



О. Красовський. *Хмара.* Сер. 1900-х — 1910-ті рр. Картон, пастель. 65×49,5 см.
Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева (ЛХМ)

ОЛЕКСІЙ КРАСОВСЬКИЙ: ХУДОЖНИК «ДЛЯ СЕБЕ»?

СЕРГІЙ ПОВОЖІЙ,
кандидат мистецтвознавства

Наприкінці 1980-х, під час знайомства із зібранням Лебединського художнього музею, нашу увагу привернули пастелі, деякі доволі великого формату. Ім'я автора — Олексія Красовського — годі було шукати в тодішніх книжках з історії українського мистецтва. Але обдарованість митця промовляла багатю образністю, широкою культурною обізнаністю, відданістю примхливій техніці пастелі. Останнє особливо інтригувало через мою власну захопленість цією технікою зі студентських років.

Імовірне місце народження Олексія Андрійовича Красовського (1884 — після 1919) — село Куличка Лебединського повіту Харківської губернії (тепер Лебединський район Сумської області), за оповідями старожилів, здавна належало «панам Красовським»¹. Батько майбутнього художника Андрій Вікторович, заможний поміщик, помер 1888 року, коли Олексієві виповнилося чотири. У спадщину дитині дісталася садиба з великим будинком і фруктовим садом та чимале господарство, яким опікувався вітчим, відставний полковник на прізвище Колендо. У першій половині 1910-х у Куличці проживало 692 особи й налічувалося 108 дворів; земську школу відвідували 52 учні; у селі працювали винокурний завод і три дрібні крамниці².

Як і чому зародився в молодого поміщика інтерес до мистецтва, нам невідомо. За інформацією лебединського краєзнавця Олександра Білика, О. Красовський навчався в «художньому інституті в Англії». У каталогах аукціонних домів «Антик-Центр» і «Корнерс», де 2007 року були виставлені на торги твори митця, зазначено, що він здобував професійну освіту в Краківській академії мистецтв, Львові та Московському училищі живопису, скульптури та зодчества (МУЖСЗ)³. Утім, за браком документальних підтверджень, його навчання в Англії,

Кракові та Львові можна розглядати винятково як гіпотетичні версії. Надійним джерелом для нас є листи Ангеліни Щокін-Кротової, удови художника Роберта Фалька, з яких дізнаємося, що «Красовський був студентом Училища живопису, скульптури та зодчества в Москві в один час і на одному курсі з Фальком (1905–1910)». Імовірно, обидва швидко заприятелювали, бо «у 1906 р., 1908 й потім у 1912 р. Фальк гостював улітку у свого товариша по навчанню, Красовського»⁴. Також Ангеліна Василівна повідомила авторові цих рядків, що в училищі Красовський відвідував майстерню, де разом з ним і Фальком навчався Олександр Купрін, Михайло Ларіонов, Наталія Гончарова — майбутні члени мистецьких об'єднань «Бубновий валет» і «Ослячий хвіст»⁵.

Через брак творів, виконаних молодим художником у техніці олійного живопису, неможливо судити про його тогочасний мистецький рівень та особисту манеру. Невідомо навіть, чи був Красовський учнем МУЖСЗ, чи просто вільним відвідувачем. Цілком імовірно, що він ходив до ательє, яке постало з ініціативи Фалька і в якому учні працювали без професора. У листі (німецькою мовою) до брата Володимира, студента вишу в Дармштадті, Роберт Фальк писав: «Там у нас дуже вільно, і кожен має право вільно розвивати свої схильності»⁶.



Р. Фальк. Пейзаж із вітрильником. 1912. Полотно, олія. 90×116 см. Саратовський художній музей ім. О. М. Радищева. Відтворено за: Побожій С. І. Мистецтвознавчі нариси : монографія. Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2013. С. 408.

Вочевидь, літні вакації О. Красовський проводив у своєму маєтку, де було створено всі умови для художньої діяльності: *«Була майстерня, гарно освітлена, де він [О. Красовський. — С. П.] малював. У с. Куличці жила вродлива дівчина, яку Красовський найняв за 35 крб, щоб вона йому позувала для портретів»*⁷.

