

I. МАШКОВ. НА ПЕРЕХРЕСТІ НАТУРИ І ВИМИСЛУ

У статті йдеться про творчість одного з представників мистецького об'єднання «Бубновий валет» І. Машкова. Підкреслюються особливості натюрмортів та пейзажів художника періоду «Бубнового валету» 10-х рр. ХХ ст. та їхній зв'язок сучасними тенденціями мистецтва. Аналізується «Натюрморт з глечиком» із зібрання Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. Аналіз портретів І. Машкова та іконографічні версії. Натурні замальовки художника у контексті педагогічного методу митця.

Ключові слова: «Бубновий валет», І. Машков, натюрморт, портрет, рисунок.

Постановка проблеми. Донедавна творчість представників модернізму в мистецтві замовчувалася і не була предметом культурологічних досліджень. Лише з другої половини 80-х рр. ХХ ст. ситуація суттєво змінюється. Головною проблемою для дослідників стає об'єктивний аналіз творчості та розгляд культурних зв'язків і мистецьких впливів між митцями.

Аналіз актуальних досліджень. Творчість учасників мистецького об'єднання «Бубновий валет», у тому числі й І. Машкова попала в поле зору художньої критики у 10-х рр. ХХ ст. У відгуках про виставки згадувалися твори Д. Бурлюка, П. Кончаловського, І. Машкова, Р. Фалька зі спробою надання їм оцінки, в яких переважав суб'єктивний елемент сприйняття твору. Мистецькі пошуки І. Машкова викликали інтерес у С. Маковського, М. Волошина [3, с. 286], О. Федорова-Давидова [10, с. 139, 194]. У період боротьби з проявами формалізму, починаючи з 30-х рр. ХХ ст. творчість цих митців оцінювалася вкрай негативно. Об'єктивний аналіз творчості І. Машкова надала російська дослідниця І. С. Болотіна у контексті проблем російського та радянського натюрморту [1, 2]. Твори І. Машкова привернули увагу автора і знайшли втілення у розділі «Твори «Короля натюрморту» у Сумському художньому музеї» у дослідженні «Бубновий валет і Сумщина» [5, с. 83–86] та у «Мистецтвознавчих нарисах» [6, с. 392–398].

Метою статті є аналіз живописних і графічних творів І. Машкова із зібрання Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького.

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

Відмова від традиційних форм вираження спиралася у представників «Бубнового валету» на нові естетичні засади, які характеризувалися використанням «низьких» сюжетів, запозичених з міського фольклору, зневажливим відношенням до анатомії та перспективи, примітивним малюнком. Виробляється особливе відношення до примітивістського стилю, який стає об'єктом зображення і творчої переробки. У пародійних прийомах використовувався принцип комічного переосмислення традицій, що й стає фундаментом нової естетики. Художники рішуче заперечували як копіювання дійсності, так і занурення у світ фантазій та сновидінь, притаманних символізму. Першочергова увага зверталася на живописність, на сам процес живопису. І. Машков зазначав з цього приводу: «нам тоді важливо було, щоб наша живописна мова звучала, як орган, оркестр, трубний хор голосів здорових

людей». Проте вже у ранньому авангарді виявилися протиріччя, які вилилися у те, що група, яку неофіційно очолював М. Ларіонов, пізніше сформувалася в об'єднання під скандальною назвою «Віслячий хвіст», а інша група митців, на чолі з П. Кончаловським, у 1911 р. склалася в об'єднання з не менш епатажною назвою «Бубновий валет». Останніх художня критика охрестила «російськими сезанністами», а групу М. Ларіонова – «неопримітивістами».

У зібранні Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького знаходяться твори художників, які були або членами об'єднання «Бубнового валету» або художниками-експонентами : І. Машкова, Р. Фалька, О. Куприна. Музейну експозицію прикрашає «Натюрморт з глечиком» – пензля одного з яскравих представників об'єднання «Бубновий валет» – Іллі Івановича Машкова (1881–1944). У цьому музейному зібранні зберігається 12 живописних і графічних робіт, що складає невелику, але доволі цінну колекцію творів цього художника. У них віддзеркалюються основні етапи творчого шляху та еволюція творчості митця від 1900-х до другої половини 30-х рр. ХХ ст.

