

АЛЕКСЕЙ АНДРЕЕВИЧ КРАСОВСКИЙ (1884 - ?) – ХУДОЖНИК И КОЛЛЕКЦИОНЕР ИЗ ПРОВИНЦИИ

Ни один исследователь, пишущий о Роберте Фальке «бубнововалетского» периода, не может обойти вниманием его «Пейзаж с парусом» (1912). Ныне эта работа, программная для Р. Фалька и отразившая в себя увлечения художника кубизмом и примитивизмом, находится в собрании Саратовского художественного музея им. А.Н. Радищева. По мнению знатока творчества Р. Фалька и русского авангарда

Д.В. Сарабьянова, «Пейзаж с парусом» относится к лучшим произведениям в ряду экспрессивных, энергичных и заостренных по своей образной концепции» [1]. Этот пейзаж, как и ряд других работ, например: «Натюрморт. Бутылки и кувшин» (1912), «Деревенская улица со свиньями» был написан молодым Р. Фальком в имении Алексея Андреевича Красовского (1884 - ?) в селе Куличка Лебединского уезда Харьковской губернии [2]. О том, что Р. Фальк придавал этим работам важное значение, свидетельствует и то, что эти работы экспонировались на выставках «Бубнового валета» в Москве (1913). В каталоге выставки они значатся под № 145 «Деревня в Малороссии», № 156 «Бутылки и кувшин» в Санкт-Петербурге: № 368 «Пейзаж в Малороссии», № 364 «Бутылка и кувшин», № 374 «Деревенская улица со свиньями» [3]. Следует отметить, что «Пейзаж с парусом» имел несколько названий: «Пейзаж с парусником», «Деревня в Малороссии», «Пейзаж в Малороссии», «Деревня». В «Художественном дневнике» Р. Фалька зафиксировано 35 произведений, созданных в разные годы в Куличке [4].

Долгое время личность А. Красовского, равно как и его творчество, находились как бы в тени, отбрасываемой мощной в художественном отношении фигурой Р. Фалька. Имя А. Красовского также, как имена других художников, в силу жизненных обстоятельств и мерой отпущенного им таланта были отнесены в разряд «забытых» художников и надолго вычеркнуты из истории художественной жизни. Но справедливо ли это ? Очевидно, нет. Историк искусства должен помнить слова русского филолога Михаила Гаспарова (1935-2005), который по этому поводу сказал: « /.../ в картинах Рубенса мы ценим не только его труды, но и труды всех тех бесчисленных художников, которые не вышли в Рубенсы. Помнить об этом – нравственный долг каждого...»

Следует сразу же отметить, что в биографии А. Красовского много неясностей и путаницы. Опираясь на сведения старожилов и краеведов Лебединщины, а также отрывочные сведения из писем вдовы Р. Фалька

А. Щекин-Кротовой, почерпнутые ею от своей матери, можем пунктирно наметить основные вехи жизненного и творческого пути А. Красовского. Местом рождения художника, по-видимому, следует считать село Куличку, издавна принадлежавшее помещикам Красовским. В названии села нашел отражение тот факт, что в этих местах водилось много куликов. О богатстве Красовских свидетельствует тот факт, что они владели 400 га леса, спиртовым заводом, построенным в середине XIX века.

Документальные сведения о том, когда и где А. Красовский начал заниматься искусством, отсутствуют, но из письма А. Щекин-Кротовой узнаем о том, что А. Красовский обучался вместе с Р. Фальком в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Таким образом, знакомство обоих художников состоялось не ранее 1905 и не позднее 1906 года и довольно скоро перерастает в приятельские отношения. Как минимум, трижды (1906, 1908, 1912) Р. Фальк приезжал в Куличку к А. Красовскому. Приезд

Р. Фалька к своему зажиточному другу имел позитивные последствия для обоих художников: они пишут вместе этюды, катаются на лошадях, бывают в гостях.