Цікаві подробиці з приватного життя митця переказала свого часу Ангеліні Щокін-Кротовій її мати, Олена Іванівна, яка у 1900-х роках навчалася в Лебединській жіночій гімназії. За її словами, Красовський *«був дуже багатий і жив на широку ногу, жонатий був на дуже вродливій жінці, яка чудово вдягалася»*. Олена Іванівна навіть описувала дочці *«її плаття все з найдорожчих іспанських мережив»*. У тому самому листі, де йшлося про спогади матері, удова Фалька написала: *«Схоже на те, що художником він був „для себе“. Принаймні, його відволікали світське життя й господарство від мистецтва. Пригадую, що [оберт] Р[афаїлович] не вважав Красовського серйозним професіоналом. Адже Фальк належав до того угруповання художників, котре ставилося до своїх живописних занять як до служіння, головного змісту життя»*⁸. Подробиця про сукню дружини

Красовського може свідчити про тісне спілкування сім'ї художника із Щокін-Кротовими. Високий соціальний і культурний статус цієї старовинної дворянської родини затвердив у Лебедині Микола Євграфович Щокін-Кротов, дід Ангеліни Василівни по батьківській лінії, котрий був одним із засновників у місті чоловічої гімназії, членом опікунської ради Лебединського та Штепівського ремісничих училищ, дитячих притулків повіту⁹. До кола згодних знайомств О. Красовського належав також художник Никанор Онацький, викладач графічних мистецтв у Лебединській жіночій гімназії¹⁰.

Незважаючи на те, що в Куличці Фалькові довелося певною мірою сприйняти панський спосіб життя, у 1912 році він написав там такі важливі для подальшої творчості картини, як *«Пляшки та глечик»*, *«Пейзаж із вітрильником»* (інші назви — *«Вітрильник»*, *«Село в Малоросії»*, *«Село»*), *«Родина винокура Блінкена»*. Дві останні експонувалися наступного року на виставках *«Бубнового валета»* в Москві та Санкт-Петербурзі. За словами А. Щокін-Кротової, *«У „Куличках“, маєтку Красовського, молодий Фальк писав багато»*¹¹, та й загалом його



О. Красовский. Куличанский этюд. Первая пол. 1910-х гг. (1912 ?).
Картон, пастель. 102 × 64 см. ЛХМ

перебування в українському селі було надзвичайно плідним у мистецькому відношенні.

У художньому щоденнику Р. Фалька міститься перелік 35 куличанських робіт із прорисами композицій. Деякі з них було продемонстровано на учнівській виставці 1906 року, а також на виставках «Бубнового валета» (1912, 1913) і «Художники — товаришам-воїнам» (1914–1915), а твір «Синя вода. Гуси» автор подарував О. Красовському¹². Час, проведений митцем у Куличці, був для нього періодом пошуків власного стилю, який із середини 1900-х розвивався в річищі імпресіонізму, потім примітивізму з опорою на кубізм, і на початку 1910-х років оформився в ранню бубнововалетівську манеру. Чи пройшов подібний шлях Олександр Купрін або Михайло Ларіонов, він захоплювався імпресіонізмом, але авангардні експерименти початку 1910-х, схоже, його не цікавили. Підтвердження цьому знаходимо в листі А. Щокін-Кротової: «Зі слів самого Фалька (мого чоловіка) знаю, що він гостював у Красовського в 1906 році й у 1912 році. Вони писали разом етюди, каталися верхи околицями, відвідували знайомих Красовського. <...> ...Знаю тільки зі слів Фалька, що починаючи з 1909–1910 року творчі манери та мистецькі смаки Красовського й Фалька розійшлися»¹³.

Трактування природи всупереч академізму, що подекуди виявлялось у бубнововалетців у зламах і деформації форми, не було близьким О. Красовському. Очевидно, він відчував загрозу від пафосу новаторства, спрямованого на переворот у мистецтві з можливим впливом на соціально-політичні процеси. А Фальк, зі свого боку, був далеким від пафосу романтичного мислення. У лекції «Французькі художники XIX століття» він назвав це «*несхильністю до романтизму*».

Формуванню художніх смаків О. Красовського значною мірою сприяло колекціонування творів зарубіжного живопису та українського народного декоративного мистецтва. Чималу частину його зібрання — килими (зокрема слобожанські), вишиванки, пояси, рушники, запаски, хустки, інше чоловіче й жіноче вбрання, кераміку, дерев'яну скульптуру, фелони та стихарі — було представлено 1918 року на Першій виставці української старовини в Лебедині. Перелік цих предметів міститься в каталозі, підготовленому за участю Стефана Таранушенка¹⁴.