Наприкінці 1900-х рр. з Училища живопису, ліплення та зодчества була виключена група художників (Н. Гончарова, О. Куприн, М. Ларіонов, І. Машков, О. Шевченко та ін.). Конфлікт учнів з викладачами визрівав давно і полягав у бажанні молоді шукати нових шляхів у мистецтві і небажанні педагогів сприяти цьому процесу. Ось що писали у своїх спогадах з цього приводу художники. О. Куприн: *«В школе атмосфера была ужасная. Это была не высшая художественная школа, не центр художественной жизни Москвы, а семинария для учителей рисования. Рутинная и бездарность царили там [4, с. 56].* О. Шевченко: *«В наше время Школа ничем не блистала. Там нечему и не у кого было учиться. Все шло самотеком. Там, по существу, не преподавали, а «наблюдали» за учащимися» [11, с. 141].*

М. Ульянов: *«Начальство оставалось тем же, чем было, и его по-прежнему поглощала только мысль, чтобы «все было спокойно». Старый состав преподавателей также был мало заинтересован в появлении какой бы то ни было новизны» [9, с. 172].* Відсутність творчої ініціативи та

прогресивних методів викладання спричинили протест серед учнів, частина яких у подальшому увійшла до «Бубнового валету».

Біля джерел цього мистецького об'єднання знаходилися вихованці училища – І. Машков, П. Кончаловський, О. Куприн, Р. Фальк, яких згодом критика охрестила московськими «сезанністами». Оновлення живопису у них відбувалося через звернення до мистецтва художників, які творили до Рафаеля (передрафаелітів), Сезанна та народного мистецтва. Отже, новий живопис рішуче відмовлявся від академічних правил і рутинної виучки.

Значне місце у мистецтві художників «Бубнового валету» посідав натюрморт. Захопленню цим жанром сприяло декілька чинників: інтерес до народного мистецтва та захоплення натюрмортами Сезанна. Звернення Машкова до них мало глибоку і змістовну насиченість. У Ван Гога і Сезанна він міг знайти ту щирість, якої бракувало сучасному мистецтву того часу.

Творчий доробок постімпресіоністів змусив Машкова та інших бубнововалетів побачити інші обрії у мистецтві, які відкривалися тим, хто не зупинявся на досягнутому у стінах Московському училищі живопису, ліплення і зодчества, де Машков навчався у 1907–09 рр. Втрату живописної культури та майстерності, на його думку та інших колег по мистецькому цеху, слід було надолужувати через пошук нових форм живописної виразності, розробленої Сезанном.

Розмірковуючи про вплив «затвірника з Екса» (Сезанна) на свою творчість П. Кончаловський зокрема зазначав, що метод розуміння природи французьким художником був йому дуже близький і надавав можливість повному бачити природу. Натюрморти художників «Бубнового валету» однак відрізнялися від зображення неживої природи Сезанна (крім деяких робіт О. Куприна та П. Кончаловського). Зокрема, у них використовуються різні ракурси, більше уваги приділяється власне живопису, ніж формі. Навіть характеризуючи ставлення «Бубнового валету» до людини, М. Волошин вживає слово «натюрмортизм».

П. Кончаловський зазначав, що у портретах, написаних ним до 1918 р. він прагнув до «натюрмортності», тому що шукав її у всьому. Зображення неживої природи давало можливість митцям розвивати фактурно-ритмічну динаміку у картині та виражати своє світобачення через предмети. Аналізуючи виставку «Бубнового валету» (1913) О. Бенуа відмічав, що наявність «мертвої природи» не є випадковим явищем, але є знаменним симптомом.

Натюрморти і пейзажі художників «Бубнового валету» 10-х рр. ХХ ст. не слід розглядати як вияв чистої стилізації щодо вибору природи, яка поєдналася з «вивісочною» естетикою. Машков категорично стверджував, що художники «Бубнового валету» сповідували естетику вивісок лавок та крамниць, що відрізнялися енергійною виразністю та лапідарністю форм. Синтез подібних ідей знайшов втілення в його численних натюрмортах. Саме в них якнайповніше виявилися особливості живописної системи художника. Критик А. Ефрос згадував, що саме від Машкова він уперше почув посилення на естетику російських вивісок. Ось, – говорив він, – *«где настоящая живопись, по энергичной выразительности, по лапидарности форм, по выразительности живописного и контурного начала...»* [12, с. 196].