Образованность А. Красовского, его занятия искусством каким-то образом соединялись с хозяйственной хваткой. Известно, что он достаточно много внимания уделял хозяйственным вопросам. По его инициативе, например, в 1915 г. была построена мельница. По мнению А. Щекин-Кротовой, он был художником «для себя» и его отвлекали от искусства «светская жизнь и хозяйство». Был женат на очень красивой женщине, которая великолепно одевалась. Мать А. Щекин-Кротовой запомнила ее в платье из самых дорогих испанских кружев [5]. Судя по воспоминаниям, он был скромным и воспитанным человеком. Определенный образ жизни видимо не внушал доверия властей, по наущению которых в имении дважды производился обыск. На зиму вместе с женой выезжал в Харьков. Не исключено, что туда же посылал свои работы на выставки. Беспорядки, начавшиеся в 1917 г. не обошли стороной Куличку. Крестьяне растащили все имущество Красовских. По некоторым сведениям, ни А. Красовский, ни его родные не оказывали сопротивления, уехав в Харьков, а оттуда — в Венгрию. Там художник жил в бедности и, по-видимому, там же и умер [6].

Основной корпус работ А. Красовского находится в Лебединском городском художественном музее им. Б.К. Руднева и состоит из 23 пастелей и одной

работы, написанной в технике масляной живописи. В результате проведенной атрибуционной работы, в основу которой был положен метод стилистического анализа, мною была предложена следующая классификация [7]. К первой группе работ относятся произведения, созданные в середине – второй половине 1900-х годов («Зима», «Море. Контрабандисты»); ко второй – созданные в конце 1900-х – начале 1910-х («Ночь. Всадник», «День»); к третьей – в середине – второй половине 1910-х гг. («Ночью», «Осень в Куличке»). Начало отсчета опирается на очень важную, на наш взгляд, фразу из письма А. Щекин-Кротовой, которая указывает, что «/.../ начиная с 1909 – 1910 года творческие манеры и художественные вкусы Красовского и Фалька разошлись» [8]. Известно, что в первые годы обучения в училище Р. Фальк «путешествует по образцам» (по выражению Д.В. Сарабьянова) – И. Грабарь, В. Борисов-Мусатов, К. Юон. Можно предположить, что и творчество А. Красовского этого периода, образцы которого не сохранились, было созвучно импрессионистическим увлечениям Р. Фалька. Не будем сбрасывать со счетов и то, что приглашение в гости Р. Фалька в Куличку предполагало и известный пиетет А. Красовского перед старшим товарищем и, скорее всего, одинаковые художественные увлечения. Вместе с тем

А. Щекин-Кротова утверждала, что «Р.Р. (Фальк – С.П.) не считал Красовского серьезным профессионалом» [9].

В какой художественной среде формировался А. Красовский и какие идеи могли повлиять на формирование мировоззрения молодого художника? Важное место в культурной жизни начала XX века занимали выставки, которые не только знакомили с основными тенденциями современного искусства, но и формировали эстетические вкусы начинающих художников. Наибольший резонанс во второй половине 1900-х гг. имели выставки объединений символистского и авангардного направлений: «Голубая роза», «Стефанос», «Салон Золотого Руна», «Бубновый валет». Некоторые из них проходили непосредственно в выставочных залах училища, например выставки «Союза русских художников», «Мира искусства». В экспозиции последней в декабре 1911 г. демонстрировались работы литовского художника-символиста М. Чюрлениса. По этому поводу М. Нестеров писал в начале 10-х годов XX в.: «Здесь, в Москве, открылось и открывается ряд выставок, одна завлекательней другой...». Полифоническая картина выставочной жизни второй половины 1900-х – первой половины 10-х гг.

XX в. отражала сложные процессы, происходящие в искусстве.