Колекціонерська пристрасть Красовського поширювалася також на українські ікони, фарфор (який, до речі, збирав і Фальк), голландський живопис XVII століття. Саме з його зібрання походять твори «Курець» (1620–1630) Віллема Корнеліса Дейстера та «Бурхливе море» (1690) Людольфа Бакгейзена, що нині зберігаються в Харківському художньому музеї¹⁵. Дванадцятого грудня 1917 року Красовський надіслав асистентові історико-філологічного товариства Харківського університету, дійсному членові Лебединського товариства

шанувальників красних мистецтв мистецтвознавцю Дмитру Гордєєву телеграму, де висловив бажання передати речі зі своєї колекції до Музею красних мистецтв і старовини при Харківському університеті. Поштовхом до цього стали селянські заворушення, розгроми маєтків і нестабільна політична ситуація: на початку грудня Лебедин захопили війська Центральної Ради, 4 січня наступного року в місті було проголошено радянську владу, 5 квітня туди ввійшли німецькі окупанти, яких незабаром змінили петлюрівці. У рапорті Д. Гордєєва «Про поїздку до Лебединського повіту в кінці грудня 1917 р.» ідеться, зокрема, про «*місцевого колекціонера*» О. Красовського, «*власника видатного зібрання українських килимів і російського та іноземного фарфору*»¹⁶. Згадує про нього у своєму звіті також старший асистент Музею красних мистецтв і старожитностей при Харківському університеті С. Таранушенко: «*На початку січня минулого [1918. — С. П.] року Д. П. Гордєєва і мене було відряджено музеєм до Лебедина для вжиття заходів з охорони пам'яток, що знаходяться головн[им] чином у колекц[ії] гр[афині] Капніст і Красовського*»¹⁷.

Наприкінці грудня 1917 року О. Красовський перевіз колекцію з Кулички до Лебедина, а потім відправив до Харкова. Такий висновок зроблено на основі аналізу рапорту Д. Гордєєва, в якому він доповідав, що поїхав оглядати художні пам'ятки в маєтку Варвари Капніст після того, як вивезення колекцій пана Красовського було закінчено.

Згодом розпорошені по різних харківських музеях твори та мистецькі вироби з колекції О. Красовського були передані до заснованої 1934 року Української картинної галереї. Ікони надійшли туди з Музею українського мистецтва, фарфор — із Соціального музею ім. Артема, а живопис західних майстрів — із Художньо-історичного музею. Тим часом пастелі митця залишилися в Лебедині. Припускаємо, що з собою в еміграцію він забрав лише декілька олійних творів, а пастелі разом із картиною «Уночі» невдовзі були націоналізовані й передані в Лебединський історико-краєзнавчий музей. До цього процесу був причетний учитель і громадський діяч, тодішній голова місцевого ревкому Юрій Базавлук, який, зокрема, «*конфіскував картини у поміщиці Леонтєвої-Бразоль, зібрав килими, мистецькі вироби й картини Красовського*»¹⁸. Вивезти з собою пастелі Красовському, імовірно, завадили їхні доволі великі розміри та неможливість забезпечити належні умови зберігання.

Отже, звернімося до творчої спадщини Олексія Красовського, точніше тієї її частини, що зберігається в Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева. Із 22 робіт 21 виконано пастеллю і тільки одну — картину «Уночі» — у техніці олійного живопису. Жодна з них не має підпису автора на лицьовому боці, але інколи на звороті міститься напис (можливо, авторський) із прізвиськом митця та

назвою твору. Вирішальним чинником для атрибуції пастелей Красовського став факт його навчання в МУЖСЗ та інформація з каталогу виставки «Сучасний живопис» щодо експонування 13 творів художника з Кулички. Попередні результати атрибуції робіт митця зведено в таблиці, опубліковані в монографіях і статтях автора цих рядків¹⁹. На вже згадуваних аукціонах «Антик-Центру» і «Корнерс» пропонувалося два твори, що приписувалися Красовському: «Червоне та біле» (полотно, олія, 74 × 98) і «Старий став» (1911; папір, акварель, 14 × 16) — обидва з авторським підписом. Розширення корпусу робіт художника потребує, на наш погляд, їх подальшої ідентифікації (передусім це стосується акварелі).