Оповідуючи про виставку «Бубнового валету» М. Волошин відзначив натюрморти Машкова в стилі вивісок фруктових лавок, написані впевненою і вольовою рукою [8, с. 104]. Будучи представником московської школи живопису, прихильником сезаннівської творчості, митець у своїх натюрмортах стоїть ближче до живопису А. Матісса, який у ті ж роки писав вази, блюда з фруктами. О. Федоров-Давидов у праці «Природа стилю» (1929) відмічав, що у Машкова та П. Кончаловського в натюрморті поєднуються два принципи кольорової побудови: «сезаннівський об'єм» і «матісівська декоративна пляма».

У натюрмортах Машкова принципи живопису фовізму органічно поєдналися з естетикою «підносного живопису». С. Маковський відзначав з цього приводу, що художник самим кольором може вступати у суперництво з будь-яким *«лауреатом крайнього модернізму»*. За словами знавця творчості художника І. Болотіної, речі на його картинах подані таким чином, як ми їх

сприймаємо «у найщасливіші моменти нашого життя». Натюрморти, як й інші твори Машкова, висіли цілими рядами у «серійних» експозиціях «Бубнового валета». У Машкова і П. Кончаловського натюрморти об'єднуються в серії. Як і Сезанн, вони розуміли, що *«класики писали один і той же сюжет і завжди по-різному»*. Саме вони вразили австрійського письменника С. Цвейга під час його відвідання Третьяковської галереї. А. Ефрос згадував, як той буквально «зойкнув» перед «М'ясами» та «Хлібами» Машкова, зазначивши у захваті, що бачить справжнє і сильне російське мистецтво і виявив бажання придбати щось подібне. Отже, у натюрмортах Машкова та інших бубнововалетів найяскравіше втілилися естетичні принципи, живописна культура та національна самобутність.

Один з таких бубнововалетівських натюрмортів Машкова – «Натюрморт з глечиком» (1910-ті. Полотно, олія. 61x50). Головним «героєм» цього твору, користуючись влучним висловом мистецтвознавця Б. Віппера, є білий глечик з синіми колокольцями. Але «героями» натюрмортів живописного ренесансу 10-х рр. ХХ ст. стають вже власне не речі, а той, хто їх творить на картинній площині, художник з його особливим світобаченням. Проте, як й інші бубнововалети, Машков визнає натуру основою своєї творчості.

Розглянемо цю роботу. Глечик виділений не тільки композиційними прийомами, але й світло-блакитним кольором. Йому митець протиставляє невеликий букет у звичайній скляній посудині, що урівноважує зсунутий вправо піднос з двома лимонами. У правій частині – зображення з будиночками, деревами і червоним диском сонця угорі. Це фрагмент роботи Машкова «Пейзаж з вежами (мотив підносу)» (1911, приватне зібрання). Проте художник не копіює, але вільно інтерпретує сюжет більш ранішнього твору. Слід зазначити, що цей мотив обігрується неодноразово, набуваючи найбільш концентрованого вгляду в «Пейзажі з будиночком» (1911, приватне зібрання). Наявність елемента іншого пейзажу, написаного в 1911 р. дозволяє локалізувати час написання «Натюрморта з глечиком» між 1911 та 1915 рр.

Доволі невеликий розмір твору (Машков писав натюрморти значно більших розмірів), вказує на його студійний характер. На початку 10-х рр. ХХ ст. діяла «школа Гончарової, Ларіонова, Машкова та Михайловського». Це була студія-школа, яка готувала до вступу в училище, там же влаштовувалися диспути та вечори за участі художників і поетів. Не виключено, що сумський натюрморт було написано саме в цій студії.