Характерной чертой художественной жизни было появление новых художественных объединений и товариществ. В апреле 1912 г. был утвержден

устав нового объединения под названием «Свободное искусство». За исключением последнего параграфа он повторял устав «Бубнового валета». Выставки, организованные новым объединением, проходили под названием «Современная живопись». На первой выставке в 1912 г. принимал участие и А. Красовский. В каталоге выставки указаны тринадцать его произведений: «Утро», «День», «Вечер», «Ночь», «Пейзаж», «Пейзаж», «Пейзаж с заходящим солнцем», «Пейзаж с восходящим солнцем», «Осень», «Всадник», «Небо», «Пейзаж со сломанными деревьями», «Вечер» [10]. Первые четыре работы указаны в каталоге как серия и могут быть идентифицированы как пастели соответствующих названий, хранящиеся в собрании Лебединского художественного музея. На обороте некоторых из них выявлены авторские подписи графитным карандашом, а также номера, написанные карандашом красного цвета, что соответствует каталожным номерам.

Аналогию произведениям А. Красовского («Утро», «День», «Вечер», «Ночь») находим в творчестве Дмитрия Семеновича Стеллецкого (1875 - 1947), близкого к «Миру искусства». Аллегорический квадриптих под аналогичным названием был создан им в 1912 году. В это же время

А. Красовский показывает серию работ на выставке «Современная живопись». Но в отличие от аллегорических композиций Д. Стеллецкого, слобожанский художник, на мой взгляд, смещает акценты в сторону решения собственно художественных проблем, связанных с организацией пространства. Творческие совпадения А. Красовского и Д. Стеллецкого являются в данном случае следствием общехудожественной ситуации начала века. В то же время они мало соотносятся с фактом прямого или косвенного влияния друг на друга. Если композиции Д. Стеллецкого продолжают линию аллегорий, популярных в XV-XVI вв. (вспомним хотя бы скульптуры аналогичной тематики Микеланджело в капелле Медичи во Флоренции), то А. Красовский, используя выразительные возможности цвета и линии, создает декоративный узор, превращая композицию в панно.

Близкой по стилистике исполнения к ним является пастель «Вечер» (Г-28), которая вполне могла быть на выставке под № 121 с таким же названием. Два парных пейзажа под № 113 и 114 объединены в каталоге под названием *Pendant* и идентифицируются с пастелями «Этюд в долине» (*Pendant 1*) и «Этюд. Ночью» (*Pendant 2*). Еще две работы, которые экспонировались на выставке под № 115 «Пейзаж с заходящим солнцем» и № 116 «Пейзаж с восходящим солнцем» соотносятся с произведениями А. Красовского с аналогичными названиями из музейной коллекции под № Г-17 и Г-27.

Отметим, что среди экспонентов выставки был и Казимир Малевич, который представил на суд зрителей следующие работы: «Женщина с ведрами и ребенком», «Жница», «Голова крестьянина», «Жатва», «Косарь». Последняя работа экспонировалась на выставке картин группы «Мишень» в Москве (1913).

На художественную атмосферу эпохи существенно влияли социально-культурные символические утопии. Еще в 90-е годы XIX в. французская критика отмечала, что мечта – это инструмент символистской критики, которая позволяла выводить смысловое поле искусства за границы реальной жизни. Важным культурным событием начала 1900-х гг. стала лекция

В. Брюсова «Ключи тайн», прочитанная поэтом-символистом в Политехническом музее в 1903 году. Заложенные в ней идеи стали теоретической установкой и манифестом символизма. Молодые художники стремятся к созданию нового художественного языка, нашедшего опору в символизме. Новые художественные тенденции проявились на XXVII ученической выставке МУЖВЗ, ставшей неординарным событием не только в училище, но и в художественной жизни Москвы в 1904 году. В творчестве некоторых из них, в частности у П. Кузнецова, происходит сдвиг от этюдизма к большей декоративности, к декоративному синтезу.