Певні результати дав порівняльний стилістичний та іконографічний аналіз творів О. Красовського. Час появи більшості його пастелей визначаємо періодом від вступу до училища (1905?) до 1918 року. Важко уявити, що під час навчання він міг уникнути мистецьких тенденцій, які панували тоді в студентському середовищі (захоплення імпресіонізмом, примітивізмом), чи впливу своїх колег, як-от Фалька, Олександра Купріна чи Михайла Ларіонова. Але справді суголосним світогляду куличанського художника стало мистецтво іншого студента — Миколи Кримова, який навчався на живописному відділенні училища в 1907–1911 роках. До такого висновку підштовхнув напис, зроблений художником і критиком Олександром Бенуа у власному примірнику каталогу виставки «Сучасний живопис», що відбулася в Москві в грудні 1912-го — січні 1913 року. Її організатором виступило нове художнє об'єднання «Вільне мистецтво», статут якого (що майже повністю повторював статут «Бубнового валета») було затверджено у квітні 1912-го. Об'єднання ставило собі за мету «поширення сучасних понять із питань образотворчого мистецтва», тож проведені ним виставки мали назву «Сучасний живопис». Гортаючи в меморіальній бібліотеці О. Бенуа каталог першої виставки «Вільного мистецтва», ми побачили в ньому ім'я Олексія Красовського — експонента 13 творів²⁰. У каталозі вони позначені №№ 109–121, які збігаються з номерами, написаними на зворотному боці деяких пастелей. Завдяки каталогу вдалося ідентифікувати музейні твори «День» (картон, пастель; 89 × 64,3; Г-32. Кат. № 110), «Ранок» (картон, пастель; 88,8 × 64,5; Г-31. Кат. № 109), «Вечір» (картон, пастель; 71,8 × 52,2; Г-16. Кат. № 111). Два пейзажі (кат. №№ 113 і 114), об'єднані в каталозі фігурною дужкою та спільною позначкою «Pendant» (тобто «Пара»), відповідають творам «Уночі. Етюд» (картон, пастель; 65 × 49,5; Г-23) та «Етюд у долині» (картон, пастель; 65 × 49; Г-22). Композиції «Пейзаж із сонцем, що заходить» (картон, пастель; 55,5 × 71; Г-17. Кат. № 115) та «Пейзаж із сонцем, що сходить» (картон, пастель; 49,7 × 65; Г-27. Кат. № 116) зберігаються в ЛХМ під такими самими назвами.

ВЫСТАВКА КАРТИНЪ

СКУЛЬПТУРЫ, ГРАФИКИ, ИНДУСТРИИ.

„СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ“.

ОБЩЕСТВО
ХУДОЖНИКОВ



СВОБОДНОЕ
ИСКУССТВО

1912—1913 г.

МОСКВА.

116. Пейзажъ съ восходящимъ солнцемъ.
117. Осень.
118. Всадникъ.
119. Небо.
120. Пейзажъ съ поломанными деревьями.
121. Вечеръ.

КРАЙНЕВЪ,

Василій Васильевичъ.

122. Лѣсъ.
123. Лѣсъ вечеромъ.
124. Базаръ.
125. Пейзажъ.

ЛЕБЛАНЪ,

Михаилъ Варфоломѣевичъ.

126. Intérieur
127. Окно.
128. Озеро Lugano (Италія).
129. Gandria (Италія).
130. Замокъ Эйштейнъ. } Сѣверная Германія.
131. Замокъ Зонебергъ. }
132. Сѣверъ.
133. Букетъ.
134. Облако.
135. Ноктюрнъ.



О. Красовський. *Ранок.* Сер. 1900-х — не пізніше 1912 р.
Картон, пастель. 88,8 × 64,5 см. ЛХМ



О. Красовський. *День.* Сер. 1900-х — не пізніше 1912 р.
Картон, пастель. 89 × 64,3 см. ЛХМ



О. Красовський. *Вечір.* Сер. 1900-х — 1910-ті рр.
Картон, пастель. 88,8 × 64,5 см. ЛХМ

Припускаємо також, що «Вечір» (картон, пастель; 88,8 × 64,5; Г-28) є твором «Вечір» (кат. № 121); «Ніч. Вершник» (картон, пастель; 88,5 × 64,5; Г-29) — твором «Вершник» (кат. № 118). «Хмара» (картон, пастель; 65 × 49,5; Г-21) — твором «Небо» (кат. № 119).

