”, який представив на ній декілька робіт північної тематики: “Помор'я”, “Поморяни”, “Північна ніч” [19]. У каталозі ІХ виставки АХРР (1927) значиться художник “*Комаров Б.А.*”, відомості про життя якого відсутні. На виставці були показані його живописні та графічні роботи: “Кримські кожевники. Ескіз”, “Бахчисарай”, “Портрет бібліографа В.І. Пахомова” [20].

Прізвище Б. Комаров є також серед експонентів виставки “Індустрія соціалізму” (Москва, 1939). Вдалося знайти відомості про роки життя Бориса Олександровича Комарова (1884-?) і Бориса Дмитровича Комарова (1888-1939). Крім того, в каталогах виставок значиться художник “*Комаров Б.Д.*”, твори якого експонувалися на виставках “Художники РРФСР за 15 років” (Ленінград, 1932), Перша виставка об'єднання ульяновських художників (Ульяновськ, 1929), Антиімперіалістична виставка, присвячена Міжнародному червоному дню. У каталозі виставки “Художники РРФСР за XV років згадується ім'я художника Бориса Дмитровича Комарова, на якій було експоновано його твори: “Робфаківець”, “Загальний краєвид Дніпробуду” (1931), “Читають соцдоговор” (1931) [21].

Марними виявилися пошуки у славнозвісній картотеці художників В. Адарюкова, яка зберігається в науковій бібліотеці Третяковської галереї [22]. У ній також зафіксовано декілька художників на прізвище Комаров – учасників різноманітних виставок. Прізвище цього митця відсутнє у каталогах українських виставок 20-30-х років ХХ ст., які зберігаються у відділі естампів і репродукцій Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського та в бібліотеці Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Отже, існує велика вірогідність того, що Б. Комаров жив і працював у Москві або Ленінграді. З огляду на те, що деякі твори художника були передані до Роменського краєзнавчого музею М. Семенчиком, а значить, були подаровані йому автором. Цілком імовірно, що вони були в дружніх стосунках. Якщо Б. Комаров працював у Москві, то він міг познайомитися з М. Семенчиком у 10-х роках ХХ ст., коли той навчався в одній із московських художніх шкіл, а також працював художником-декоратором у театрі [23].

Не виключена можливість, що автором творів з Роменського музею міг бути Б. Комаров, ім'я якого згадується в газеті “Анархія” за 1918 р. № 72. В оголошенні йдеться про намір редакції видати збірник “Анархія-творчість”, серед авторів якого названі: “Ал. Ган, Бор. Комаров, К. Малевич, Родченко”, а також автори під псевдонімами: “А. Святогор и Баян Пламень” [24]. Це оголошення повторювалося у газеті неодноразово, але видання так і не побачило світ. Необхідно звернути увагу на те, що серед інших авторів зазначено прізвище Комаров, а в імені вказано не один ініціал, а три літери: “Бор.” Це могло бути зроблено свідомо за бажанням Комарова якимось чином виділити себе, ідентифікувати серед інших художників із таким же прізвищем, які працювали в 20-30-ті роки ХХ ст. Такий же підпис маємо і на більшості робіт Б. Комарова з Роменського музею (“Дід “Московка”, “Зима”, “Безробітні”, “Купальники”, “Композиція. Стил ь російської ікони”, “Начерк чоловічої фігури”). Скорочене написання імені “Бор.” могло мати й посилення (вказівку) на ім'я Борислав, але художник Комаров під таким іменем в літературі не зустрічався.

У цьому збірнику К. Малевич мав намір опублікувати свої статті, надруковані в газеті “Анархія”. Відомо, що залучення до збірника різних авторів могло означати тільки одне: новаторський підхід до мистецтва. Якщо ж взяти до уваги кубофутуристичний твір “Композиція. Стил ь російської ікони”, який вище проаналізований, то в ньому простежуються формальні пошуки, у результаті яких ніби відбувається переоцінка ікони: від культової речі до мистецького твору – нового джерела художніх вражень для митців новітнього мистецтва. Саме ці риси яскраво втілилися в доволі рідкісному творі Б. Комарова, а ім'я цього митця – “художника без біографії” – стає близьким не тільки до нових напрямів в українському та російському мистецтві першої третини ХХ ст., але й до художнього життя Сумщини [25]. Виходячи з цього, можна зробити певні висновки.

Бор. Комаров – це художник із фаховою освітою, яку міг отримати в училищі або академії. Це, зокрема, підтверджує високий професійний рівень творів художника з колекції Роменського краєзнавчого музею. Роки життя можна визначити у таких хронологічних межах: рік народження припадає приблизно на кінець 80-х – початок 90-х років ХІХ ст., а рік смерті пропонуємо подавати у такій редакції: “після 1930 р.”.

Скоріше за все, художник мешкав у великих містах (Ленінград, Москва, Київ?), про що свідчать роменські твори митця, які мають авангардне спрямування (“Безробітні”, “Композиція. Стил ь російської ікони”). Художник міг реально ознайомитися з ідеями авангарду тільки перебуваючи безпосередньо у вирі художнього життя. Цілком імовірно, що він був знайомий з К. Малевичем. Можливо, ескіз до декорацій

театральної постановки опери А. Рубінштейна “Купець Калашников” (1915), було зроблено для столичного театру, а не для провінційного. Відсутність творів цього митця в колекціях українських музеїв, а також відомостей про нього в каталогах як про експонента виставок в Україні, дає змогу говорити про зв’язки Б. Комарова з російським художнім життям. Невелика частина творів Б. Комарова з колекції Роменського краєзнавчого музею свідчить, що в його творчості відбилися тенденції шляху російської “всесвітньої чутливості” до нового мистецтва.

Деякий час у 20-х роках ХХ ст. Б. Комаров жив у Ромнах. Це підтверджують авторські написи на роботах. Не виключена можливість, що він міг бути і родом із Роменщини або ж мав родичів, знайомих, друзів. Якщо ж Б. Комаров родом з інших місць, то його приїзд на роменську землю міг бути обумовлений знайомством з М. Макаренком, М. Семенчиком, які опікувалися поповненням мистецької збірки Роменського музею.

ПРИМІТКИ

1. Про бажання М. Макаренка створити повноцінну мистецьку збірку в Роменському музеї свідчать такі рядки: “...Маю за честь повідомити Музей, що для повноти музейних збірок я бажаю передати до відділу малярських творів українських майстрів такі картини та етюди...” // Німенко Н. Велет українознавства (до 125-річчя з дня народження Миколи Омеляновича Макаренка) // Сумська старовина. – 2002. – № X. – С. 11.
2. Семенчик Михайло Максимович (1890-1964) – музеєзнавець, археолог, учень М. Макаренка. У 1920-1945 рр. – директор Роменського краєзнавчого музею. Докладніше див.: Діброва Г.В., Панченко В.В. Штрихи до біографії М.М. Семенчика // Вивчення історичної та культурної спадщини Роменщини: проблеми і перспективи: Тези доповідей та повідомлень до науково-практичної конференції, присвяченої 70-річчю Роменського краєзнавчого музею. – Листопад. – 1990. – Суми-Ромни, 1990. – С. 8-11. Семенчик Михайло Максимович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 397-398.
3. Иван Мясоедов / Евгений Зотов 1881-1953. Путь исканий: Каталог. – Берн, 1998. – С. 54.
4. Іл. див. у вид.: Сарабьянов Д.В. Стилль модерн. – М., 1989. – С. 120.
5. В'ячеслав Володимирович Пакулін (1900-1951) – живописець. Працював у галузі пейзажу, портрета, жанрової і тематичної картин,

театрально-декораційного мистецтва. Навчався в училищі технічного малювання А. Штігліца (1916-1919; 1920-1922), в Академії мистецтв – ВХУТЕМАСі (1922-1925).

6. Живопись 1920-1930. Государственный Русский музей: Каталог-альбом. – М., 1989. – С. 252.
7. Шихирева О.Н. К истории общества “Круг художников” // Советское искусствознание’ 82. Выпуск 1(16). – М., 1983. – С. 301.
8. *Олексій Федорович Пахомов* (1900-1973) – живописець і графік. Працював у галузі портрета, пейзажу, жанрової і тематичної картин, книжкової ілюстрації. Навчався в училищі технічного малювання А. Штігліца (1915-1917; 1920-1922), в Академії мистецтв – ВХУТЕМАСі (1922-1925). Учень М. Тирси і О. Савінова.
9. Шихирева О.Н. К истории общества “Круг художников” // Советское искусствознание’ 82. Выпуск 1(16). – М., 1983. – С. 303.
10. Виставка ленінградського об’єднання “Круг художників”: Каталог / Київська картинна галерея. – К., 1930.
11. Лапшин В.П. Из истории художественной жизни Москвы 1920-х годов. Маковец // Советское искусствознание’79. Второй выпуск. – М., 1980. – С. 380.
12. Картина “Композиція. Стиль російської ікони” Б. Комарова експонувалася на виставці “Мистецтво Роменщини і Роменщина у мистецтві” в Сумському обласному художньому музеї у грудні 1995 р. Див.: Побожій С. “Роменщина у мистецтві”: новий мистецький проект? // Червоний промінь (Суми). – 1996. – 12 січня. – № 2 (4183). – С. 4. Про “Композицію. Стиль російської ікони” Б. Комарова автором було виголошено доповідь “Ікона і кубофутуризм. Про мову однієї композиції з Роменського краєзнавчого музею” на міжнародній науковій конференції “Російський кубофутуризм” у Державному інституті мистецтвознавства Міністерства культури Російської Федерації (Москва, 1998 р.). Див.: Автономова Н., Коваленко Г. Русский кубофутуризм // Искусствознание’2/99 (XV). – С. 628. Публікацію тексту доповіді див.: *Побожий С.И.* Икона и кубофутуризм. О языке одной композиции из Роменского краеведческого музея // Русский кубофутуризм. – СПб., 2002. – С. 138-141.
13. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К., 2005. – С. 127.
14. Цит. за *вид.*: Український авангард 1910-1930 років. Альбом / Автор-упорядник Д.О. Горбачов. – К., 1996. – С. 6.
15. Бобринская Е.А. Механизм “работы сновидения” в футуристическом взаимодействии поэзии и живописи // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXV Випперовские чтения. – М., 1993. – С. 61.

16. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – С. 173.
17. Волошин М. Лики творчества. – М., 1988. – С. 292.
18. Шумов А. Анархия есть любовь. Авангард и икона // Давид Давидович Бурлюк: [Матеріали наукової конференції] – К., 1998. – С. 30.
19. Восьмая выставка картин и скульптуры АХРР “Жизнь и быт народов СССР”: Справочник-каталог. – М., 1926. – С. 17. – Наукова бібліотека Третяковської галереї: 14 к 40/3.
20. IX выставка АХРР. Каталог эскизов, этюдов и скульптуры художников Московской организации АХРР. – М., 1927. – С. 8. – Наукова бібліотека Третяковської галереї: 14 к 40/3.
21. Художники РСФСР за XV лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись. Графика. Скульптура. – Л., 1932. – С. 47. У каталозі вказано адресу, за якою мешкав Борис Дмитрович Комаров: *Москва, Верхняя Масловка, 65*. У виставці також брали участь І. Клюн та К. Малевич. Останній показав “Чорний квадрат” (1913).
22. *Адарюков Володимир Якович (1863-1932)* – мистецтвознавець, бібліограф, музейний працівник. Колекціонер російської літографії та екслібрисів.
23. Діброва Г.В., Панченко В.В. Штрихи до біографії М.М. Семенчика // Вивчення історичної та культурної спадщини Роменщини: проблеми і перспективи. – С. 8.
24. Збірник повинен складатися з трьох розділів: агітація, динаміт і форма, інформація. Його автори заявляли: *“Через головы “промежуточного сословия”, через головы перепродавцев, критиков и целой своры услужливых благотворителей, узкопартийных организаций, вегетарианских организаций, каковыми являются теперь культурные отделы кооперативов и пролеткультов, мы решили взвиться и упасть в самую гущу массы с динамитом разрушения и формами нашей творческой изобретательности”* // Казимир Малевич: Собр. соч. в 5-ти т. – Т. 1. – М., 1995. – С. 331.
25. Побожій С.І. Борис Комаров: Художник без біографії? До питання вивчення спадщини “забутих” художників // 1100-літній Ромен: сторінки історії: Матеріали ювілейної наукової конференції: Збірник наукових праць. – Київ-Ромни, 2002. – С. 58-61. *Він же*. “Я вижу, Христос из иконы бежал...” Художні ідеї та паралелі у мистецтві модерну та авангарду // Сумська старовина. – 2003. – № XI-XII. – С. 178-190. *Він же*. Художні ідеї та паралелі у творчості Б. Комарова // Художній музей: Збірник статей і матеріалів (до 85-річного ювілею Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького). – Суми, 2005. – С. 127-134.

ДОДАТОК 1

Выставка Ю.Н. Бразоль. Картины, скульптура этнографич. коллекция. 1910 год. – [Б.м., Первая женская типография “Т-ва Печатного станка”, 1910]. – 21 с.



ПРЕДИСЛОВИЕ

До настоящей выставки Юлия Николаевна Бразоль выставляла свои произведения (живопись и скульптуру) ежегодно на выставках Первого Дамского Художественного Кружка, О-ва Петербургских Художников (скульптура), а также в разное время в Париже (всемирная выставка 1900 г.), на которой за бронзовый канделябр получила почётный отзыв, в Реймсе золотую медаль за скульптуру и живопись, в Москве, Харькове и Нижнем Новгороде.

Развивался талант Ю.Н. при участии первоначально художника Волошинова, затем профессора скульптуры Цурштрассена (в Лейпциге), профессора Беклемишева в Петербурге, скульптора Монтеверде (в Италии) и проф. Айвазовского.

Половина валового сбора со входных билетов настоящей выставки поступает в пользу вдов и сирот, пострадавших на войне.