Экспоненты выставок середины 1900-х – начала 1910-х гг. предстают как мечтатели, художники романтического типа, с присущим им отрицанием действительности. Они словно берут на вооружение тезис Ф. Сологуба о том, что «искусство – это непрерывное устремление из мира действительности в мир мечты». Уход от реальной жизни наблюдаем и в произведениях

А. Красовского. Черты его романтического мировосприятия наблюдаются в утопичности мечты о мире, которые опираются на идеи иррационального и непознаваемого. В свете этого и следует искать, по нашему мнению, причину частого обращения художника к образу ночи. Случайно ли это? Думается, что нет. Ночная тематика привлекала и других художников: Н. Сапунова «Ночь» (1904), «Ночной праздник» (1907), «Ночное празднование» (1907, 1908); С. Судейкина «Ночной праздник» (1905); Н. Крымова «Ночь серебристая» (1907); Н. Феофилактова «Ночь» (1900-е); П. Уткина «Светлая ночь» (1907); И. Кнабе «Ночь» (1908). На выставке картин «Голубой розы» в 1907 г. экспонировалась серия работ П. Уткина под названием «Мои ночи» и включала в себя одиннадцать работ саратовского художника [11]. Среди наиболее ярких художников – приверженцев ночной тематики – отметим

Н. Сапунова, в произведениях которого тема ночных празднеств образует ряд полотен музыкально-живописных вариаций. Так же, как и у А. Красовского,

сказочные образы, романтические настроения и тема ночи были главными в творчестве одного из участников выставки «Голубая роза» И. Кнабе.

Художники, проповедующие символизм, претворяли реальность в волшебство, сказку, мечту. Именно с этой целью и выбирается ночь, которая подчеркивает время суток, когда человек не в состоянии осмыслить время и соотнести себя в координатах пространства.

Одной из характерных черт художников-символистов «голуборозовцев» следует считать использование ими разных техник: акварели, гуаши, темперы и пастели. Основная тональность их произведений – синие и зеленые цвета. Все это присутствует и в работах А. Красовского. Преобладающей техникой в его творчестве является пастель, а доминирующей тональностью – холодные сине-зеленые тона.

Некоторые произведения А. Красовского имеют сказочно-романтический характер. На это указывают персонажи и подчеркнутым сопоставлением маленьких по масштабу фигур, и массивными деревьями. Подобный тип произведений художника можно назвать «пейзажем-мечтой». К таким можно отнести и работу «Зима». У большого дерева, в правой части композиции, у костра греются трое человек. Их фигуры удивительным образом перекликаются с такими же небольшими фигурками в картине голландского художника XV11 в. Гейсбрехта Лейтенса «Зимний пейзаж» из музея Богдана и Варвары Ханенко в Киеве. Интересно и то, что в пастелях А. Красовского («Море. Контрабандисты») и на полотнах Лейтенса встречаем экзотических персонажей (цыган) в ярких одеждах и тюрбанах, негров. Обращение к романтической теме в работе «Море. Контрабандисты» представляется не случайным, если соотнести со следующим фактом: в репертуаре Суворинского театра была антисемитская пьеса под названием «Контрабандисты».

Думается, что в основе некоторых произведений А. Красовского находятся литературные и театральные сюжеты. Обращение к литературе – одна из черт романтизма и символизма. По мнению И. Вакар, живопись символизма тяжело, а может быть, и невозможно рассматривать вне «литературных связей и аналогий» [12]. Обращение к театру как источнику вдохновения художников было сопряжено и с особым театральным ощущением мира. По мнению известного критика Андрея Левинсона, увлечение театром объясняется тем, что это поколение «/.../ истосковалось по фреске; от замкнутого мирка картины оно устремилось к украшению и расчленению грандиозных плоскостей, величественному ритму стенописи» [13].

Театральные реминисценции присутствуют в триптихе А. Красовского «Ночью». Не исключено, что импульсом к его появлению послужило

театральное представление. Поведение, жесты, слова в литературной и художественной среде приобретают подчеркнуто театральное звучание. Художник попадает в Москву в середине 900-х гг. XX в., в самый пик увлечения драматургией Мориса Метерлинка. Учитывая театральные традиции, сложившиеся в училище, А. Красовский мог видеть на подмостках театральной сцены пьесы бельгийского драматурга, отличающиеся загадочностью и таинственностью. В 1903 г. учащиеся Московского училища живописи, ваяния и зодчества ставят драму «Там, внутри» (в создании декораций к этому спектаклю принимал участие Н. Сапунов). Театр

М. Метерлинка имел огромное значение в кругах символистов.