Напроти роботи «Осінь» (№ 117) О. Бенуа написав олівцем у каталозі: «Кривомов». Очевидно, побачені поважним критиком композиції О. Красовського викликали асоціації з творами цього художника. Уловити певну схожість можна, порівнявши, наприклад, кривомовський «Водяний млин» (1910–1915) із пастеллю Красовського «Вечір». Романтична схвилюваність авторів виявилася в трактуванні природних форм, зокрема крон дерев, які утворюють примхливі силуети. Колорит обох творів побудовано на тональній розробці зеленого — теплого у Кривомова і холодного у Красовського. Отже, ідентифікація пастелей Олексія Красовського з колекції ЛХМ, перелічених у виставковому каталозі, дала змогу встановити час їх виконання: середина 1900-х — не пізніше 1912 року.

Серед експонентів виставки «Сучасний живопис» були майстри найрізноманітніших творчих уподобань. Відзначмо лише участь у ній Володимира Татліна й Казимира Малевича, котрий демонстрував роботи «Косар», «Жінка з відрами та малюком», «Жниця», «Голова селянина», «Жнива». Як учасники цієї виставки, Красовський і Малевич

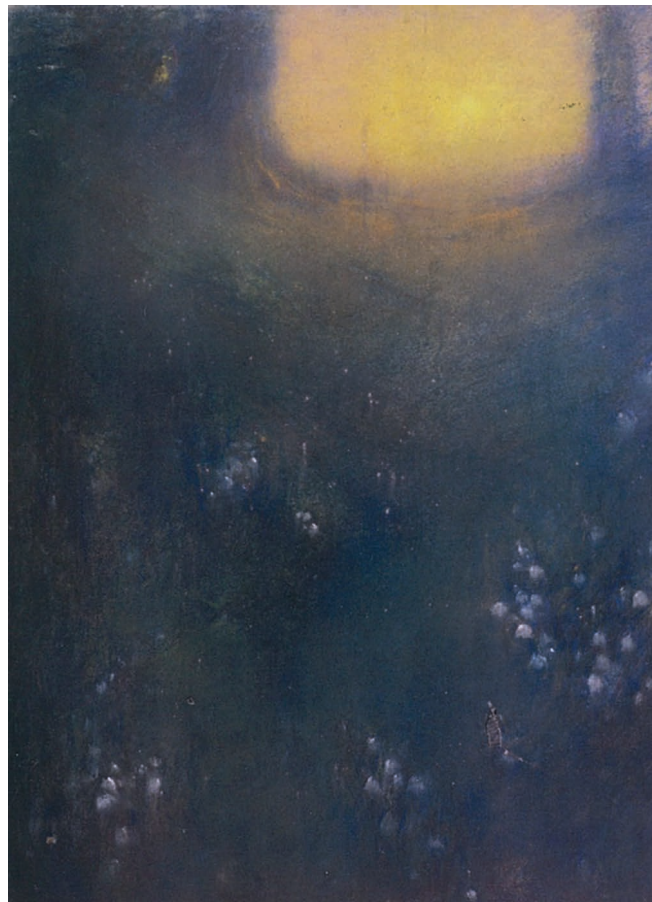
могли бути знайомі, хоч їхні погляди на мистецтво навряд чи збігалися.

На виставці «Художники — товаришам-воїнам», що проходила в Москві з 30 листопада 1914-го до 11 січня 1915 року й мала на меті підтримку постраждалих на війні художників та їхніх родин, демонструвалася робота О. Красовського «Осінь» (кат. № 132)²¹. Загалом в експозиції було представлено 440 творів, що зумовлено прагненням організаторів реалізувати якомога більше робіт, а всі виручені гроші передати у фонд допомоги постраждалим. До продажу пропонувалися твори Д. Бурлюка, М. Козика, С. Коньонкова, К. Малевича, І. Рєпіна, В. Полєнова, Р. Фалька та інших.