№№ КАРТИН

- | | |
|-------------------------------|----------------------------------|
| 1. Крым, Алупка. | 24. Болото. |
| 2. Постоялый двор. | 25. Крым. |
| 3. Финляндия. Вамель-ярви. | 26. Судак. |
| 4. Nature morte. Грибы. | 27. Феодосия. |
| 5. Ворскла. | 28. Малороссия. |
| 6. Хатка в Малороссии. | 29. Чёрное море. |
| 7. В лесу. | 30. Мыс Виолент в Крыму. |
| 8. Море в Финляндии. | 31. Малороссия. Ворскла. |
| 9. Финляндия. | 32. Nature morte фрукты. |
| 10. Nature morte. | 33. Рески-ярви (в Финл.[яндии]). |
| 11. Nature morte. Грибы. | 34. Чёрное море. |
| 12. Малороссия. | 35. Зимний день. |
| 13. Крым. | 36. Nature morte. |
| 14. Городище в Малороссии. | 37. Ворскла. |
| 15. В Финляндии. | 38. Огород в Малороссии. |
| 16. Тибр. | 39. Этюд дубов. |
| 17. Финляндия. | 40. Мельница на Ворскле. |
| 18. Этюд. | 41. Судак. |
| 19. Севастополь. | 42. Финляндия. |
| 20. Финляндия. Морозный день. | 43. Болотце в Финл.[яндии] |
| 21. Мельница в Малороссии. | 44. Финляндия. |
| 22. Хохол-рыбак. | 45. Новгородская губ.[ерния]. |
| 23. Этюд-портрет. | 46. Nature morte. |

47. Этюд в Крыму.
48. Nature morte.
49. Nature morte.
50. Зимний день.
51. Финский залив.
52. Кладбище в Константинополе.
53. Развалины Херсонеса.
54. Вамель-ярви.
55. Болото в Вамель-ярви.
56. Крым.
57. Ночь в Феодосии.
58. Лес зимою.
59. Рисунок сепией. Спаситель.
60. Близ Туниса.
61. Африканская пустыня.
62. По дороге в Тунис.
63. Кофейня арабская.
64. Этюд пальмы. Цейлон.
65. Верблюды.
66. Villa Borgese.
67. Помпея.
68. Алжир.
69. Castel don' Anna.
70. Неаполь.
71. Этюд пальм.
72. Этюд Германии.
73. Неаполь.
74. Villa Borgese.
75. Этюд каучуковых деревьев.
76. Венеция.
77. Венеция.
78. Дом в Малороссии.
79. Германия. Киссинген.
80. Этюд гор.
81. Неаполь.
82. Храм в Кэнди.
83. В Германии.
84. Кэнди.
85. Африка около Блида.
86. Помпеи.
87. Германия. Бамберг.
88. Неаполь.
89. Финляндия.
90. Смирна.
91. Рим.
92. Рим.
93. Смирна.
94. Суэцкий канал.
95. Помпеи.
96. Близ Туниса.
97. Этюд в Африке.
98. Венеция.
99. Тибр.
100. За Казбой (в Африке).
101. Алжир.
102. Сицилия.
103. Киссинген.
104. Киоджио (в Италии).
105. Сицилия.
106. Эффект в горах Ливана.
107. 11 паспарту с этюдами.
108. За Алжиром.
109. Алжир.
110. Кэнди.
111. Алжир. Jardin desse.
112. Бон в Африке.
113. Близ Туниса.
114. Море.
115. Море. Туман.
116. Архипелаг.
117. Пальмы.
118. Алжир.
119. Около Сингапура.
120. Алжир.
121. Волна.
122. Морской берег.
123. Триполи.
124. Море в Алжире.
125. Красное море.
126. Тайфун.

127. Кэнди.
128. Близ Рима.
129. Киссинген.
130. Лидо-купанье.
131. Волна.
132. Финляндия.
133. Залив в Балтийском море.
134. Вечер в Финляндии.
135. Nature morte.
136. Лес в Финляндии.
137. Финляндия.
138. Вамель-ярви. Финляндия.
139. Финляндия.
140. Канеа (в Греции).
141. Камни.
- 142.
143. Море.
144. Nature morte.
145. Крым. Севастополь.
146. Инкерман.
147. Севастополь.
148. Чёрное море.
149. Севастополь.
150. Лес зимою. Финляндия.
151. Крым.
152. Nature morte. Утки.
153. В Малороссии.
154. Крым.
155. Берег в Финляндии.
156. Зимка.
157. Малороссия.
158. Финляндия.
159. Хатки.
160. Кэнди.
161. Лес.
162. Карфаген.
163. Бавария.
164. Развалины Эфеса.
165. Италия.
166. Сингапур.
167. Castel don`Anna.
168. Индийский океан.
169. Казба в Алжире.
170. Мост караванов в Смирне.
171. Алжир.
172. Везувий.
173. Дальний.
174. Кэнди.
175. Порт-Артур.
176. Порт-Артур.
177. Китайка-нищенка.
178. Крыша кумирни.
179. Китаец.
180. Порт-Артур.
181. Кумирни близ Дальнего.
182. Япония.
183. Дальний.
184. Дальний.
185. Дальний.
186. Порт-Артур.
187. Маньчжурия.
188. Дальний.
189. За Байкалом.
190. Порт-Артур.
191. Япония.
192. Сибирь.
193. На Хингане.
194. Дальний.
195. Нагасаки.
196. Кумирня Си-ши-инг.
197. Порт-Артур.
198. Нагасаки.
199. Япония.
200. Япония.
201. Япония.
202. Япония.
203. Рисовые поля.
204. Мукден.
205. Япония.
206. Нагасаки.

- | | |
|-----------------------------------|-----------------|
| 207. Порт-Артур. | 215. Китаец. |
| 208. Попка-Ара. | 216. Китаец. |
| 209. Африка. | 217. Развалины. |
| 210. Порт-Артур. | 218. Дальний. |
| 211. Пароход “Аргунь”. | 219. Джонка. |
| 212. Храм в Вифлееме. | 220. То же. |
| 213. Храм Господень в Иерусалиме. | 221. Бейрут. |
| 214. Пальмы. Африка. | 222. Эфес. |

СКУЛЬПТУРА

- | | |
|--|--|
| 1. Итальянец. | 20. Собака. |
| 2. Демон и Тамара. | 21. Вифлеемка. |
| 3. Леда. Нож. | 22. Мальчик несет обед. |
| 4. У воды. | 23. Барельеф двух головок
(удост.[оен] золот.[ой]
мед.[али] в Реймсе). |
| 5. Будяк (удост.[оен]
почетн.[ой] похвалы на
Всемирной Парижской
выставке). | 24. Дед Мороз. |
| 6. Ау швунг (Шумана). | 25. В раздумье. |
| 7. Плюшкин. | 26. Бюст адмирала Макарова. |
| 8. Бюст Юнкер-Крамской. | 27. Бюст старушки-няни. |
| 9. Песнь Изиде. | 28. Улыбка приживалки. |
| 10. Серебряная волна. | 29. Китаец. |
| 11. Собака. Пресс-папье. | 30. Бюст г-жи Т. Горельеф. |
| 12. Итальянка. | 31. Головка египтянки. |
| 13. Терезина. | 32. Женская фигурка. |
| 14. Леда. | 33. Детская гол.[овка] под
покрывалом. |
| 15. Бюст Мрозовской. | 34. Горе. |
| 16. То же. | 35. Китайка (резьба). |
| 17. Бюст дочери Таманио. | 36. Полочка резная. |
| 18. Соло. | 37. Проект памятника
Айвазовскому. |
| 19. Женская фигурка. | |

ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

РОССИЯ

- | | |
|---------------------|--------------------------------------|
| 1. Парчовые рукава. | 29. Воздух. |
| 2. Передник. | 30. Старинная парюра из аквамаринов. |
| 3-4. Сарафаны. | 31. Бумажник кожан.[ый] вышитый. |
| 5. Шугай. | 32. Старинное кружево. |
| 6-7. Платки. | 33-44. Русские полотенца. |
| 8-14. Парчи разные. | 45-46. Концы старинных полотенец. |
| 15. Головной убор. | 47. Вышивка Ю.Н. Бразоль. |
| 16-17. Вышивки. | |
| 18-23. Гобелены. | |
| 24-26. Кокошники. | |
| 27. Позумент. | |
| 28. Лента. | |

МАЛОРОССИЯ

- | | |
|---|---------------------------------|
| 48-54. Рубашки старин.[ные] | 220. Юбка (бархатн.[ная]). |
| 55-58. Современные рушники. | 221. Карман. |
| 59-61. Вышивки по старинным образцам. | 222. Старин.[ный] костюм. |
| 62-65. Старинные рукава. | 223. Намитка. |
| 66-86. Полосы по старинным образцам. | 224. Старин.[ный] кушак. |
| 87-94. Покрывала. | 225-234. Запаски старин.[ные] |
| 95. Вышитая грудь. | 235-246. Плахты. |
| 96-128. Хусточки. | 247. Кувшин. |
| 129. Тканая полоса. | 249. Соринкс. |
| 130-149. Хусточки старинные. | 250. Казацкий корец. |
| 150-157. Рушники старинные. | 251. Кушак гетмана Заславского. |
| 158. Покрывало тюлевое по старинным образцам. | 252. Щит старин.[ный] |
| 159-218. Рушники по старин.[ным] образцам. | 253-254. Секиры. |
| 219. Спидненца. | 255. Кривая сабля. |
| | 256. Старинное оружие. |
| | 257. Рог для пороха. |
| | 258-260. Татарские полотенца. |

ТУРЦИЯ

- | | |
|----------------------------------|------------------|
| 261. Материя из Константинополя. | 263. Кувшин. |
| 262. Трубка. | 264-266. Кисеты. |
| | 267. Кушак. |

СМИРНА

- 268-269. Скатерти.
270. Чулки.
271. Украшение для лошадей.
272-273. Кисеты.

ВИФЛЕЕМ

274. Костюм.
275. Кофта.
276. Головной убор.
277. Покрывало.
278-279. Клейма для печатания просфор.

АРАБСКОЕ

280. Лампада.
281. Ваза.
282-284. Корзинки.
285. Куфен (корзина для овощей, фруктов)
286. Шкатулка.
287. Бурнус белый.
288. ” шёлковый.
289. Шаровары.
290. Рубашка.
291. Покрывало.
292. Одежда.

АЛЖИР И ТУНИС

293. Уздечка.
294. Чепрак.
295. Пуховка.
296. Туфли.
297. Феска.
298. Зеркало.
299. Подушка.
300. Инструменты.
301-302. Украшения.

КИТАЙ

- 301-308. Идолы.
309-310. Бронзовые треножники.
311-314. Фигура из мыльного камня.
315-316. Трубки.
317-318. Кофейники клуазонные.
319-320. Вазочки.
321. Дорожный ящичек.
322-325. Миски для риса.
326.
327. Ваза.
328. Тарелка.
329. Чайник.
330. Солонка.
331. Резной бамбуковый стакан.
332-336. Фарфоровые ложки.
337-338. Маски.
339. Умывальная чашка.
340-342. Чашки.
343. Вышитый дракон.

- | | |
|---|-----------------------------|
| 344-345. Вышивки старин.[ные]
в рамах. | 368-369. Шёлковые керимоны. |
| 346. Лента. | 370. Вышивка. |
| 347. Мужские башмаки. | 371. Наушники. |
| 348. Женские башмаки. | 372. Кисет. |
| 349. Чесалка. | 373. Соломенная куртка. |
| 350-353. Головные украшения. | 374. Костюм чернорабочего. |
| 354-366. Китайские материи. | 375-376. Платки. |
| 367. Юбка. | 377. Порткорт резной. |

ЯПОНИЯ

- | | |
|-------------------------------|----------------------------------|
| 378. Гребень. | 418. Блюдце. |
| 379-380. Головные украшения. | 419. Цветок. |
| 381-382. Башмаки. | 420. Большое блюдо. |
| 383. Пуховка. | 421-424. Чайники. |
| 384. Шкатулка. | 425-426. Чашки. |
| 385. Ящик. | 427. Куклы деревянные. |
| 386-387. Коробки. | 428. Фунега. |
| 388. Нож. | 429-431. Кимоно. |
| 389-391. Идолы. | 432-434. Материи. |
| 392. Маска. | 435-462. Платки шёлковые. |
| 392-393. Фарфоровые подвески. | 463. Гардины. |
| 394. Шкатулка. | 464. Свисток. |
| 395. Жаровня. | 465-467. Куклы фарфор.[овые]. |
| 396. Треножник. | 468-469. Соломенные подставки. |
| 396-402. Чашки. | 470. Мундштук слоновой
кости. |
| 403-406. Миски. | 471. Череп из слоновой
кости. |
| 407-411. Тарелки. | 472. Подушка. |
| 412-415. Вазы. | |
| 416-417. Куклы. | |

РАЗНЫЕ ВЕЩИ

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| 473. Шаль старинная
(индийская). | 479-493. Веера различных
стран. |
| 474. Перевязь. | 494. Блюдечко из Италии. |
| 475. Туфли (Сингапур). | 495. Библо оттуда же. |
| 476. Раковины (Сингапур). | 496. Римская рамочка
из мозаики. |
| 477. Кисет из Ташкента. | 497. Трубка из Киоджио. |
| 478. Мастика. | |

498. Константин и Елена – мраморн.[ый] барельеф.
- 499-514. Бусы разных стран: алжирские, венецианские, турецкие, вифлеемские, тунисские, русские, египетские.
- 515-542. Ложки, вилки и ножи: китайские, алжирские, вифлеемские и проч.[ее].
547. Шкафик – выжигание.
- 548-549. Китайские столики (не продаются).
550. Старинный молитвенник в серебре.

Републікацію здійснено з примірника каталогу, який зберігається в науковій бібліотеці Державної Третьяковської галереї: 14 к.10/14. Текст публікується за сучасним правописом.

ДОДАТОК 2

Н.Г. Картинная выставка в г. Лебедине в здании мужской гимназии Ю.Н. Бразоль-Леонтьевой // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 22(9) августа. – № 35. – С. 3-4. Н.Г. Картинная выставка в г. Лебедине в здании мужской гимназии Ю.Н. Бразоль-Леонтьевой // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 24 (11) августа. – № 36. – С. 3.

3.

Картинная выставка въ г. Лебединѣ, въ зданіи мужской гимназіи.