Произведениями бельгийского драматурга зачитывались «голуборозовцы».

В них художники ощущали созвучность идей театра и художественных исканий. Не избежали увлечений Метерлинком К. Петров-Водкин и

Н. Рерих. Последний посвятил графическую сюиту «Принцессе Мален», а для петербургского Музыкального театра исполнил серию эскизов к «Сестре Беатриче».

Одновременно на театральные подмостки выходят Пьеро, Арлекин и Коломбина – персонажи итальянской комедии масок. Этот треугольник – одна из мифологем русского символизма. Они становятся героями и в поэзии. Андрей Белый посвящает «современным арлекинам» стихотворение «Арлекинад» (1906) с элементами автобиографичности. Одно из названий его романа «Петербург» – «Красное домино».

Огромное впечатление на московскую и петербургскую публику произвела пантомима «Покрывало Пьеретты» австрийского писателя, крупнейшего представителя венского импрессионизма Артура Шницлера (1862-1931). Ее осуществил вначале Вс. Мейерхольд (он же доктор Дапертутто) под названием «Шарф Коломбины» в Санкт-Петербурге в 1910 году. Обращение к театру итальянской комедии означало для режиссера возможность возврата к демократическим формам театра, к его опрощению.

Атмосфера спектакля, развивающая идеи «Балаганчика» А. Блока, а именно он привел на русскую сцену героев итальянской комедии и сохранившего основной треугольник героев – Арлекина, Пьеро и Коломбину – породила «мрачные предчувствия и предвестья» [14]. Важную роль в создании спектакля играл художник-сценограф Николай Сапунов, которого

Вс. Мейерхольд называл соавтором «Шарфа Коломбины».

Через три года эта драматическая пантомима, трагическая повесть любви Пьеро и Пьеретты, появляется на подмостках Свободного театра в Москве в постановке режиссера Александра Таирова (уроженца г. Ромны, ныне Сумская область). Она была ни на что не похожа. В своих воспоминаниях актриса А. Коонен пишет, что «интерес к спектаклю был огромный». Как вспоминал актер А. Румнев, с помощью жестов и музыки актеры передавали сюжет и человеческие чувства. И то, что своей немой игрой они могли взволновать зрителя, «было необъяснимо и поразительно». Ему вторит и Н. Берберова, называя в своих воспоминаниях «Покрывало Пьеретты» «поразительным спектаклем». Под его впечатлением поэт

К. Бальмонт в восторге заявил, что будет писать отныне не стихи, а пантомимы.

Возвратимся к триптиху А. Красовского. С большой долей уверенности можно констатировать тот факт, что образы героев триптиха заимствованы из итальянской комедии, хотя определить первоисточник заимствования пока не представляется возможным. В то же время левая часть триптиха дает возможность провести некоторые параллели с «Покрывалом Пьеретты».

Обратимся к воспоминаниям Н. Берберовой: «Когда Чабров и Федорова-вторая танцевали польку во втором действии, а мертвый Пьеро появился на балкончике (Коломбина его не видит, но Арлекин уже знает, что Пьеро тут), я впервые поняла (и навсегда), что такое настоящий театр, и у меня еще и сейчас проходит по спине холод, когда я вспоминаю шницлеровскую пантомиму в исполнении этих трех актеров» [15]. Не эта ли сцена изображена в этой части триптиха? На полукруглом балкончике, выступающем из глухой стены, видим две фигуры: одна из них – Пьеро, другая – напоминающая Арлекина в желтом, плотно облегающем костюме.