У 1910-ті роки Олексій Красовський підтримував мистецькі зв'язки з Харковом — надсилав свої твори на виставки, а на зиму від'їжджав туди з дружиною²². Перебування в місті робить цілком імовірним його знайомство з Євгеном Агафоновим — художником та організатором студії «Голуба лілія», яку відвідували Дмитро Гордєєв і Борис Руднев, котрий 1918 року очолив музей у Лебедині. На сьомій виставці картин харківських художників на користь голодуючих Є. Агафонов показав декілька робіт, серед яких «Хмара» та «Ефект „проти сонця“»²³. Твори з аналогічними назвами є і в Красовського, що здається не випадковим. У другій роботі композицію побудовано з використанням прийому контражуру, завдяки контрасту світлої і темної площин. У цих та інших пастелях («Куличанський етюд», «Осінь») пластичне вираження базується на емпіричному художньому досвіді. Проведімо ще одну паралель — між твором Красовського «Червоне та біле» і роботами Агафнова «Зелене із синім» та «Різкоколірне із синім», продемонстрованими на 13-й виставці Товариства харківських художників. Навіть на рівні назв можна зробити висновок щодо чутливості обох митців до живопису модерну.

Формальна мова та іконографія деяких сюжетів у творах О. Красовського вказують на ознаки модерну в неоромантичному забарвленні — як-от у серії з чотирьох пастелей: «Ранок», «День», «Вечір», «Ніч». Бажання митців надати візуального трактування певній частині доби має давню традицію. Художнє вираження філософської ідеї — образу часу — втілює Мікеланджело Буонарроті в алегоричних фігурах «Ранок», «День», «Вечір», «Ніч» на саркофагах у капелі Медічі. На початку XIX століття цю тематику розробляли німецькі художники-романтики, зокрема Каспар Давид Фрідріх. Його сучасник Філіпп Отто Рунге мріяв про перегляд чотирьох своїх композицій «Часи доби» («*Tageszeiten*») у декорованому приміщенні в поєднанні з музикою Людвіга Бергера та декламуванням віршів Людвіга Тіка — поета й драматурга «золотого віку» німецького романтизму. Представники модерну та символізму вважали найвиразнішим утілення подібних

сюжетів у формі живописного панно (Михайло Врубель — «Полудень», 1896, особняк З. Морозової; Оділон Редон — «Полудень», 1911, бібліотека абатства Фонфруад). Тип картини-панно розвивали художники «Голубої рози» та інших мистецьких об'єднань початку XX століття. Живописець і скульптор Дмитро Стеллецький створив 1912 року серію «Ранок», «День», «Вечір», «Ніч» із алегоричними безтілесними постатями. Рік її появи дивним чином збігається з експонуванням творів О. Красовського з такими самими назвами на виставці «Сучасний живопис».



О. Красовський. *Конвалії*. Сер. 1900-х — 1910-ті рр. Картон, пастель. 65 × 49,7 см. ЛХМ

Отже, звернімося до квадриптиха Олексія Красовського. Концепція побудови картинного простору чотирьох його пастелей передбачає поступове зміщення уваги від неба до дерев, що відіграють роль своєрідних куліс. Вертикальний формат указує радше на панно, декоративні функції якого виявляються в силуетах і ритміці, а також у співвідношенні вертикалей і горизонталей — дерев і землі.

Естетика модерну проявилася в композиціях Красовського з квітами («Конвалії», «Світляки та дзвоники»). Контраст між опроміненою розсіяним сонячним світлом верхньою частиною «Конвалій» і затемненою нижньою частиною дає змогу акцентувати місце розташування квітів, що ростуть на лісових галявинах у тіні дерев. Для від-

творення світлових ефектів авторові якнайбільше підходила саме техніка пастелі, тонка градація тонів якої робить колорит твору приглушеним. Цікаво, що Роберт Фальк ставився до пастелі скептично, вбачаючи в її «красивості» загрозу, здатну завести художника невідомо куди. А, скажімо, Леонід Пастернак — викладач училища в роки навчання там Красовського — працював у ній дуже плідно. Український митець обирає техніку пастелі для літературно-поетичних фантазій («Зима»), натурних штудій («Осінь у Куличці», «Вечір у лісі»), композицій на театральну тематику (триптих «Уночі»). Єдиний твір, де відчувається вплив живопису Фалька — «Куличанський етюд», — Красовський виконав саме пастеллю. Схематизм і кубістичне спрощення в трактуванні живої природи зближує його з композиційно-живописною побудовою робіт Фалька раннього бубнововалетівського періоду.