Ю. Н. Бразоль-Леонтьевой.

Мы на картинной выставкѣ. Это рѣдкое явленіе для нашего маленькаго города. Правда, у насъ бывали ученическія выставки, но онѣ не имѣютъ художественнаго значенія и къ искусству отношенія не имѣютъ. Но теперь передъ нами фактъ настоящаго художественнаго значенія: настоящій художникъ выставилъ намъ свои картины и говорить съ нами языкомъ образовъ и красокъ. Искусство—показатель духа художника, выявленіе его взгляда на жизнь. Художникъ открываетъ намъ святое святыхъ своей души и дѣлится съ нами своими сокровищами чувства и мысли. Но искусство сложно. Эта книга не легко читается, потому что она сама предъявляетъ своему читателю, т. е. зрителю, извѣстныя требованія: мы, зрители, сами должны обладать тѣми свойствами, проявленіе которыхъ намъ приходится постигать въ художественномъ произведеніи.

Мы знаемъ, что умственная и нравственная структура людей весьма разнообразна. Вотъ почему художественныя произведенія понимаются весьма различно; вотъ почему однимъ нравится одно, другимъ другое въ творчествѣ одного и того же художника, и тѣмъ не менѣе художественная цѣнность произведенія не теряетъ своего значенія.

Живопись—искусство изобрѣтать предметы на плоскости съ цѣлью произвести на зрителя впечатлѣніе, возбудить извѣстное настроеніе или выразить какую-либо идею. Въ основѣ живописи лежитъ воспроизведеніе природы непосредственно или въ комбинированномъ видѣ. Опытъ показываетъ, что подраженіе природѣ можетъ простираться только до извѣстнаго предѣла: сходство, доведенное далѣе извѣстной мѣры, ломаетъ произведеніе художественнаго значенія. Важно, чтобы картина возбуждала въ насъ впечатлѣніе, полученное отъ предметовъ, а не была только копіей.

Лѣтъ сто съ лишнимъ назадъ одинъ чудакъ, не обладавшій ни образованіемъ, ни даже вкусомъ, однако бывшій гениальнымъ поэтомъ (Державинъ) уподобилъ поэзію лимонаду въ лѣтнюю пору. Въ Екатерининскую эпоху такъ думали и о живописи, что не мѣшало знаменитой правительницѣ скупать въ Западной Европѣ цѣлые музеи. Теперь никто уже не смотритъ на искусство съ точки зрѣнія развлеченія, равно какъ намъ не приходится въ голову представлять къ нему требованія узко утилитарныя, хотя бы въ области морали, что приводило Пушкина въ такое негодованіе (стихотвореніе Чернь).

“Мы на картинной выставке. Это редкое явление для нашего маленького города. Правда, у нас бывали ученические выставки, но они не имеют художественного значения и к искусству отношения не имеют. Но теперь перед нами факт настоящего художественного значения: настоящий художник выставил нам свои картины и говорит с нами языком образов и красок. Искусство – показатель духа художника, выявление его взгляда на жизнь. Художник открывает нам святое святых своей души и делится с нами своими сокровищами чувства и мысли. Но искусство сложно. Эта книга не легко читается, потому что она сама предъявляет своему читателю, то есть зрителю, известные требования: мы, зрители, сами должны обладать теми свойствами, проявление которых нам приходится постигать в художественном произведении.

Мы знаем, что умственная и нравственная структура людей весьма разнообразна. Вот почему художественные произведения понимаются весьма различно; вот почему одним нравится одно, другим другое в творчестве одного и того же художника, и тем не менее художественная ценность произведения не теряет своего значения.

Живопись – искусство изобретать предметы на плоскости с целью произвести на зрителя впечатление, возбудить известное настроение или выразить какую-либо идею. В основе живописи лежит воспроизведение природы непосредственно или в комбинированном виде. Опыт показывает, что подражание природе может простираться только до известного предела: сходство, доведено далее известной меры, ломает произведение художественного значения. Важно, чтобы картина возбуждала в нас впечатление, полученное от предметов, а не была только копией.

Лет сто с лишним назад один чудак, не обладавший ни образованием, ни даже вкусом, однако бывший гениальным поэтом (Державин) уподобил поэзию лимонаду в летнюю пору. В Екатерининскую эпоху так думали и о живописи, что не мешало знаменитой правительнице скупать в Западной Европе целые музеи. Теперь никто уже не смотрит на искусство с точки зрения развлечения, равно как нам не приходит в голову представлять к нему требования узко утилитарные, хотя бы в области морали, что приводило Пушкина в такое негодование (стихотворение “Чернь”).

Искусство вовсе не один из видов приятного развлечения, отнюдь не средство коротать досуг. Существует много определений искусства. Я укажу на самое простое и наиболее верное. Искусство – средство передать внутреннее содержание одной личности – другой.

Говорят: чужая душа – потемки. Так оно и есть даже в том случае, если один человек отнюдь не стремится скрыть свое “я” от другого.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Тютчев.

Да, трудно высказаться, чтобы тебя поняли именно так, как ты хочешь этого. Немало вражды у людей только потому, что они не понимают друг друга.

Не подлежит сомнению, что человек гораздо менее руководствуется рассудком, чем мы думаем. В огромнейшем большинстве случаев мы живем чувством, полусознательными, а то и бессознательными настроениями, уловить которые бывает крайне трудно не только другому человеку, но и самому индивидууму. Вот здесь-то и приходит на помощь искусство. Резцом, звуком, красками, словом – художники передают нам сокровеннейшие изгибы человеческой души. Художественность исполнения дает возможность одной душе соприкоснуться с другой. Это общение возвышает толпу до художника. Возникают мысли и чувства у того, кто не имел их, или же новые оттенки настроений у людей, живущих духовной жизнью.

Я не буду распространяться о значении и целях искусства. Высказанное положение послужит нам базой, чтобы дать себе отчет в предложенном нам выставкой художественном материале. Но прежде скажем два слова о современной жизни.

XIX век, так двинувший человечество во всех областях знания и техники, в области искусства дал огромное количество великих имен и замечательных произведений. Идет борьба направлений – исторического, романтического, реалистического. Пред нами живопись историческая, батальная, портретная, религиозная, марины, пейзаж, мистика. К концу столетия живопись заметно клонится к упадку: зато умножаются школы: символизм, пунктилизм (школа пунктировок), тамизм (школа пятен), импрессионизм, пленеризм (передача воздуха), декадентство, кубизм... Возникают выставки картин с диким названием – “Бубновый валет”, “Ослиный хвост” и пр.

Уродливые явления и кривляния бездарностей не мешают искусству шествовать вперед величественной поступью и облагораживать человечество. Эта погоня за новизной манеры придала, однако, современной живописи ярко выраженный характер.

Главная задача нового направления состоит в том, чтобы, не рассказывая истории, не приковывая к полотну нашей мысли, выразить впечатление. Содержание картины не важно; важно чарование форм и красок самих по себе. Это реализм, переходящий в натурализм, но особого рода. Прежние реалисты боготворили форму, предмет в целом; теперь боготворят в природе – свет, воздух, а в технике – краску. В пейзаже, в жанре – особенно из жизни простого народа, даже в мертвой натуре обнаружены такие стороны, на которые раньше никогда не обращали внимания. Изображение света и воздуха делается иногда самостоятельной целью. Художник ставит своей задачей передавать свет, как он, напоая воздух, то представляется спокойно-рассеянным, то светит резче в отдельных местах, для художника важнее всего стремление к правде всех красок и силе тонов в их взаимных отношениях. Конечно, при такой трактовке сюжета остается в пренебрежении та глубина душевного переживания, которая следует за восприятием глаза. Но это не особенно беспокоит современных художников, может быть, и потому, что для большинства из них больше по плечу разработка вопроса о тонах и красках, чем углубление в область психологических и нравственных проблем.

Обращаемся к массе холстов, выставленных г-жой Бразоль-Леонтьевой. Это произведение одной кисти. Следовательно, мы можем здесь искать единства и целостности, как творческих стремлений автора, так и известной цельности впечатления для зрителя. Так оно есть и на самом деле. Вы беглым взглядом окидываете выставку, чтобы составить себе общее впечатление и потом более детально ознакомиться с творчеством автора. Вы не увидите здесь картин исторического и религиозного содержания. Совсем мало жанра. Перед вами пейзажи, Марины, мертвая природа – цветы, фрукты. Портретом наш художник не занимался, так небольшие полотна – (женщина с правильными классическими чертами лица, поваренок китаец и проч.) – не более, как этюды. Но на выставке есть превосходный портрет старика (в простенке между окнами), показывающий, что г-жа Бразоль-Леонтьева может быть настоящим мастером портретной живописи, если пожелает.

Жанра на выставке нет. Художник почти не имеет склонности к изображению на холсте жизни народа и отдельных его слоев. Страсти, горе и радость людская, одним словом, быт и отношение между людьми – не побуждают художника братья за кисть. Он не изображает и животных, исключение делается только для верблюдов, и то в ограниченном количестве.

На выставке г-жи Бразоль-Леонтьевой господствовал пейзаж. Да так оно и должно быть. Ведь художник – дитя своего времени.

На нем невольно отражается веяние своей эпохи, ее задачи и стремления. Современное искусство не стремится передать кистью эпического сюжета, глубокой религиозной или философской мысли. Но оно не равнодушно к воздуху и цвету и стремится передать впечатления в связи с воздушными и световыми ощущениями. Объектом искусств является то, что купается в море воздуха и блещет переливами цветов. Итак, выставка г-жи Бразоль-Леонтьевой – это царство пейзажа. Пейзажная живопись имеет целью передать ощущения, возбуждаемые в душе человека природой одним только оптическим путем. Перед нами родные, близкие нам виды. Дорога у опушки леса с яркой весенней зеленью. Залитая летним солнцем одинокая клуня. Лесной ручей. Болото или берег, реки, окаймленные лесом; этот мотив разрабатывается на многих картинах. Есть и зимние пейзажи. Родного пейзажа, однако, выставлено мало. Может быть, это случайность. Во всяком случае, получается впечатление, что художник, нежный поэт своей природы, тяготеет более к югу, туда, где ярко светит солнце, и где так ярки краски.

Кто лично знает г-жу Бразоль-Леонтьеву, тому известно, что она много путешествовала. Наша выставка доказывает, что художник использовал свои путешествия с художественными целями: он не только наслаждался природой подтропического и тропического пояса, но и пережил ее вторично, претворив в художественные произведения. На этюдах и картинах мы видим Крым, Константинополь, Архипелаг, Сирию, многочисленные виды Иерусалима, Эфес и его развалины, Смирну, окрестности Рима, Алжир, Карфаген, Суэц, Цейлон и Сингапур, Порт-Артур. Есть несколько и японских этюдов, за рисование которых автора едва не упрятали в тюрьму. Это экзотические картины разных размеров. По большей части это этюды, путевые заметки художника для себя, для памяти, чтобы потом при желании разработать этюд в большую картину.

Часто к этому относятся свысока, как случайному, незаконченному наброску. И часто бывают неправы, так как этюд может отражать непосредственное впечатление, всю остроту первого ощущения. Таковы именно этюды г-жи Бразоль-Леонтьевой. Я обращаю ваше внимание на ряд маленьких картинок, изображающих виды Малой Азии, – Эфес и его развалины (акварели) Карфагена, Палестина и другие азиатские пейзажи (акварель). Одни из них написаны масляными красками, другие акварелью. Превосходны маленькие картины, почти миниатюры, посвященные Карфагену (масло) и развалинам Эфеса (акварель). Здесь видна твердая рука, законченность рисунка и глубокое проникновение в сущность предмета. Эти вещицы недостаточно просмотреть, их необходимо изучать, они вполне заслуживают того.

Если не ошибаюсь, это лучшие работы на выставке. Недаром они не продаются, как гласит надпись.

Многие из этих вещей изображают море. Наш художник вообще певец водной стихии. Самые крупные по размерам его картины – марины. Две самые большие из них изображают наше Черное море, у Крымского побережья. Как известно, Черное море – одно из самых красочных. Чтобы не затруднять вас, скажу несколько слов о мертвой природе, обильно представленной на нашей выставке. Перед нами различные цветы, фрукты, овощи, грибы.... Все это написано сильно, сочно, блещет яркостью красок и говорит о жизнерадостности автора. В хмурую осень, в зимнюю вьюгу эти цветы напомнят нам о лучезарной весне, о роскошном лете и согреют радостью наше сердце.

Выше мы указали школы, на которые делится современная живопись, скорее направления, сменяющие друг друга. К какому же направлению отнести произведения г-жи Бразоль-Леонтьевой? Наш художник и по содержанию своих картин, и по их выполнению вполне сын своего времени. Но ему удалось избежать крайностей современного искусства. У него есть собственный взгляд на задачи живописи. Он трезвый реалист, горячо любящий природу и призывающий других к тому же. Это не значит, что у него нет фантазии. Нимфа, красивые развалины на берегу моря свидетельствуют о сильном воображении. Но для художника достаточно и обыкновенной природы, в которой так много жизни, движения, красоты и покоя, то есть необъятная полнота совершенства. И все это талантливый художник переносит на свои полотна со вкусом, с чувством меры, даже с некоторой сдержанностью. Иногда рассматриваешь картину, и на первый раз кажется, что там есть что-то недосказанное, чего-то не хватает. И только потом поймешь, что вначале ты был недостаточно внимателен, что картина глубже и содержательнее, чем показалась с первого раза. Дело в том, что искусство г-жи Бразоль-Леонтьевой отнюдь не бьет на эффект; оно, напротив, сознательно чуждается всего кричащего. Это глубоко интимное искусство. Потому оно требует к себе глубокого внимания и раскрывается перед зрителем не сразу, а постепенно. Это искусство не станет зазывать к себе поклонников, оно не стремится угождать зрителю, не пойдет за ним: пусть публика сама подойдет к нему. Помните, гора не пошла к Магомету, – Магомет пошел к горе.