Некий диссонанс с описанной сценой у Н. Берберовой вносит пожар, разгорающийся за домами, изображенный в пастели А. Красовского. Возможно, как и Вс. Мейерхольд, который мечтал через театр прошлого создать современный театр, А. Красовский также привносит современное звучание сцене ?

В правой части триптиха на фоне стены изображены две фигуры. Одна из них, очевидно, Арлекин в полосатом желто-голубом одеянии, слева – Коломбина (?). В центральной части, которая представляется наиболее загадочной, Пьеро и Арлекин несут лестницу. Общее впечатление от триптиха созвучно впечатлениям от пантомимы – это «мрачные предчувствия и предвестья». В обращении А. Красовского к театру заложена и театральность его пейзажей. Вспоминаются слова Э. Голлербаха о том, что «природа становится прекрасной, когда начинает подражать театру» [16].

Конечно, было бы большой натяжкой определять А. Красовского по «ведомству» символизма. В то же время, если понимать символизм не узко, как литературно-художественное направление, а широко, то в творчестве

А. Красовского в некоторой степени нашли отражение главные тенденции символизма – расширение пространственно-временных пределов и стилистический плюрализм. Множественность стилей или наличие их признаков в творчестве одного художника является отличительной чертой культуры XX века. С другой стороны, символизм раздвинул представления о художественном творчестве, допуская существование канона красоты в различных стилевых направлениях. Так, например, в пределы реализма вошли сюжеты романтической фантастики. Не это ли мы видим в таких работах А. Красовского, как «Море. Контрабандисты»?

В отличие от пастелей раннего периода, в натуральных вещах («Осень в Куличке», «Лесной ручей») превалирует более энергичная манера нанесения пастели на бумагу. В «Облаке» и «Этюде против солнца» соединились, на мой взгляд, впечатления, основанные на глубоком изучении природы, нашедшие отражение в искусстве середины 1900-х – начала 10-х гг. XX века. Показательно, что аналогичные по названиям вещи («Облако» и «Эффект против солнца») были показаны художником Евгением Агафоновым в 1906 г. на седьмой выставке картин харьковских художников: [17].

Подчеркнутой геометризацией форм выделяется «Куличанский этюд», относящийся к началу 10-х годов XX века. Рискну предположить, что данная композиция была написана в 1912 г. и не без влияния Р. Фалька. Вспомним, что именно в этом году Р. Фальк пишет в Куличке «Пейзаж с парусом». Отблески «бубнововалетской» эстетики звучат и в «Куличанском этюде». Подчеркнутая геометризация форм сооружений, энергичная обводка их контуров перекликается с поисками Р. Фалька начала 10-х годов. Вполне вероятно, что вещь была написана либо в Куличке, либо в соседнем селе Будылка, где были спиртовые заводы. На выставке «Бубнового валета»

1913 г. в Москве Р. Фальк экспонирует «Фабричную трубу» (в каталоге значится под № 147), а на выставке в Петербурге (1913) – «Пейзаж с фабричной трубой» (№ 370), что также свидетельствует об их куличанском происхождении [18].

Помимо занятий искусством, А. Красовский был коллекционером. В своих увлечениях отдавал предпочтение украинскому декоративно-прикладному искусству. Некоторые образцы были представлены на Первой выставке украинской старины, которая состоялась летом 1918 г. в Лебедине. Из его коллекции были показаны 47 ковров, 20 вышивок, 18 рушников, 10 платков, 10

запасок (фартуков), 4 пояса, 3 деревянных фигуры ангелов, 2 миски и ряд других вещей [19]. Таким образом, из 228 экспонатов 135 принадлежали слобожанскому коллекционеру. О дальнейшей судьбе вещей из коллекции А. Красовского известно немного. Некоторый свет на эту проблему проливает его телеграмма, отосланная харьковскому историку искусства Д.П. Гордееву, в которой куличанский художник изъявляет желание передать вещи в университетский музей. В рапорте о поездке в Лебединский уезд в конце декабря 1917 г. Д. Гордеев, в частности, отмечал, что к моменту его приезда А. Красовским уже была начата перевозка его коллекций из Кулички в Лебедин, а вскоре, после того как начались бесчинства, он покидает Куличку [20]. Вероятнее всего, Д. Гордеев отобрал наиболее ценные экспонаты для музея, а все остальное со временем рассеялось по разным местам.