Така стильова спорідненість натюрмортної частини і пейзажу відтворює справжню ілюзію того, що натюрморт знаходиться на тлі пейзажу, якому в даному випадку не заважає й бронзового кольору рама. Але й цей останній штрих також не випадковий, адже відомо, наскільки прискіпливо ставився художник до рами кожної зі своїх робіт. Обрамлення твору для Машкова свідчило про те, що праця над картиною завершена: *«О раме он заботился заранее; порой он сочинял или даже изготовлял ее сам, особенно в молодые годы»* [2, с. 158]. Автоцитатність твору надає йому поліфонічного звучання. У ньому зникає кордон між вигаданим і реальним світом на картині. Різке затемнення лівої частини композиції драпуванням ультрамаринового кольору сприймається як завіса у театрі. Завдяки цьому прийому створюється ілюзія простору, що підсилюється протиставленням у лівій частині холодного і у правій – теплих відтінків кольорів.

Вміщений у центрі композиції глечик є центральною віссю картини. Подібний композиційний прийом був притаманний невибагливим народним вивіскам-натюрмортам у крамницях. Його Машков використовує, наприклад у «Натюрморті» (1909, приватне зібрання), де на фоні драпування ніби парить у повітрі ваза, підніжжям до якої слугують фрукти, а також у «Натюрморті» (1910-ті, Київський національний музей російського мистецтва). На одній з вивісок «Хліби, овочі та бакалея» (1910-ті, Державний Російський музей, Санкт-Петербург) бачимо відцентровану композицію, в якій ліва та права частини урівноважені між собою. У сумському натюрморті виняткове місце глечика підкреслено й тим, що його ручка повернута до глядача, акцентуючи

увагу на об'єкті. Манера, в якій написано квіти у скляній банці суголосна тій, в якій виконані «Квіти яблуні» (1908–09; приватне зібрання).

У кінці 1900-х – початку 1910-х рр. Машков розробляє серію натюрмортів (інколи овального формату), у центрі яких – блюдо з фруктами. Разом з тим, симетрія у них завуальована. Це досягається завдяки різнокольоровій гамі трактування кожного з плодів, розташованих обабіч блюда («Натюрморт з ананасами» (близько 1910-х, Державний Російський музей, Санкт-Петербург), «Натюрморт з бананами» (1910, Переславль-Залеський архітектурно-художній музей-заповідник), «Натюрморт з гранатами, виноградом і тюбетейкою» (1909, Державна Третьяковська галерея). Сумський натюрморт інший, але в ньому присутні ознаки «підносної» демонстративності, фольклорного духу попередніх натюрмортів. В ньому вбачаємо також монументальність (не гіперболізм) та величний ритм. Сполучення цих рис у натюрмортах Машкова підштовхнуло одного англійського критика порівняти його натюрморти з єгипетським мистецтвом.

Отже, апелюючи до наївного реалізму народної творчості митець милується звичайним глечиком, надаючи йому майже героїчного звучання. Урочистий пафос притаманний назвам деяких композицій бубнововалетів, наприклад, «Героїчний натюрморт» (1919) П. Кончаловського. Всі предмети у натюрморті відзначені конкретністю та натуральністю, але з елементами вимислу.

Кольорова напруга натюрмортів Машкова сприяла піднесенню московської школи живопису. Побачивши натюрморт «Сині сливи» (1910) на Осінньому салоні В. Серов написав М. Морозову: *«Очень неплох был наш московский Матисс-Машков – серьезно. Его фрукты весьма бодро и звонко написаны»* [7, с.151]. Не втратили своєї звучності, виразності та яскравості фарби у «Натюрморті з глечиком» – результат прискіпливої уваги Машкова до ремесла живописця.

Як відомо, фарби по-переважності Машковим виготовлялися власноруч. На це указував Ю. Меркулов, який зазначав з цього приводу: *«Краску он любил*

во всем разнообразии крапунков, прозрачных и нежно-розовых, чистейших кадмиев, синейших ультрамаринов, изумительных «веронезов», золотистых и прозрачных охр, слоновой кости, сияющих белил, с тихим шипением выползающих на полированную поверхность огромной ореховой палитры, которую он учил нас также делать самим и всегда держать в порядке» [2, с. 157]. Ультрамарин, крапунк, біліла використовувалися митцем і в «Натюрморті з глечиком». Полотно з шаром фарби представляє однорідну поверхню без кракелюру. Різновекторний характер мазків обумовлений створенням «живописного апофеозу» (користуючись висловом Г. Поспелова).