Итак, талант художника и направление его таланта в высшей степени симпатичны. Но на выставке, кроме картин, есть еще скульптуры. Бронза. “У ручья” женщина тянется за водяной лилией – великолепно передано человеческое тело. Прекрасна анатомия в изящной фигуре

“перед купаньем”. Симпатична женщина с ребенком (голая). Так ласково задушевно две детские головки. Прекраснейшая работа автопортрет самой художницы. Удивительно сделаны две собаки, особенно та, которая поменьше; это положительно превосходная работа. К сожалению, гипс от времени значительно запылится. Так вот где, не в живописи, а в скульптуре сказалась любовь художника к человеку и пластическим формам. И здесь им отмечена целая гамма разнообразных настроений. Обращают на себя внимание чудесные открытки и фарфоровые тарелки, расписанные красками с народных выставок, оригинальное кольцо, броши, кресты и другие украшения из ценных камней, выбрасываемых морем в Крыму, в Коктебеле; эти камни вставлены в серебряную оправу по рисункам г-жи Бразоль-Леонтьевой.

На выставке предметов. В этом материале сразу трудно разобраться. Но кто возьмет на себя этот труд, тот не раскается, так как обогатится истинно поэтическими эмоциями. В заключение я скажу то, с чего мог бы начать. Когда-то я был жителем большого города и имел возможность следить за всеми новинками искусства. Эта слабость осталась за мной и в последующие времена, когда я попадал в культурные центры. И вот, посещая картинные выставки, я обратил свое внимание на работы, подписанные именем Ю.Н. Бразоль (т.е. Юрий Ник.[олаевич] Бразоль, как я думал). У меня даже до сей поры хранится каталог одной московской картинной выставки с таким именем. Прошло немало лет. Судьбе угодно было, чтобы в г. Лебедине “старый” любитель посещать картинные выставки встретился с госпожой Юлией Николаевной Леонтьевой, явление самое обыкновенное, что городские обыватели могут встретиться. Но представьте себе мое изумление, когда оказалось, что Юрий Николаевич Бразоль оказался тождественным с Юлией Николаевной Леонтьевой, картины которой выставлены в настоящее время для публики. Пользуясь случаем, приношу глубокую благодарность талантливому художнику за доставленное картинно художественное наслаждение”.

Републікацію здійснено за сучасним правописом із збереженням усіх лексичних і стилістичних особливостей мови автора статті.

ДОДАТОК 3

Катальог першої виставки української старовини. – Лебедин [Тип. Когона], 1918. – 20 с.

ПЕРЕДМОВА

Лебединський повіт на Харківщині має багато пам'яток старовини, цікаво ілюструючих історію українського мистецтва. В м. Лебедині залишилось п'ять дерев'яних (Мироносицька, Миколаєвська, Трьохсвятительська, Воскресенська і Григор'євська) і одна кам'яна (Соборна) старих церков і де кілька іконостасів та ікон. В повіті також збереглись де кілька старих церков, хоча найстаріша і найцікавіша церква в слоб. Вільшані уже зруйнована і дуже варварським способом.

Крім цього у мешканців повіту, як у графині В.В. Капнистової, В.К. Демченкової, А.А. Красовського та інших, маються багаті збірки вишиванок, килимів, портретів, убрання т. ин.

Всі ці багатства до цього часу не були використані для науки. В цьому році Повітова Управа, улаштуваючи згідно з проханням Міністерства Освіти та Мистецтва і постановою чергового Земського Зібрання, українські курси для вчителів початкових шкіл, закликала лектора по історії українського мистецтва – С.А. Таранушенку, котрий на протязі двох тижнів викладав слухачам названу історію. Свої лекції д. Таранушенко ілюстрував великим числом діапозитивів на екрані, але дуже було цікаво щоб слухачі побачили в дійсності все те, про що їм було казано на лекції і рознесли передані їм знання по повіту. Виникла таким чином необхідність улаштувати по старих церквах м. Лебедина екскурсії і відкрити виставку української старовини. На заклики про це Управи, ласкаво згодились дати свої цінні колекції графиня В.В. Капнистова, В.К. Демченкова і А.А. Красовський. Потім виставили свої експонати ще де кілька мешканців. Так відкрилась в залі Повітової Управи перша виставка української старовини, яскраво показуюча на яким високім ступені культурного розвитку стояв Український народ в ті часи.

Відкриваючи виставку Управа покладає надію, що ця виставка буде мати величезне виховуюче значіння для громадянства і буде одним із засобів що до охорони пам'яток старовини, про які говорить 11-й п. 108 ст. Полож. о губерnsk. и уездн. земск. учрежд. від 9 Липня 1917 року. Управа надіється що, як громадяне, побувавши на виставці, так особливо слухачі курсів – вчителі і вчительки початкових шкіл – будуть шукать, збирать і охоронять такі цінні пам'ятки нашої

рідної старовини, бо тільки тому ясна будучина, хто добре знає своє минуле.

За виставлені експонати Управа висловлює свою щирю подяку вельмішановним – графині Варварі Васильовні Капнистовій, Варварі Кузьминівні Демченковій, Єкатерині Максимівні Сучковій-Заліській, Олексію Андрійовичу Красовському, Сергію Васильовичу Сбітньову, Леониду Порфирьевичу Колупаєву, а також щиро дякує лектора Степана Андрійовича Таранушенка, приймавшого участь в складанні цього каталога і всіх інших хто, так чи інакше, виявляв спів-участь в організації виставки.

Лебедин,

Липень-Серпень 1918 р.

I. ШИТТЯ

А. Вишиванки

Вишиванки шовком, а часто з додатком ще золота та срібла, наложених узорним швом, прикрашали краї багатих нарадних скатірок, простирадл, хусток старих панських покоїв та подоли підризників наших старих церков.

Пишні узори прекрасно скомпановані по рисунку і сполученням кольорів являються одним із важних відділів нашого мистецтва.

Найстарші шовкові вишиванки контурні, однотонні та двохтонні сполучаючи вишневий з зеленим та блакитний з жовтим “доповняючи” кольори з золото-срібними і рельєфно-узорними вставками і виростили з старших звисних в церковному обіході злotosрібних вишиванок, і походять, мабуть, з XVII в. Реєстри маєтності старих полковників, які збереглись од XVII в., дають ряд вказівок на скатірки та простирадла з тонкого “Швабського” полотна, розшитих шовками, золотом та сріблом. В XVIII в. Вони являлись неодмінною частиною панського, міщанського та попівського побуту. Сі новіші вишиванки характерні ніжними кольорами, моделіровкою тонів і натуралізмом в трактовці форм.

В кінці XIX в. шовкові вишивки вимірають. Узори шовкові часто копіювались на простішому полотні простою заплоччю, замінюючи золото і срібло різного типу узорними настиланнями. Сі коціровані узори менші по розмірам, сильно геометрізовані і часто з часом переводяться в прямолінійні форми.

1. Вишиванка золотом і зеленкувато-синім з рученим шовком на тонкому полотні; рисунок оконтуровано і заслано рельєфним швом золота і густим настиланням однотонного шовку. Рисунок складається з великих окремих, повторених рослинних композицій. По низу полотнища йде бордюр. (Із збірки В. К. Демченкової).
2. Вишиванка на полотні вишневим шовком і сріблом. Узор складається з двох механічно повторених складних композицій рослинного характеру. (Із збірки А. А. Красовського № 47. Полтавщина).
3. Варіант № 2 (Збірка А. А. Красовського № 49. Полтавщина).
4. Варіант № 3; виконано чорним шовком гладдю і хрещиком. (Збірка А. А. Красовського, Чупахівка Леб. повіт). (1780 р.)
5. Варіант № 3, з додатком бордюра з листків і лілій. Вишито вишневим шовком гладдю та фігурною настілкою (Збірка А. А. Красовського). (1780 р.)
6. Варіант № 3; шито червоною заполиччю вгладь (Збірка А. А. Красовського № 51, Полтавщина).
7. Копія старого взірця (порівняй № 2) (Збірка В. К. Демченкової).
8. Розшитий поділ; шито вишневим шовком вгладь і золотом та сріблом узорним швом. (Збірка А. А. Красовського Веприк, Полтавської г.)
9. Узор скомпанований з побігу лози, великих та малих листків. Рисунок оконтуровано; шито вишневим та оливкувато-зеленим шовком з золотом та сріблом (Збірка А. А. Красовського № 56. Полтавщина).
10. Вишиванка скомпанована асиметрично до головної вісі з рослинних елементів; шито вишневим та оливкувато-зеленим шовком з золотом та сріблом. (Збірка А. А. Красовського).
11. Вишиванка; побіг лози з рослинними елементами, шито в зелено-червоній гамі з сріблом. (Збірка В. К. Демченкової).
12. Вишиванка скомпанована з червоних листків в формі ламаної лінії і заповнюючих вільне поле букетів в формі трьохкутників. Шито в червоно-зеленій гамі. (Збірка В. К. Демченкової).
13. Вишиванка однотонним шовком золотом та сріблом. Скомпановано з повторенням двох мотивів рослинного характеру. (Збірка А. А. Красовського Полтавщина).
14. Варіант № 13, виконаний в де-кільки фарб з золотом. (Збірка В. К. Демченкової).
15. Шовкова хусточка з букетами в кутках, шитими шовком (жовто-оливковий, жовтий, блакитний та палевий), сріблом та золотом. Рисунок зашито самим шовком, та шовком з сріблом. (Збірка А. А. Красовського).

16. Вишиванка золотом, сріблом та ніжних відтінків (лілового, палевого, світло-зеленого) шовками. Рисунок складається з побігу лози, листків, квіток та виноградних кетягів (Збірка А. А. Красовського № 50. Веприк).
17. Складна композиція рослинного характеру заповняє ціле полотнище. Видержано в червоно-синій гамі з додатком золота та срібла. (Збірка А. А. Красовського).
18. Однотонна вишиванка, скомпонована аналогічно № 1. (Збірка А. А. Красовського).
19. Вишиванка коричневим та палевим шовком; шовк наслано узорним швом. Композиція складається з рослинних мотивів. (Збірка гр. В. В. Капнистової).
20. Широкий поділ заповнено букетами перев'язаними стрічкою і букетами в вазонах. Пишні квітки натуралістично трактовані, шиті ніжного тону шовками, з моделіровкою в півтона. (Збірка А.А. Красовського Полтавська губ.).
21. Вишиванка аналогічна № 20. (Збірка гр. В. В. Капнистової).
22. Побіг з безпокійними по формі і руху листками і квітками. Рисунок виконано в блакитно-палевій і палево-червоній гамі без контура. (Збірка А. А. Красовського).
23. Вишиванка на жовтій шовку сріблом та шовками. Виконана натуралістично з високим рельєфним шитвом. (Збірка А. А. Красовського).
24. Воздушок шитий шовками в три тони з моделіровкою. (Збірка В. К. Демченкової).
25. Копія старого взірця. (Збірка В.К. Демченкової).
26. Фріз шитий червоною заплоччю. (Збірка А. А. Красовського).
27. Фелонь з медальоном шитим сріблом. Лице на медальоні виконане живописно, а срібло наложено узорними швами. (Збірка А. А. Красовського).
28. Воздушок, шитий сріблом по зеленому оксамиту. (Збірка А. А. Красовського).
29. Сорочка "Полуботчихи". Жіноча полотняна сорочка з вишитими груддю, рукавами і подолом. По швам сорочку обшито червоною синьою, та зеленою стрічкою. Груди розшито в півхрещик вишневим, та синім, з додатком іноді палевого, та зеленого шовку; контур шито коричнево-чорним шовками. Рукави й поділ розшито в червоно-зелені гами шерстю, місцями з білою заплоччю. Весь узор геометричний. Верхня частина спинки зашита узором з стрічки. (Збірка гр. В.В. Капнистової).

30. Дві жіночих полотняних сорочки вишиті синьою заполоччю в геометричних та рослинних формах. Козіївка, Богодухівського повіту. (Збірка С.А. Таранушенка).
31. Скатірка шита червоною заполоччю, з рослинним по формам бордюром. Середнє поле заповнено букетами. Оконтурований рисунок заповнено дрібною шахматовою застілкою.
32. Скатірка подібна № 31. (Збірка А. А. Красовського Лебедина).

Б. Рушники

Рушником називають довгий прикрашений тим чи другим способом кусок полотна. Рушники бувають з вишитим, витканим, а іноді й вибійчаним рисунком. Це одна із найбільш широко розповсюджених форм української народньої творчості. Узори на шитих рушниках відзначаються великою різноманітністю як в компоновці рисунка, так і в матеріалі, яким його прикрашають. Мотивами узору бувають і геометричні і рослинні і животні форми. Сі мотиви сполучаються в більш чи менш складні композиції. По кольорам рушники бувають однотонні, двохтонні і многотонні. Матеріалом служать кольорова заполоччя, шерсть, а іноді й шовк.

Рушники бувають “плечові” і “кілкові”. Перший розшивається тільки на кінцях, тоді як другий має узор заповнюючий весь рушник.

Значіння рушника в народньому побуті дуже різноманітне: практичне – як утіральник для лиця і посуду; обрядове: молода при засватанні перев’язує через плече сватів, йдучи звати на весілля, сама підв’язується рушником, при шлюбі молоді стають на рушник.

“Коли б мені, Господи, неділі діждати,
На рушнику стати, –
Тоді не розлучить ні батько, ні мати,
Ні суд, ні громада, –
Хіба розлучить заступ та лопата”...

На закладах хати перев’язують рушниками плотників, на хрестинах – кумів, на похоронах – церковні хрести, а іноді й намогильний хрест.

“Кілкові” рушники – звичайно багато – розшиті вішаються для прикраси в хаті на кілках по стінах, на іконах, над вікнами, над дверима.