Безусловно, было бы опрометчиво делать окончательные выводы относительно творчества А. Красовского в целом на основании незначительного количества работ. Выявление новых произведений этого художника может как подкрепить, так и изменить наши представления о нем. Об этом свидетельствует, например, факт появления на XVIII коллекционном аукционе «Антик-центр» в Киеве (2007) работы художника А. Красовского «Красное и белое». Если экстраполировать высказывание Андрея Белого о том, что представляет собой лирическое творчество каждого поэта на искусство, то произведения А. Красовского не являются замкнутыми в себе, но есть модуляции немногих тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных произведений.

Примечания

1. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. Очерки. – М., 1971. – С. 130-131.
2. Более подробно о работах Р. Фалька, созданных в Куличке см.: Побожій С. Р. Фальк і Сумщина. Деякі аспекти творчості художника періоду «Бубнового валета» // Сумська старовина. – 2004. - №№ XIII – XIV. – С. 91-105.
3. Пospelов Г.Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М., 1990. – С. 256, 261.
4. Роберт Фальк. Художественный дневник / Публикация, подготовка к печати, вст. ст. А. Элидин. – Москва: Изд-во HGS, 2002. – С. 23- 25, 41, 75 -78.

5. Письмо А. Щекин-Кротовой директору Лебединского художественного музея Д.Я. Ледневу от 01. 01. 1974 г. Архив Лебединского городского художественного музея им. Б.К. Руднева.
6. Письмо директора Лебединского городского художественного музея им. Б.К. Руднева В.И. Кравченко С.И. Побожью от 08. 08. 2005 г. Архив автора. В нем в частности указывается, что эти сведения были записаны музейным сотрудником Ю.В. Голодом 25 июля 1978 г. со слов Г. Радченко. Из Венгрии А. Красовский присылал письма учительнице в Куличку.
7. Побожій С.І. Забуті художники і Сумщина. – Суми, 2008. – С.
8. Письмо А. Щекин-Кротовой к С.И. Побожью от 8 января 1988 г. Архив автора.
9. Письмо А. Щекин-Кротовой директору Лебединского художественного музея Д.Я. Ледневу от 01. 01. 1974 г. Архив Лебединского городского художественного музея им. Б.К. Руднева.
10. Выставка картин, скульптуры, графики, индустрии «Современная живопись» / Общество художников «Свободное искусство». – М., 1912-1913. – С. 8-9.
11. Гофман И. Голубая роза – М., 2000. – С. 317.
12. 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.
13. Левинсон А. Русские художники-декораторы // Журнал искусства и сцены. – 1912. – № 23. – С. 6.
14. Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1908-1917. – М., 1990. – С. 33.
15. Берберова Н. Курсив мой. Главы из книги // Октябрь. – 1988. – № 10. – С. 189.
16. Гофман И.М. Проблема театральности в русской станковой живописи начала XX века. А.Я. Головин и Н.Н. Сапунов // Театр и русская культура на рубеже XIX-XX веков: Сб. научных трудов. – М., 1998. – С. 35.
17. Каталог седьмой выставки картин общества харьковских художников в пользу голодающих. – Х., 1906. – С. 1.

18. Поспелов Г.Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – С. 256, 261.
19. Каталог першої виставки української старовини / Уклад. С.А. Таранушенко. – Лебедин, 1918. Републікація каталога здійснена в издании: Побожій С.І. Забуті художники і Сумщина. – Суми, 2008. – С. 123-136.
20. Полностью текст рапорта Д. Гордеева опубликован в издании: Побожій С.І. Забуті художники і Сумщина. – Суми, 2008. – С. 139-142.