«Натюрморт з глечиком» цікавий і тим, що на зворотному боці цієї роботи художник написав погрудне зображення молодої жінки. Явище не таке вже поодиноким для робіт Машкова. Так, наприклад, на звороті твору «Крим. Судак» (Омський музей образотворчих мистецтв ім. М. В. Врубеля) написаний незавершений жіночий портрет. Припускається, що це зображення однієї з учениць митця – А. Самойлової. Портрет її дітей також зберігається у цьому музеї («Три сестри на дивані. (Н., Л. і Є. Самойлови) (1911).

Іконографічний аналіз портрету незнайомки дає можливість висунути версію про те, що на ньому зображена також одна із сестер Самойлових, яка знаходиться на картині першою справа. При порівнянні омського і сумського портретів виявилася схожість у таких рисах обличчя, як лоб, очі, широкі скули. Складність ідентифікації обох зображень полягає у тому, що у груповому портреті зображення – у три чверті, а на сумському – у фас. Останній також привертає увагу не тільки з іконографічного боку, але й складною кольоровою гамою холодних відтінків. Так само, як і в натюрморті поверхня полотна портрету покрита щільним шаром фарби та створює ефект литої поверхні. На користь цієї версії свідчить й те, що на виставці 1912 р. Машков продемонстрував «Ескіз для портрета Н. Л. і Є. Самойлових» (№ 152), а також «Квіти. Етюди» (№ 157, № 158), «Nature morte» (№ 169, № 171) [7, с. 253].

Незабаром знайшлися поціновувачі мистецтва «Бубнового валету». Одним із перших почав колекціонувати твори цих художників володар фабрики

по виробництву цигаркових гільз І. Ісаджанов, чие зібрання сучасники вважали потенційним музеєм нового російського мистецтва. Твори Бубнововалетів входили до зібрання київського колекціонера Д. Сігалова, які були подаровані ним до Київського музею російського мистецтва (П. Кончаловський, Р. Фальк). Значне місце в зібранні харків'янина І. Лучковського посідають роботи В. Барта, О. Купріна, П. Кончаловського, А. Лентулова, В. Рождественського, Р. Фалька. Останній, до речі, представлений етюдом, написаним на Лебединщині, під час перебування у О. Красовського.

У Сумському художньому музеї зберігається шість малюнків Машкова. Це натурні замальовки, частина яких зроблена на початку 1900-х – 1910-х рр., а також у 1922 р. Не дивлячись на його конфлікти та інших Бубнововалетів з викладачами (живопис Машкова В. Серов називав «ліхтарем») під час навчання в училищі, малюнок посідав поважне місце в їхній творчості. Про це свідчать численні малюнки митця та його друга П. Кончаловського. Аналізуючи їх можна дійти до висновку про те, яку роль обидва приділяли штудіюванню оголеної натури: у Машкова – це «Натурниця, що сидить на табуреті» (1905?), «Натурниця, що сидить, зображена зі спини», «Натурниця, що сидить з розпущеним волоссям (1905?)», «Натурниця, що стоїть на фоні картини», у П. Кончаловського – «Натурниця, що сидить» (1910-20-ті), «Натурниця, що стоїть» (1910-20-ті).

У деяких графічних творах Машкова основним виражальним засобом виступає лінія («Натурниця з розпущеним волоссям», «Натурниця, що сидить» 1900–10-ті рр.). В інших спостерігається бажання художника передати індивідуальні особливості моделі («Натурниця», 1905). Не виключено, що деякі з них були виконані у студії малювання і живопису П. Кончаловського та Машкова. Таку назву обіймала студія-школа з 1911 року.