33. Рушник вишитий шерстю та заполоччю різних одтінків. Узор складається з рослинних мотивів та пташок. Шито гладдю місцями в хрещик. (Збірка гр. В.В. Капнистової).
34. Рушник зашито червоно синьою заполоччю і ілюміновано місцями коришневою шерстю. Рисунок складається й з рослинних

- мотивів та пташок. Шито гладдю та хрещиком. Великі площинки узору зашиті узорним швом: рядками ламаних ромбиками і шахматним рисунком і т.д. (зрівняй з № 19). (Збірка гр. В.В. Капнистової).
35. Рушник засланий узором з рослинними формами. Шито гладдю червоною та синьою заполоччю. Техніка настилання подібна № 34. (Збірка гр. В.В. Капнистової).
 36. Рушник бордюр з квіточками по краях; на кінцях вишито по орлу. Шито синьою та червоною заполоччю; техніка – гладдю хрещик та стежки. Полтава.
 37. Рушник; по краю йде бордюр – побіг лози з листочками та квіточками. На кінцях вишито по букету. Шито червоною заполоччю, хрещиком та гладдю. Полтава. (Збірка А.А. Красовського).
 38. Полотняний рушник. По краях вишито побіг лози. Кінці ж зашиті орлами. Весь узор зроблено червоною заполоччю з додатком синьої. Полтава. (Збірка А.А. Красовського).
 39. Рушник з бордюром. На кінцях букети з пташками. (Збірка А.А. Красовського).
 40. Рушник по кінцях зашитий орлами та квітками.
 41. Рушник з бордюром, розшитий по кінцях букетами. (Збірка А.А.Красовського).
 42. Рушник з бордюром і двохголовими орлами на кінцях. (Збірка А. А. Красовського).
 43. Рушник подібний до № 41. Вишитий червоною та синьою заполоччю. (Збірка А.А. Красовського).
 44. Рушник подібний до № 43. (Збірка А.А. Красовського).
 45. Рушник, вишитий червоною заполоччю. По краю розкидані квіточки, на кінцях вишита квітка. Шито гладдю. (Збірка А.А. Красовського).
 - 45а. Рушник подібний до № 45, тільки замість квітки на кінцях вишито по орлу. (Збірка А.А. Красовського).
 46. Рушник густо розшитий червоною заполоччю з рисунком рослинного характеру; на кінцях зверху букетів вишито по орлу. (Збірка А.А. Красовського).
 47. Рушник, шитий червоною та синьою заполоччю, гладдю. На кінцях вишито по два букети; по краю розкидані маленькі букетики. (Збірка А.А. Красовського).
 48. Рушник вишитий червоною заполоччю, гладдю. (Збірка А.А. Красовського).
 49. Рушник вишитий червоною заполоччю, гладдю. Мотиви рисунку – рослина та пташки. (Збірка А.А. Красовського).

50. Рушник вишитий червоною та синьою заповоччю та кольоровою шерстю. Бордюр – побіг лози з круглими листочками та квітками. Середина зашита геометричними ткацького характеру формами; на кінцях вишито по букету. (Збірка А.А. Красовського).
51. Рушник зашитий червоною заповоччю; узор рослинного характеру, густо застилає все поле. (Збірка А.А. Красовського).
52. Рушник подібний до № 51; шито червоною та синьою заповоччю з додатком кольорових шовків. (Збірка А.А. Красовського).
53. Рушник шитий гладдю червоною заповоччю та зеленим шовком заповоччю. По кінцях вишито по орлу. (Збірка А.А. Красовського).
54. Рушник шитий червоною заповоччю. (Збірка А.А. Красовського). 173-177. Рушники.

В. Хусточки

Хусточки – квадратіві або чотирикутні шматочки білого полотна, рідко шовку, з витканим або вишитим кольоровим узором. Матерьял, техніка і спосіб прикрашання хусток подібний до рушникових. Узор на хустках найчастіше складається з 4 великих мотивів заповнюючих кутки і менших розкиданих по всьому полю. Мотиви – найчастіш – рослинні та геометричні. Старші хусточки вишивались шовком, золотом та сріблом, пізніші – заповоччю [1] іноді з додатком шерсти або шовку.

В старовину хустка в побуті нашого народу займала таке ж велике місце в практиці і обряді, як і рушник.

Вишита хусточка – найліпший подарунок дівчини своєму милому. Хусткою засватана молода перев’язує руку молодому. Хустку іноді й дві вішали над могилою хлопця чи дівчини як прапорець по старому козацькому звичаю; в думі “про Хведора Безрідного” співається :

... “Хведора Безрідного поховали,
Високу могилу висипали
І прапірок у головах устромили”.

55. Хусточка вишита червоною та синьою заповоччю; рисунок з геометричних мотивів. (Збірка А.А. Красовського).
56. Хусточка шита червоною та синьою заповоччю з рослинним мотивом.
57. Хусточка шита червоною заповоччю. Узор складається з рослинних та геометричних мотивів. (Збірка А.А. Красовського).
- 59-64. Взірці шиття. (Збірка А.А. Красовського).

II. ТКАННЯ

А. Пояси

65. Шовковий пояс фабрики Лео Мажарського в Слущку. Цвіт: чорний і ніжно-жовтий з одного боку; коришневий та жовтий з другого боку. Краї і кінці заткані (сріблом та шовками) рослинним орнаментом. Тони шовку – палевий та блакитний. (Збірка А.А. Красовського).
66. Полосатий шерстяний пояс. (Збірка А.А. Красовського).
67. Два зелених шерстяних пояси. (Збірка А.А. Красовського).

В. Килими

Килими як і багато ще інших речей нашого старого побуту прийшли до нас зі Сходу і тут у нас привились; пристосовуючись до місцевих умов, потреб і смаку вони утворили один із найбільш характерних і звисних всьму світу відділів нашого старого прикладного народнього мистецтва. В старовину на Вкраїні вироблялись килими де кількох тонів: одні стрижені – ліжники, коці, другі – чисто-ткані ручної роботи. Матерьялом служили місцева конопля, вовна і рослинні фарби власного виробу. Узор складається з геометричних та найчастіш рослинних та животних форм. Одні з килимів мають по краях рямці – бордюр, з одмінним од середини узором, в других рисунок, повторюючись зв'язно-органічно чи механічно, заповняє все поле килима. Єсть між килимами такі, які скомпоновані сіметрично і централіровано, другі ж дають вільну композицію.

По набору і підбору кольорів, по трактовці форм, українські килими займають одно із перших місць між килимами всього світу.

68. По краю килима кругом йде широкий бордюр з стилізованих квіток в восьмикутниках. Середину заповняють ріденько розкидані геометричні мотиви. Тло (фон) килима – чорне; набір фарб – чорна, біла, коришнева, жовто гаряча, жовта, ясно-зелена, оливкова, синя, блакитна, малинова. Походить з Полтавщини [2].
69. Весь рисунок стилізовано в ярко геометричних формах. Композиція рисунка сіметрична по боках сторчової вісі і централізована. Центр композиції – ярко малинова пляма двохголового геральдичного орла; над і під ним сторчову вісь композиції дають два блакитних букети. По краю килима ніби бордюром восьмикутні зірки; остання частина поля заповнена ріжними геометричними мотивами. Тло-жовте; набір фарб-малинова, ясно-лилова, ясно зелена, блакитна, біла і чорна. Походить з Полтавщини.
70. Варіант № 69, кольоровий набір інший. Лебедин.
71. Килим має узенький бордюр по краях. Тло – біле, рисунок – побіг з листками та квітками. Середнє поле має чорне тло, по котрому

густо розкидано рядками віточки з бутонами-квітками. Рисунок трактує рослинні форми прямолінійно; набір кольорів в квітках – коришнева, св.коришнева, малинова, рожева, зелена жовта, синя, блакитна, біла. Полтавщина.

72. Зкомпонований подібно № 71, тільки не має орнаментального бордюра. Набір кольорів трохи одмінний; тло-чорне. Форми трактовані більш натуралістично, ніж в попередньому килимі; в кольорах намічається моделіровка в півтонах. Полтавщина.
74. Варіант № 71.
75. По чорному полю накидано в 4 ряди по 2 великих рослинних мотиви, які приведені до прямолінійних форм. Набір кольорів: коришневий, буряковий, малиновий, рожевий, лиловий, жовтий, темно-ясно-зелений, синій, блакитний і білий. В сполученнях сліди червоно-зеленої і жовто-блакитної гам. Полтавщина.
76. Варіант № 75. Полтавщина.
77. Варіант № 75. Жовте тло. Великих рослинних елементів в ряду по одному. З боків – доріжки геометричних фігурок. Зіньків.
78. Варіант № 77. Тло сіре. З боків рослинний бордюр; набір фарб і сполучення відмінне №№ 75, 77. Зіньків.
79. Широкий бордюр; по блакитному полю побіг з листками й квітками. Середина має жовте тло, по котрому 6, по 3 в ряд, ярусів мотивів рослиного характеру. Полтавщина.
80. Килим з бордюром. Середина заповнена рослинними мотивами, розбитими в стрічки. Мотиви,безпокійні по рисунку, густо заповнюють поле. Зіньків.
81. З боків по гірлянді букетів, прохвачених стрічками, бокові сторчові вісі (середина заповнена віточками з квітками й листочками і букетами перев'язаними стрічками). По середній сторчовій вісі розміщені букети перев'язані стрічками. Прогалини між боковою й середньою сторчовою віссю заповнені галузьями з квітками й листочками. (Всі мотиви розположені рядками). Зіньків.
82. Килим має вузький бордюр. Середина заповнена рядками рослинних сильно стилізованих мотивів двох родів. Лебедин.
83. Чорне поле. Композиція має верх і низ і в той же час має центр. Рисунок складається з мотивів рослинних і животних. Зіньків.
84. По краях іде широкий бордюр рослинного характеру. Середина зайнята трьома ставницями букетів в вазонах і без них. Зіньків.
85. Невеликий килим з широким бордюром. Бордюр складається з букетів перев'язаних стрічками. Середина заповнена галузками з квітками. Зіньків.
86. Варіант № 85, з двохголовим орлом в центрі. Котельва.
87. Варіант № 85.

88. Варіант № 85. Боровенька [3] Леб. пов.
89. Варіант № 85. Боровенька.
90. Варіант № 85. Полтава. Новий килим.
91. Килим має широкий бордюр. Середина заповнена рядками галузок з квітками й листками 2-х тонів. Лебедин.
92. Новий килим, зроблений майстернею Полтавського земства по старому зразку. Пишний рослинний мотив трактований натуралистично.
93. Килим з жовтим тлом без бордюра. Рослинні мотиви трактовані трохи сухою натуралістично з моделіровкою в півтонах. Основні кольорові плями в холодних синіх і теплих коришневих тонах. Пристайлів.
94. Тло сіре, хвилясте. В центрі велика корзина з букетом. По краю бордюр. По вільному полю розкидані букети. Рослинні мотиви, трактовані натуралистично.
95. Тло середини сіре. Тло під бордюром – біле. Бордюр – побіг з квітками й листям; в центрі середини корзина з букетом окружена лавровим вінком. Валки.
96. По білому тлу рядками розкидано віточки з квітками. В центрі ваза з букетом. Рисунок сухий. Квітки детально прорисовані і моделіровані в фарбах.
97. Варіант по компоновці № 85.
98. Рослинний бордюр на зеленому полі. Середина – з сторчових побігів з сухо прорисованими рослинними мотивами по малиновому полю. Лебедин.
99. Килим з бордюром. Поле густо засіяно пишними букетами і птицями. Веприк.
100. Узор зкомпоновано сіметрично, так що середня головна сторчова вісь і головна лежача вісь пересікаються в центрі килима. Узор складається з пишних, великих рослинних мотивів на побігах і пари двохголових орлів. Тло жовте. Рисунок місцями оконтуровано і трактовано в стилізованих ритмічно повторених сіметричних формах, кольоровий ефект досягається сполученням моделіруючих сумежніх тонів в окремих мотивах і ігрою холодних та теплих кольорових плям на золотистому тлі. Бобрик, Зіньковського пов.
101. Рисунок зкомпоновано з лежачих рядків віточок в той же час даючих чотирі сторчових ставці. Одноманітність ліній стебла розбивається хвилястими та ламаними лініями квіток. Тло коришневе. Моделіровані квітки видержані в синій та коришневій гамі. Трактовка їх досить нватуралістична. Валки.
102. Узор зкомпановано з букетів перев'язаних стрічками, досить сильно стилізованих. Куземин, Полтавщина.

103. Тло-сіре зелене; килим має широченький бордюр. Рисунок складається з рослинних мотивів та пташок. В центрі – ріг з букетом.
104. Узор скомпоновано симетрично як до середньої сторчової, так і до середньої лежачої вісі. Верхня половина килима повторює спідню і в рисунку і в кольорах. Мотиви-рослинні: побіги з листями, гвоздиками, рожами; треба одмітити один елемент часто вживаний в вишиванках – лотос (зрівн. вишиванку № 17). Всі мотиви сильно стилізовані в логичних, сильних лініях і формах. Охтирка.
105. Варіант № 104. Зіньків.
106. Варіант № 104. Полтавщина.
107. Килим з бордюром; середина зкомпонована подібно до № 98. Лебедин.
108. Килим по композиції типа № 71.
109. По жовтому тлі розміщено 7 рядів невеличких букетів перев'язаних стрічками. Пристайлів.
110. Варіант № 104. В кольорах червоно-коришневому дано перевагу над блакитним. Лебедин.
111. Узор складається з великих глечиків з букетами та попугаїв, розміщених в чотирі ряди по білому тлі. Пристайлів.
112. Обривок килима з бордюром по краях середина заповнена великими сильно стилізованими рослинними мотивами. Рисунок оконтуровано чорними лініями; середину залито рівно тим чи другим кольором. Полтавщина.
113. Килим має кругом бордюр, а з боків ще по доріжці. Середина має симетричну і централізовану композицію рослинного характеру. Характер рисунку сухий і безпокійний, мало характерний для наших килимів. На бордюрі виткано “Павло”. Боровенька.
114. Килим з широким бордюром. Середина заповнена розетками. Килим мало характерний для наших типових виробів. Полтавщина.
- 115-156. Плахти.
157. Шерстяна запаска. По червоно-коришневому полю ідуть білі розводи з квітками розцвіченими жовтими синіми та зеленими цятками. (Збірка А.А. Красовського №101)
- 158-166. Запаски. (Збірка А.А. Красовського).
167. Шовкова фелонь. (Збірка А.А. Красовського).
168. Фелонь з шовкової парчі. (Збірка А.А. Красовського).
170. Парчовий стіхарь. (Збірка А.А. Красовського).
171. Кусок парчі. (Збірка А.А. Красовського).