Відзначимо також, що до музейного зібрання потрапили твори інших учасників виставок «Бубнового валету»: Д. Бурлюка «Пейзаж Нью-Мексіко» (1949, папір, акварель. 27x37,5), «Мері Роз та її близнюки» (1940-і; папір, акварель, вугілля. 28x36); В. Рождественського «Осінь» (1950). Його твір

«Кремль» (1947; полотно, олія, 190x270. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева) був виконаний, очевидно на замовлення. Слід зазначити, що В. Рождественський навчався у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества у 1900–1911 рр. у К. Коровіна та В. Серова. У цей час в ньому навчався О. Красовський, який жив на Лебединщині.

Висновки. Мистецьке об'єднання «Бубновий валет» посідає значне місце в історії мистецтва. В ньому об'єдналися художники з яскравою творчою індивідуальністю, пошуком нових виражальних засобів у мистецтві. Їх вони знаходили у різних культурах, у тому числі й українській. Виняткове значення у цьому процесі займала Сумщина. Родові корені пов'язували Д. Бурлюка з Лебединщиною, О. Грищенко з Кролевцем, І. Аксьонова з Путивлем. На сумській землі зароджувався і розвивався інтерес до мистецтва у Д. Бурлюка, К. Малевича і В. Барта. З Лебединщиною пов'язаний відрізок творчого шляху Р. Фалька. На виставках «Бубнового валету» експонувалося чимало робіт цього художника, які були написані у Конотопі та Куличці, а деякі з них («Пейзаж з вітрилом») стали етапними у творчості митця. Наявність творів І. Машкова у зібранні Сумського художнього музею дозволяє створити експозицію, яка повноцінно розкриває мистецтво епохи модернізму.

Примітки

1. Болотина И. С. Илья Машков / И. С. Болотина. – М. : Советский художник, 1977. – 464 с. – Серия «Мастера нашего века».
2. Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта : Изображение вещи в живописи XVIII-XX веков: исследования и статьи / И. С. Болотина . – М. : Советский художник, 1989. – 191 с.
3. Волошин М. Лики творчества / изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. – М. : «Наука», Ленинградское отделение, 1988. – 848 с. – Литературные памятники.
4. Кравченко К. С. А. В. Куприн / К. С. Кравченко. – М. : Советский художник, 1973. – 243 с.

5. Побожій С. І. «Бубновий валет і Сумщина» / С. І. Побожій. – Суми: ВТД «Університетська книга», 2007. – 112 с.
6. Побожій С. І. Мистецтвознавчі нариси: монографія / С. І. Побожій. – Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2013. – 416 с.
7. Поспелов Г. Г. «Бубновый валет»: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – М. Советский художник, 1990. – 272 с.
8. Третьяковская галерея. Бубновый валет. Специальный выпуск. – 2005. – С. 104.
9. Ульянов Н. П. Люди эпохи сумерек / сост., подгот. текста, предисл. и прим. Л. Л. Правовой / Н. П. Ульянов. – М. : Аграф, 2004. – 560 с. – Символы времени.
10. Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство : статьи и очерки / А. А. Федоров-Давыдов . – М. : Искусство, 1975. – 739 с.
11. Шевченко А. В. Сборник материалов / А. В. Шевченко. – М. : Советский художник, 1980. – 278 с.
12. Эфрос А. М. Мастера разных эпох Избранные историко- художественные и критические статьи. Классическое искусство Запада. Русское искусство. Советские художники. / А. М. Эфрос. – М. : Советский художник, 1979. – 334с. – Библиотека искусствознания.

Summary

S. I. Pobozhii

I. Mashkov. At the Intersection of Nature and Fantasy

The article refers to one of the art association “Jack of Diamonds” members’ work I. Mashkov. The article highlights the features of still lifes and landscapes of the artist period of “Jack of Diamonds” of the 10-ies. of XX century and their

relationship with modern art trends. “Still Life with Jug” from the collection of the Sumy Regional Art Museum. N. Onatsky is analyzed. Analysis of I. Mashkov’s portraits and iconographic version. Full-scale sketches of the artist in the context of teaching method the artist.

Keywords: “Jack of Diamonds”, I. Mashkov, still life, portrait, figure.

Побожій С.І. Машков. На перехресті природи і вимислу / С. Побожій // Світогляд–філософія–релігія: зб. наук. праць / УАБС НБУ. - Суми, 2015. – Вип. 10. - С. 108–117.