III. МАЛЯРСТВА

172. Кобзарь з поводарем. Власноручний малюнок Т.Г. Шевченка, помічений 1843 рок. (Збірка графині В.В. Капнистової).

172а. “Варенушні” приятелі.

Власноручний малюнок Т.Г. Шевченка під малюнком Т.Г. Шевченком написано “Варенушному архимайстрові А.М. Заліському на пам’ять. 6 іюнь 1859. На Нові Т. Шевченко”. Малюнок відноситься до часів перебування Т.Г. в Лебединському повіті, коли Т.Г. приїхав до д. Хрущова в Лихвино. В Лебедині Т.Г. познайомився з Олексієм і Максимом (попом) Заліським та з художником Цеге-фон Мантейфельем. Брати Заліські були щирі українці й на цілу околицю вславились вмілостю варить варенуху. Біля їх державсь гурток “варенушників”, головою якого був Олексій Заліський. Вони радо стріли Шевченка і в пошану його варили на “Нові”, біля Бішкиня, кашу. Варенушники по “статуту” окрім варенухи, інших напиктів не вживали. Малюнок іображає трьох підпилх варенушників; один (Мантейфель) так вгостився що звалився на стіл і ніби то спить; останні два (Шевченко і Заліський) сидять обнявшись і куняють. (Збірка Е.М. Сучкової-Заліської).

172б. И.С. Мазепа. (Збірка М.А. Гріщенко).

178. Гетман Апостол. (Збірка графині В.В. Капнистової)

179. Гетман Павло Полуботко. (Збірка графині В.В. Капнистової).

180. Яків Павлович Полуботко. (Збірка графині В.В. Капнистової).

181. Иваненко. (Збірка графині В.В. Капнистової).

182. Полуботчиха-жінка, Гетмана Павла Полуботка. (Збірка графині В.В. Капнистової).

183. Андрій Павлович Полуботко. Поясний портрет масляними фарбами на полотні; лице в трьохчетвертному повороті; темно-зелений жупан і червона керея, прикрашені витканими квітками. (Збірка графині В.В. Капнистової).

184. Ікона “Недреманне Око”. (Збірка Л.П. Колупаєва).

185. Скриня з букетами в глечиках. Лебедин.

186. Фільонки з шахви. Богодухівськ. повіт.

IV. УБРАННЯ [4]

187. Керея білого сукна. Імітація.

188. Жіноча юпка. Шерстяна оливкового цвіту з малиновими розводами й блакитними квіточками XIX в.

189. Жіночий халат зеленої шерстяної матерії. Зіньків.

190. Жіноча свита білого тонкого “ягнячого” сукна з двома вусами і “заковрашами” XVIII в. Полтавщина.

191. Жіночий халат зеленої китайки. Полтавщина.

192. Жіночий халат черний. Полтавщина.
 192а. Жіночий халат коришневий. Полтавщина.
 193. Жіноча кірсетка. Лебедин.
 194. Чоловіча свита чорного сукна на 8 вусів.
 195. Жіноча біла свитянка з трьома вусами ХІХ в.
 196. Жіноча “баєва юпка” зеленого сукна з нашитими червоними кісточками – “мухами” нач. ХІХ в.
 197. Жіночий халат голубого сукна з плісовим коміром і рукавами з “закаврашами”, ХVІІІ в.
 198. Чоловічий жупан. Імітація покроя з старої парчі.
 199. Жіночий жупан темно-синього сукна з парчевим коміром і обшлагами, з складками ззаду. Полтавщина ХVІІІ в.
 200. Шаровари червоного сукна. Імітація.
 201. Жіноча свита білого товстого сукна з двома вусами ХVІІІ в.
 202. Жіночий жупан темно-синього сукна з парчевим воротником і обшлагами ХVІІІ в.
 203. Жіночий халат голубої китайки з шовковим коричневим гарнітуром з обшлагами.
 211-222. Парчові очіпки.
 223. Намітка, старинний головний убір, надівається поверх очіпка. Можна бачить його на всіх старинних зображеннях, починаючи з Ізборника Святослава. Цей убір проходить через усю українську історію, зберігається в козацьку добу і доходить до наших часів. Намітка це парадний убір і надівається до церкви, в гостину або “на смерть”.

V

- 204-205. Миски. (Збірка А.А. Красовського).

VI

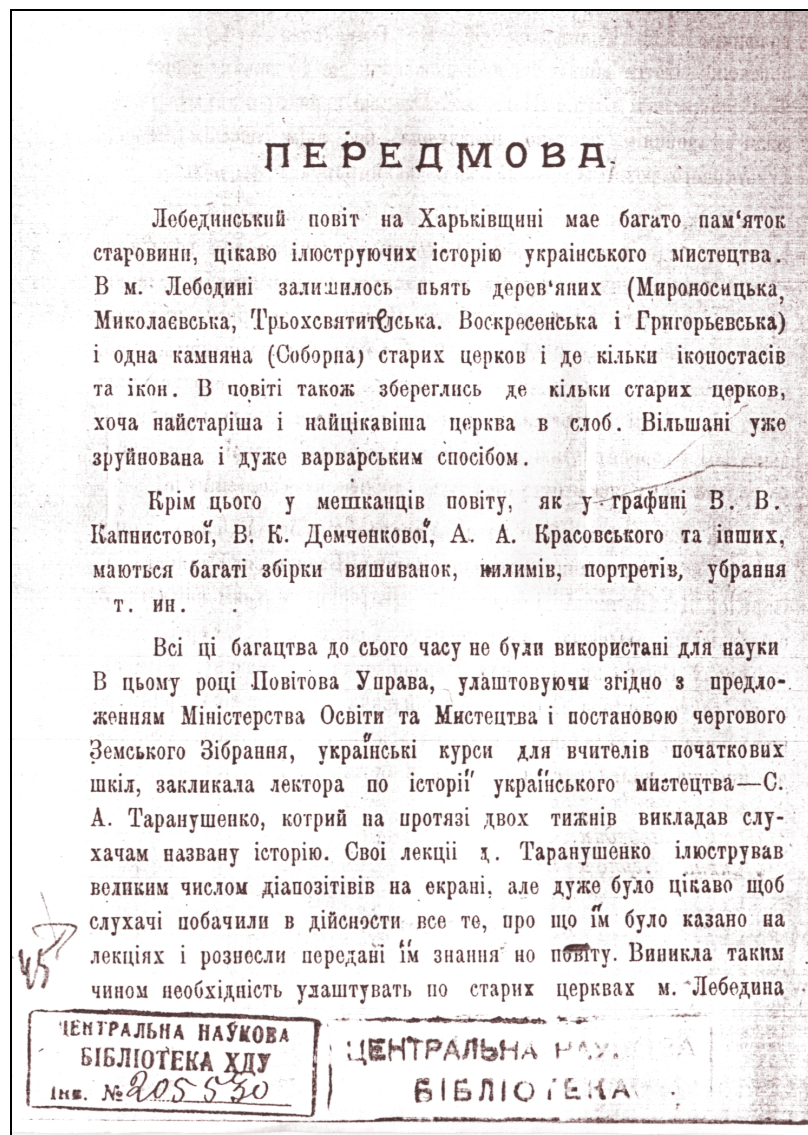
- 206-208. Різні дерев’яні фігури янголів. (Збірка А.А. Красовського).
 209. 3 срібляні крести. Збірка С.В. Сбитніва.

VII

210. Монетки. (Збірка Л.П. Колупаєва).
 211. Власноручний вірш Т.Г. Шевченка: “Садок вишневий коло хати”, присвячений Н.А. Хрущовій на спомин 6 червня 1859 року.

1. Въ старовину ліпші сорта заполочі як і шовку вивозились через Крим зі Сходу.
2. Всі килими: №№ 63-114 із збірки А.А. Красовського.
3. В Боровенці була майстерня килимів.
4. 187-192 и 194-203 із збірки А.А. Красовського.

Републікацію каталогу здійснено за примірником, який зберігається у відділі рідкісної книги Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна (№ 205530). Попри численні орфографічні та синтаксичні помилки, текст каталогу не редагувався з огляду на те, що в такому вигляді він має не тільки мистецтвознавчу та історичну цінність, але й цікавий як мовний документ часів становлення української мови в нових політичних умовах. Для зручності примітки позначені цифрами.



ДОДАТОК 4

СУМСКОМУ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ МУЗЕЮ

Штамп
Лебединского
Художественного музея
12-VIII-1944 г.
№ 13

Лебединский художественный музей
сообщает сведения о картинах, которые были
выданы из музея по требованию немецкой
комендатуры. Были выданы следующие картины
художн.[ицы] Бразоль-Леонтьевой

№ п/п	Наименование картины	Описание рамы	Размер	Инвен. №№
1	Алжир	Рама деревян.[нная] окрашен.[нная]	113x71	126
2	Море	То же	64x47	155
3	Развалины	Рама деревян.[нная] с выжиганием (пакеленом) и раскр.[ашенная]	74x68	167
4	Настурции	деревянная окрашенная	51x32	171
5	Слива	– " –	51x32	174
6	Грибы	– " –	61x40	180
7	Алжир	– " –	64x48	187
8	Китайский этюд	В багетной раме, крашен.[нная] в серо-красный цвет	29x24	218
9	Этюд в Греции	Картон-паспарту	45x30	296

Сведения о художнице Бразоль-Леонтьевой. Лебединская художница Бразоль-Леонтьева, урожденная Заславская (1856-1919) брала уроки живописи (по ее словам) у Айвазовского и лепки у Антокольского. Выйдя 2-й раз замуж за капитана 1-го ранга Леонтьева, сопровождала его в поездке на Д.[альний] Восток. Картины ее главным образом, южной природы и марины. Имеется несколько скульптур. Проживала в с. Рябушках в 9 кил.[ометрах] от Лебедина, где у Леонтьева было имение.

Почти все работы Бразоль-Леонтьевой – работы художницы-дилетантки, невысокого достоинства. В Лебединском музее имеется десятка три ее работ, гл.[авным] образом в фондах, откуда и были выданы вышеперечисленные картины.

Вазочка фарфоровая – без клейма, размер ее выс.[оты] – 17 см.

Директор п/п

Руднев

С подлинным верно:

Подлинник сдано в Сумской облархив

12 сентября 1951 г.

Публікацію документа здійснено за копією, яка зберігається в науковому архіві Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. Документи з історії Сумського і Лебединського художніх музеїв. – Ф. 1, оп. 1, спр. № 2, арк. 20.

Осенью прошлого, 1917 года, сперва я, а потом и оставленный при кафедре истории и теории изящных искусств г-н Стефан Андреевич Таранушенко, посетив в целях принятия мер к охране памятников старины и искусства Лебединский уезд, особенно обратили внимание на некоторые собрания, имеющиеся у помещиков названной области, причем владельцы бы[ли] оповещены, что в случае начала аграрных волнений их коллекции могут быть приняты на хранение в Музей изящных искусств и древностей при университете. Произошедший в недавнее время в Лебединском же уезде разгром поместья генерала Глазенапа у села Василевки, а также умножающийся всюду захват крестьянами казенных и частных (при винокуренных заводах) складов спирта и водки, дали толчек местному коллекционеру Алексею Андреевичу Красовскому, владельцу выдающегося собрания украинских ковров и русского и иноземного фарфора, отправить от 12 числа декабря прошлого года на мое имя нижеследующую телеграмму: “хочу выслать вещи музей телеграфируйте согласие способ высылки. Красовский”. Так как телеграмма была получена лишь на третий день со времени подачи, то я посчитал более целесообразным лично побывать в Лебединском уезде, дабы, кроме собраний г-на Красовского, постараться принять меры к вывозу хотя бы замечательнейших памятников старины и искусства, находящихся в собственности гр. Капнист в с. Михайловке. Ввиду крайней срочности и наметившихся мероприятий я неотлагательно на собственные средства выехал в Лебединский уезд.

К моменту моего приезда г-м Красовским уже была начата перевозка его коллекций из имения Кулички в Лебедин. Оповестив собирателя о своем приезде, я принял возможное участие как в отборе памятников, так и в обсуждении дальнейших мероприятий по сохранению этих крайне своевременно вывезенных памятников, т.к. уже через несколько дней после доставки вещей в Лебедин, местными крестьянами были захвачены “к праздникам” склады спирта в с. Боровеньках, и начавшиеся вслед за тем бесчинства заставили г-на Красовского оставить Кулички.

После того как был ликвидирован вывоз коллекций г-на Красовского, я обратился к гр. Варваре Васильевне Капнист с просьбой заново осмотреть имеющиеся в Михайловке собрания с тем, чтобы отобранные памятники были сданы в Музей на хранение. Получив в ответ на указанные предложения любезное приглашение в поместье для обследования собраний, я имел возможность бегло осмотреть фамильный архив и разобрать драгоценную коллекцию плахт, из которой мною было отобрано для вывоза 17 половинных полотнищ и 6 цельных

экземпляров (в Михайловке оставлено графиней 11 половинных и 6 цельных экземпляров, по преимуществу дублетных), каковые и были мне выданы под расписку 21 XII. Для охарактеризования важности этого немногочисленного, но примечательного собрания в вопросе обследования народных тканей юга России должно отметить, что ряд памятников заткан шелком-сырцом кустарной обработки.

Из архива, кроме некоторых дел и ведомостей, мною были отобраны известные уже по работам, связанным с выставкой XII Археологического съезда, царские и польские королевские грамоты XVII и XVIII веков, а также и собрание подлинных универсалов гетманов (26 – Ивана Мазепы, в двух связках; 2 – Ивана Брюховецкого; 6 – Ивана Скоропадского; 4 – Ивана Самойловича; 3 – Демьяна Игнатовича) и полковников (10) и две грамоты Луки Еп. Белгородского, а также и подлинная р-сь гетмана Полуботка в кожаном переплете, озаглавленная на выходном листе: “*Liber diligentiarum labore reveredi patris Magistri Sopkronii Danilowicz, in collegio Kiiowo-Mohilaca no: anno Dui 1679. collectus: ex calamo Generosi Domini Pauli Polubotok studiosi scholae Gramatices*”, с двумя орнаментированными титульными листами, исполненными пером штриховой манерой (типа гравюр по металлу) с датами: первая – 1679, а вторая – 1681 годов. Эти два рисунка весьма важны – как памятники точно датированные и локализованные, как для истории позднего южно-русского, т.н. украинского орнамента вообще, так в частности и для истории украшения рукописей и старопечатных книг того же района.

Не смотря на тревожные примеры, графиня не пожелала оголять стен дома и оставила в Михайловке свое собрание картин, портретов и старинной утвари.

К сожалению, простуда, захваченная мною во время бушевавшей в долине Псла непогоды, заставив ограничиться мероприятиями лишь по отношению к двум указанным собраниям, не позволила мне обследовать другие поместья и усадьбы, о которых мне были даны сведения и которые намечались к осмотру.

В настоящее время важнейшие из оставшихся в Лебедине, за трудностью перевозки, предметов находятся в ведении председателя общ. любителей изящных искусств в г. Лебедине г-и Варвары Кузьминишны Демченко. С собою я смог доставить в Харьков лишь документы из архива гр. Капнист и часть коллекции плахт.

В заключение имею честь просить факультет поручить г-ну Архивариусу университета составить опись вывезенным мною документам и принятым под расписку в свое ведение из помещения Музея изящных

искусств и древностей, куда они временно доставлены, а по принятии известить о том владелицу (г. Лебедин Харьк. губ.; с. Михайловка; гр. Варвара Васильевна Капнист), переслав ей копию описи.

Харьков
1918 г.
5 января

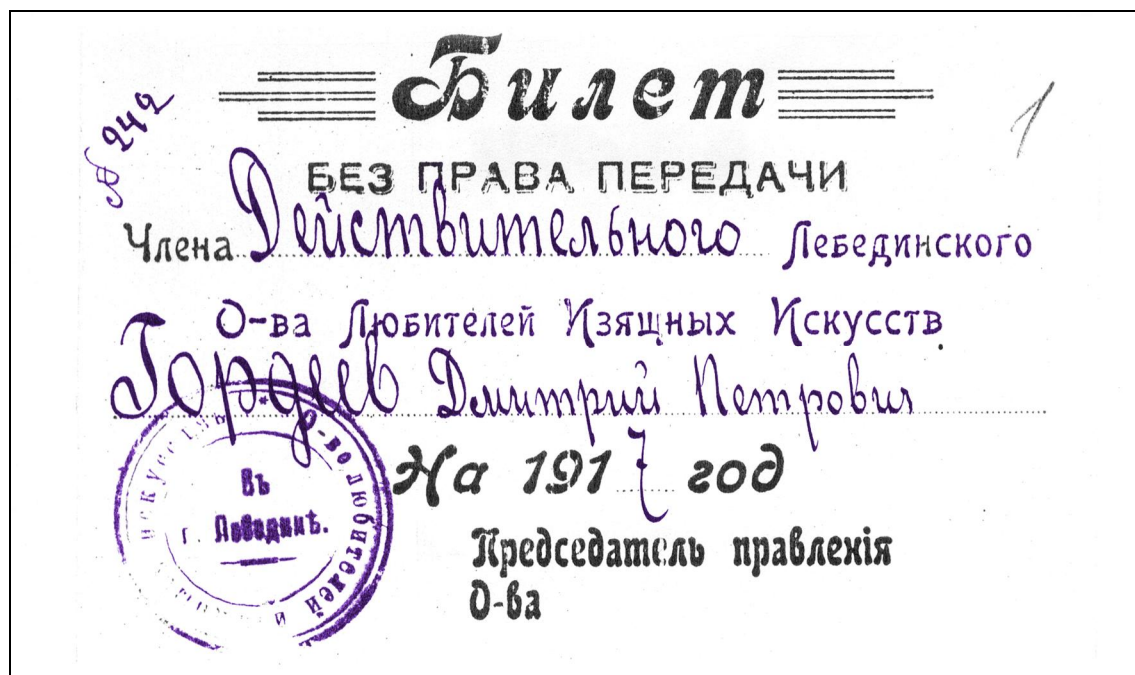
ассистент Дмитрий Гордеев

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 208, оп. 2, спр. 224, арк. 2,3,4.

Документ повністю публікується вперше.

ДОДАТОК 6

Квиток дійсного члена Лебединського товариства шанувальників
красних мистецтв Гордєєва Дмитра Петровича на 1917 рік



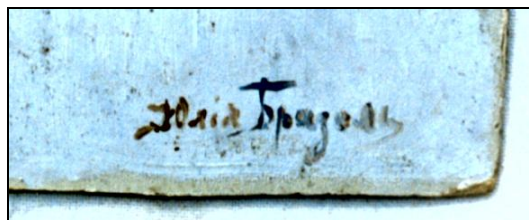
Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва Укра-
їни. – Ф. 208, оп. 2, спр. 213, арк. 1.

Публікується вперше.

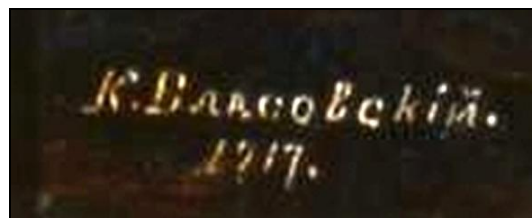
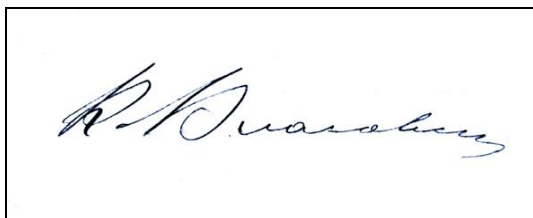
ДОДАТОК 7

Підписи художників

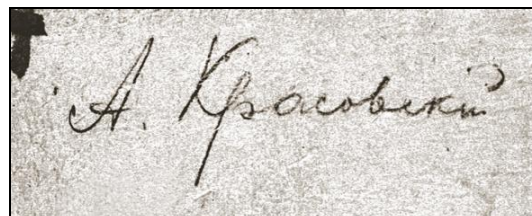
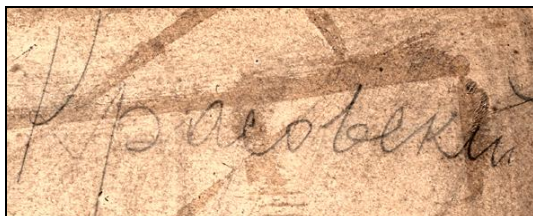
Бразоль-Леонт'єва Ю.М.



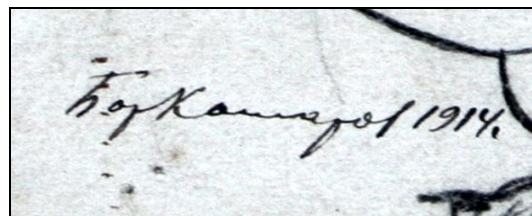
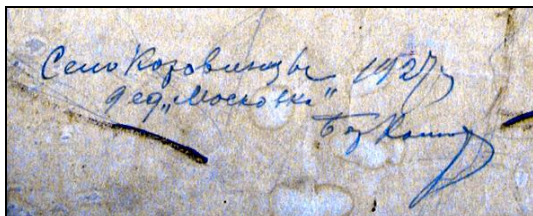
Власовський К.І.



Красовський О.А.



Комаров Бор.



**Твори Ю. Бразоль-Леонтєвої у Лебединському міському художньому музеї ім. Б.К. Руднева
та Сумському художньому музеї ім. Н. Онацького**

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник, інвентарний номер	Підпис художника, написи
1	Сінгапур	1904	Полотно, олія	63,5x94	Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева (ЛХМ) Ж-107	Внизу праворуч: Юлія Бразоль 1904
2	Гриби	1909	Полотно на картоні, олія	25,3x37,5	ЛХМ Ж-108	Внизу праворуч: Юлія Бразоль 1909 На звороті напис: В.О. Линия Д.33 кв 10 Бразоль Грибы 25 р
3	Море	1911	Полотно, олія	58,3x89,3	ЛХМ Ж-117	Внизу праворуч: Юлія Бразоль 1911 год
4	Алжир	1914	Полотно, олія	73,2 x 114,5	ЛХМ Ж-118	Внизу праворуч: Юлія Бразоль-Леонтєва 1914
5	Алжир	Друга половина 1900-х – початок 1910-х	Полотно на картоні, олія	19,2x29	ЛХМ Ж-119	Внизу праворуч: Юлія Бразоль Заславская На звороті наклейка з написом: Казба (въ Алжиръ) Юліи Николаевны Бразоль не продается. Станция Г. Лебединъ Харьково-Ник. Ж.Д.
6	Білі лілії	Друга половина 1910-х	Полотно, олія	48,5x62	ЛХМ Ж-115	Внизу в центрі: Юлія Леонтєва-Бразоль
7	Берег Криму	Кінець 1900-х – початок 1910-х	Полотно на картоні, олія	50x67,8	ЛХМ Ж-134	
8	Бузок	Перша половина 1900-х	Полотно на картоні, олія	67x50	ЛХМ Ж-113	

Продовж. табл. 1

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник, інвентарний номер	Підпис художника, написи
9	В Алжирі	1900-ті (1908?)	Картон, олія	55x65,5	ЛХМ Ж-120	Внизу праворуч: Юлія Бразоль
10	Венеція	Друга половина 1900-х (1908?)	Полотно на картоні, олія	61x35,5	ЛХМ Ж-122	
11	Верблюди в Яффі	Перша половина 1900-х (1904?)	Полотно на картоні, олія	47,5x40,5	ЛХМ Ж-124	Внизу праворуч: Юлія Бразоль На звороті наклейка з написом: Верблюды въ Яффѣ 100 р. Ю.Н. Бразоль В.О. 8 линия Д 33"
12	Весною на віллі Боргезе	Перша половина 1900-х	Полотно на картоні, олія	24x31	ЛХМ Ж-123	На звороті наклейка з написом: Весной въ виллѣ Боргезе Ю.Н. Бразоль Лиговка 47
13	Гриби	Середина – друга половина 1900-х	Полотно на картоні, олія	50x67,8	ЛХМ Ж-109	Внизу праворуч: Юлія Бразоль Леонтьєва
14	Гриби	1910-ті	Полотно на картоні, олія	23,1x36,1	ЛХМ Ж-111	Внизу праворуч: Юлія Бразоль Леонтьєва
15	Гриби	Середина – друга половина 1900-х	Полотно, олія	42,5x63,5	ЛХМ Ж-110	Внизу праворуч: Юлія Бразоль
16	Етюд	Перша половина – середина 1900-х	Картон, олія	20,5x17,7	ЛХМ Ж-130	

Продовж. табл. 1

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник, інвентарний номер	Підпис художника, написи
17	Єрусалим	Кінець 1900-х – перша половина 1910-х	Полотно, олія	93x63,5	ЛХМ Ж-133	
18	Італія	Друга половина 1900-х (1908?)	Полотно на картоні, олія	19x26,8	ЛХМ Ж-121	
19	На березі ставу	Друга половина 1900-х – початок 1910-х	Полотно на картоні, олія	31,6x21,5	ЛХМ Ж-126	Внизу праворуч: Юлія Бразоль
20	На паперті	Кінець 1900-х – перша половина 1910-х	Картон, олія	69x52,5	ЛХМ Ж-129	Внизу праворуч: Юлія Заславская –Бразоль Напис олівцем: № 49 темно коричневою дерев'янную гладкую раму
21	На пристані. Етюд	Перша половина – середина 1900-х	Полотно на картоні, олія	24,1x33	ЛХМ Ж-128	На звороті напис: Юлії Николаевны Бразоль 25 р. Етюдъ. В.О. 8 Линія Д. 33 кв 10
22	Натюрморт	Друга половина 1880-х	Полотно, олія	42,8x77,4	ЛХМ Ж-114	Внизу праворуч: Ю. Бразоль
23	Осінній лист клену	Друга половина 1910-х	Полотно на картоні, олія	23,5x35	ЛХМ Ж-116	Внизу праворуч: Юлія Бразоль
24	Пальмовий гай	1900-ті (1904?)	Полотно на фанері, олія	81,4x56,3	ЛХМ Ж-131	
25	Південна ніч в Малій Азії	Друга половина 1900-х – перша половина 1910-х	Картон, олія	50,8x80	ЛХМ Ж-132	У центрі праворуч: Юлія Бразоль На звороті наклейка з написом: Южная лунная ночь в Малой Азии. 150 р. Юлії Николаевны Бразоль-Заславской. Финляндія. Муста-Мяк...

Продовж. табл. 1

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник, інвентарний номер	Підпис художника, написи
26	Руїни	Друга половина 1900-х	Полотно на картоні, олія	32,5x50,5	ЛХМ Ж-127	Внизу праворуч: Юлія Бразоль
27	Сливи	1910-ті	Полотно, олія	52,5x68,5	ЛХМ Ж-112	Внизу праворуч: Юлія Леонтьєва Бразоль
28	Став	Друга половина 1900-х – початок 1910-х	Полотно на картоні, олія	21,7x27,2	ЛХМ Ж-125	Внизу ліворуч: Юлія Бразоль (підпис напівзрізаний)
29	Гриби	Середина – друга половина 1900-х	Папір на картоні, акварель	33,2x52,6	ЛХМ Г-5	
30	Неаполь	Перша половина 1900-х	Папір на картоні, акварель	24,5x39,5	ЛХМ Г-4	Внизу в центрі: Ю. Бразоль На звороті наклейка з написом: Неаполь (акварель) не продається. Можна повторить за 30 р. Лиговка 47. кв.3 Ю.Н. Бразоль
31	Полуниці	1916	Папір на картоні, акварель	32,5x51,7	ЛХМ Г-6	Внизу ліворуч: 1916 годъ
32	Сливи	Друга половина 1910-х	Папір на картоні, акварель	31,5x52,5	ЛХМ Г-3	Внизу праворуч: Леонтьєва Бразоль
33	Медальйон-горельєф	1899	Мармур	57x55x25	ЛХМ С-3	На зрізі цоколя, на лицьовій стороні ліворуч висічено: JulieBrasol. Праворуч від підпису висічено: 1899
34	Жінка на скелі	1901	Теракота	37,2x13,5x21,8	ЛХМ С-4	На скелі внизу, на зворотній стороні, витиск у тісті: Ю. Бразоль. 1901. 3 мая

Продовж. табл. 1

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник, інвентарний номер	Підпис художника, написи
35	Аврора	1900-ті – перша половина 1910-х	Бронза, литво	55x17x17	ЛХМ С-5	На цоколі на лицьовій стороні: Юлія Бразольская. На зворотній стороні: отлилъ В. Гавриловъ
36	Тамара і Демон. Скульптура-барельєф	1900-ті 1906 (?)	Бронза	32,2x17,5	ЛХМ ПИ-156	Внизу праворуч: Brasol
37	Плюшкін	Перша половина 1900-х (1904?)	Бронза, литво	22x10x8,2	Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького (СХМ) СК-2	
38	Сестри	Перша половина 1900-х (1903?)	Гіпс тонований	32x50x12	СХМ СК-72	Справа на плечі дівчинки витиснуто: Юлія Бразоль

Таблиця 2

Твори О. Красовського в Лебединському міському художньому музеї ім. Б.К. Руднева

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник, інвентарний номер	Підпис художника, написи
1	Вечір	Кінець 1900-х – початок 1910-х	Картон, пастель	71,8x52,2	Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева (ЛХМ) Г-16	На звороті напис олівцем: Вечеръ Напис червоним олівцем: № 111
2	Вечір	Кінець 1900-х – очаток 1910-х	Картон, пастель	88,8x64,5	ЛХМ Г-28	На звороті напис олівцем: Красовскій Вечеръ
3	Вечір у лісі	Середина – друга половина 1910-х	Папір, наклеєний на картон, пастель	50x67,5	ЛХМ Г-18	
4	Вночі. Ліва частина триптиха	Середина – друга половина 1910-х	Картон, пастель	65x 49,5	ЛХМ Г-35	
5	Вночі. Центральна частина триптиха	Середина – друга половина 1910-х	Картон, пастель	65x 49,5	ЛХМ Г-35	
6	Вночі. Права частина триптиха	Середина – друга половина 1910-х	Картон, пастель	65x 49,5	ЛХМ Г-35	
7	День	Кінець 1900-х – початок 1910-х	Картон, пастель	89x64,3	ЛХМ Г-32	На звороті напис олівцем: Красовскій День
8	Вночі. Етюд	Кінець 1900-х – початок 1910-х	Картон, пастель	65x49,5	ЛХМ Г-23	На звороті напис олівцем: А. Красовскій Пейзажъ (2) Pendant
9	Етюд проти сонця	Перша половина 1910-х	Картон, пастель	65x50	ЛХМ Г-34	

Продовж. табл. 2

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник, інвентарний номер	Підпис художника, написи
10	Етюд у долині	Кінець 1900-х – початок 1910-х	Картон, пастель	65x49	ЛХМ Г-22	На звороті написи кольоровим олівцем(?) бузкового кольору: А. Красовскій Пейзажъ (1) Pendant Этюд в долине
11	Зима	Середина – друга половина 1900-х	Картон, пастель	102x64,5	ЛХМ Г-30	На звороті напис олівцем: Зима А К[расовскій]
12	Конвалія	Перша половина 1910-х	Картон, пастель	65x49,7	ЛХМ Г-33	
13	Куличанський етюд	Перша половина 1910-х (1912?)	Картон, пастель	102x64	ЛХМ Г-26	
14	Лісовий струмок	Середина – друга половина 1910-х	Картон, пастель	65,2x49,5	ЛХМ Г-15	
15	Море. Контрабандисти	Середина – друга половина 1900-х	Картон, пастель	64,5x102	ЛХМ Г-24	На звороті написи кольоровим олівцем(?) бузкового кольору: А. Красовскій Море
16	Ніч. Вершник	Кінець 1900-х – початок 1910-х	Картон, пастель	88,5x64,5	ЛХМ Г-29	На звороті напис олівцем: Красовскій Ночь
17	Осінь у Куличці	Середина – друга половина 1910-х	Папір, наклеєний на картон, пастель	53x75	ЛХМ Г-20	
18	Пейзаж із сонцем, що заходить	Середина – друга половина 1900-х	Картон, пастель	55,5x71,0	ЛХМ Г-17	На звороті напис олівцем: Красовскій Пейзажъ с заходящимъ солнцемъ Напис червоним олівцем: № 115

Продовж. табл. 2

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник, інвентарний номер	Підпис художника, написи
19	Пейзаж із сонцем, що сходить	Середина – друга половина 1900-х	Картон, пастель	49,7х65	ЛХМ Г-27	На звороті напис олівцем: Красовскій Пейзажъ съ восходящимъ солнцемъ Напис червоним олівцем: 116
20	Ранок	Кінець 1900-х – початок 1910-х	Картон, пастель	88,8х64,5	ЛХМ Г-31	На звороті напис олівцем: Красовскій Утро Напис червоним олівцем: № 109
21	Рибалки	Середина – друга половина 1900-х	Картон, пастель	64,5х49,0 Овал	ЛХМ Г-25	На звороті напис олівцем: А Кр[асовскій]
22	Світлячки і дзвіночки	Середина – друга половина 1910-х	Полотно, пастель	53,3х35,7	ЛХМ Г-19	
23	Хмара	Перша половина 1910-х	Картон, пастель	65х49,5	ЛХМ Г-21	
24	Вночі	Друга половина 1900-х – початок 1910-х	Полотно, олія	102х120	ЛХМ Ж-140	

Твори Б. Комарова в Роменському краєзнавчому музеї

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник, інвентарний номер	Підпис художника, написи
1	Начерк чоловічої постаті	1914	Папір, графітний олівець, вугіль	17,5x19,5	Роменський краєзнавчий музей (РКМ)	Внизу ліворуч: БорКомаров 1914 г.
2	Ескіз до "Купця Калашникова". Кирибеевич перед Грозним	1915	Картон, олія	36,5x59	РКМ Ж-52	Внизу праворуч: Бор Комаров 1915 г. На звороті напис: "Эскиз к "Купцу Калашникову" Кирибеевич перед Грозным
3	Зима	1916	Полотно, олія	36,5x69,3	РКМ Ж-55	Внизу праворуч: БорКомаров 1916 г.
4	Безробітні. Ескіз	1920	Картон, олія	17x17	РКМ Ж-54	Внизу праворуч: БорКомаров 1920 г. г. Ромны
5	Купальники. Ескіз	1923	Картон, олія	11,5 x 25	РКМ Ж-51	Внизу праворуч: БорКомаров 1923 На звороті напис: Эскиз "Куп[альщики]
6	Композиція. Стиль російської ікони	1923	Фанера, олія	44x33,4	РКМ Ж-50	Внизу праворуч: Бор Комаров (1923 г) На звороті напис: Борис Комаров Композиция (стиль русской иконы)

Продовж. табл. 3

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник, інвентарний номер	Підпис художника, написи
7	Портрет Луначарського	1925 (?)	Полотно, олія	92x75	РКМ Ж-46	
8	Дід "Московка"	1927	Папір, соус, олівець	54x37	РКМ Ж-49	Внизу ліворуч, ближче до центру напис олівцем: Село Коровинцы 1927 г. дед "Московка" БорКомаров
9	Типи селян	1930-ті	Полотно, олія	131x167,8	РКМ Ж-47	Внизу ліворуч: БКом[аров]

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Слендзінський В.О. Жіночий портрет. 1881. Полотно, олія. 83x62. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева
2. Бразоль-Леонтьєва Ю.М. Жінка на скелі. 1901. Теракота. 37,2x13,5x21,8. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
3. Бразоль-Леонтьєва Ю.М. Весною на віллі Боргезе. Перша половина 1900-х. Полотно на картоні, олія. 24x31. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
4. Бразоль-Леонтьєва Ю.М. Гриби. Середина – друга половина 1900-х. Папір на картоні, акварель. 33,2x52,6 Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
5. Бразоль-Леонтьєва Ю.М. Італія. Друга половина 1900-х (1908?). Полотно на картоні, олія. 19x26,8 Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
6. Бразоль-Леонтьєва Ю.М. Єрусалим. Перша половина 1910-х. Полотно, олія. 93x63,5. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
7. Бразоль-Леонтьєва Ю.М. На паперті. Перша половина 1910-х. Картон, олія. 69x52,5. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
8. Бразоль-Леонтьєва Ю.М. Алжир. 1914. Полотно, олія. 73,2x114,5. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
9. Власовський К.І. Літній день у Малоросії. Кінець 1880-х – початок 1890-х. Полотно, олія. 60x81. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького
10. Власовський К.І. Селянка з мискою (з серії “Селянські типи”). 1900-ті. Полотно, олія. 42x33,4. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького
11. Власовський К.І. Погожий день. 1914. Полотно, олія. 77,5x104. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького
12. Власовський К.І. Після екзамену. 1917. Полотно, олія. 89,5x45,5. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького
13. Власовський К.І. Дівчина біля бузку. Середина – друга половина 1910-х. Полотно, олія. 20,5x22,5. Будинок-музей А.П. Чехова в Сумах. Публікується вперше
14. Власовський К.І. Селянин з ціпком. 1910-ті. Полотно, олія. 29,5x19. Будинок-музей А.П. Чехова в Сумах. Публікується вперше
15. Власовський К.І. Селянин у фартусі. Кінець 1900-х – перша половина 1910-х. Полотно, олія. 27x19. Будинок-музей А.П. Чехова в Сумах. Публікується вперше
16. Власовський К.І. Хлопчик, що сидить на колоді. Кінець 1900-х – перша половина 1910-х. Полотно, олія. 22x15. Будинок-музей А.П. Чехова в Сумах. Публікується вперше

17. Красовський О.А. Море. Контрабандисти. Середина – друга половина 1900-х. Картон, пастель. 64,5x102. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева
18. Красовський О.А. Зима. Середина – друга половина 1900-х. Картон, пастель. 102x64,5. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева
19. Красовський О.А. Вночі. Ліва частина триптиха. Середина – друга половина 1910-х. Картон, пастель. 65x49,5. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
20. Красовський О.А. Куличанський етюд. Перша половина 1910-х (1912?). Картон, пастель. 102 x 64. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева
21. Красовський О.А. День. Кінець 1900-х – початок 1910-х. Картон, пастель. 89x64,3. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева
22. Красовський О.А. Етюд проти сонця. Перша половина 1910-х. Картон, пастель. 65x 50. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
23. Красовський О.А. Вночі. Друга половина 1900-х. Полотно, олія. 102x120. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
24. Красовський О.А. Осінь у Куличці. Середина – друга половина 1910-х. Папір, наклеєний на картон, пастель. 53x75. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева. Публікується вперше
25. Комаров Б. Начерк чоловічої постаті. 1914. Папір, графітний олівець, вугіль. 17,5x19,5. Роменський краєзнавчий музей
26. Комаров Б. Ескіз до “Купця Калашникова”. Кирибеєвич перед Грозним. 1915. Картон, олія. 36,5x59. Роменський краєзнавчий музей. Публікується вперше
27. Комаров Б. Зима. 1916. Полотно, олія. 36,5x69,3. Роменський краєзнавчий музей. Публікується вперше
28. Комаров Б. Безробітні. Ескіз. 1920. Картон, олія. 17x17. Роменський краєзнавчий музей. Публікується вперше
29. Комаров Б. Композиція. Стель російської ікони. 1923. Фанера, олія. 44x33,4. Роменський краєзнавчий музей. Публікується вперше
30. Комаров Б. Купальники. Ескіз. 1923. Картон, олія. 11,5x25. Роменський краєзнавчий музей. Публікується вперше
31. Комаров Б. Дід “Московка”. 1927. Папір, соус, олівець. 54x37. Роменський краєзнавчий музей. Публікується вперше
32. Комаров Б. Типи селян. 1930-ті. Полотно, олія. 131x167,8. Роменський краєзнавчий музей. Публікується вперше

ЗМІСТ

Передмова	4
Юлія Бразоль-Леонтьєва. Художник-мандрівник із Лебединщини	6
Костянтин Власовський. Лицар пензля, палітри і пера	40
Олексій Красовський. Художник і колекціонер	64
Бор. Комаров. Митець без біографії	88
Додаток 1. Каталог виставки Ю. Бразоль. 1910 р.	107
Додаток 2. Стаття про виставку Ю. Бразоль у Лебедині. 1918 р.	116
Додаток 3. Каталог першої виставки української старовини. 1918 р.	123
Додаток 4. Відомості про картини Ю. Бразоль-Леонтьєвої. 1944 р.	137
Додаток 5. Рапорт Д. Гордєєва про поїздку до Лебединського повіту. 1917 р.	139
Додаток 6. Квиток члена Лебединського товариства шанувальників мистецтв Д. Гордєєва. 1917 р.	143
Додаток 7. Підписи художників	144
Таблиця 1. Твори Ю. Бразоль-Леонтьєвої у Лебединському та Сумському художньому музеях	145
Таблиця 2. Твори О. Красовського у Лебединському художньому музеї...	150
Таблиця 3. Твори Б. Комарова в Роменському краєзнавчому музеї	153
Список ілюстрацій	155

Наукове видання

Побожій Сергій Іванович

ЗАБУТІ ХУДОЖНИКИ І СУМЩИНА

Монографія

Редактор *Г.М. Нужненко*

Технічне редагування *І.О. Кругляк*

Комп'ютерна верстка і дизайн обкладинки *Ю.М. Хижняк*

Підписано до друку 12.08.2008. Формат 60х90/16. Гарнітура Times.
Обл.-вид. арк. 8,33. Умов. друк. арк. 10,0. Тираж 300 пр. Зам. № 802

Державний вищий навчальний заклад

“Українська академія банківської справи Національного банку України”
40030, м. Суми, вул. Петропавлівська, 57

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції: серія ДК, № 3160 від 10.04.2008

Надруковано на обладнанні Державного вищого навчального закладу
“Українська академія банківської справи Національного банку України”
40030, м. Суми, вул. Петропавлівська, 57