Учасники художніх виставок середини 1900-х постають як «мрійники» з притаманним їм запереченням дійсності та матеріального світу. Казкові образи, романтичні мрії, теми ночі були головними у творчості «голуборозівців», роботи яких Красовський міг бачити в Москві в 1907–1910-х роках. Можливо, саме естетика цих митців вплинула на трактування образу ночі, що ототожнювалась із чимось загадковим, непізнаним, адже вночі людина не може повною мірою досягнути час і простір. Ця тема приваблювала Миколу Кримова («Ніч срібляста», 1907), Миколу Феофілактова («Ніч», 1900-ті та 1904), Павла Уткіна («Я люблю цю ніч»), Івана Кнабе («Світла ніч», 1907, «Ніч», 1908). Зверталися до неї і поети-символісти, щоб підкреслити незбагненність реального світу й самотність людини в ньому. Художник Василь Перепльотчиков закликав шукати в природі символічне та містичне, наголошуючи, що в сутінках і вночі є щось нове, яке слід «*піймати*». Однією з особливостей майстрів «Голубої рози» було використання технік акварелі, гуаші, темпер і пастелі, тож увага Красовського до останньої, цілком вірогідно, могла бути «підказана» ними. Домінуючою тональністю творів цих митців виступає блакитний колір як втілення духовного начала. Усі зазначені аспекти спостерігаються й у роботах куличанського митця, основною тональністю яких є нюанси синього та зеленого.

У деяких композиціях О. Красовського можна побачити людину, але вона не панує у створеному художником світі, а лише підсилює оповідність сюжету («Море. Контрабандисти»). Образна система цих творів із відтінком пасеїзму має позачасовий характер. Це підтверджує аналіз робіт, де героями виступають екзотичні персонажі — контрабандисти, цигани (?), а складовими композицій стають вітрильники, море, мости, бурхливі річки й романтичні будівлі. Більшість таких краєвидів позбавлені топографії конкретної місцевості, за винятком «Куличанського етюд».



Романтична за настроєм «Зима» сповнена алегоричного й водночас символічного змісту. Розшифруванню сюжету не допомагають ані шість фігур на першому та другому планах, ані дивна еkleктична будівля позаду. Це — плід творчої фантазії митця. Можливо, поштовхом до створення цієї композиції слугували певні взірці? З огляду на наявність у зібранні О. Красовського творів голландського живопису XVII століття, припускаємо, що надихнути його могли саме митці Північної Європи. Певне обґрунтування цієї гіпотези ми знайшли в «Зимовому пейзажі» фламандського художника Гейсбрехта Лейтенса із колекції Музею Богдана та Варвари Ханенків. Точніше, у зображеній на картині групі з трьох чоловіків, що гріються біля вогнища поблизу високого дерева. Подібний композиційний прийом використовує і Красовський у правій частині пастелі «Зима». Схожим здається також зіставлення маленьких за масштабом



О. Красовський. Море. Контрабандисти. Сер. 1900-х — 1910-ті рр. Картон, пастель. 64,5 × 102 см. ЛХМ

людських постатей і величної природи. Але це не всі приводи для порівнянь. У картинах фламандського майстра часто фігурують «цигани в незвичному для північан екзотичному одязі — яскравих накидках і тюрбанах»²⁴ (згадаймо, наприклад, його «Зимовий пейзаж із циганським табором» з колекції Художньо-історичного музею у Відні). Аналогічними персонажами в яскравому червоному вбранні та головних уборах-тюрбанах заповнює свої композиції й О. Красовський. Ідеться про пастелі «Зима», «Пейзаж із сонцем, що заходить», «Море. Контрабандисти», «Рибалки», олійний твір «Уночі». Головний убір у формі тюрбана нерідко можна бачити на портретах нідерландських художників. Досить назвати «Чоловіка в тюрбані» Яна ван Ейка (1433, Лондон, Національна галерея) чи «Портрет чоловіка в червоному тюрбані» Робера Кампена (1430, Лондон, Національна галерея). Проте в тогочасній Європі він не сприймався як екзотичний елемент:

такий головний убір мав цілком західне походження, власну історію розвитку і власну назву — шаперон.

Театральні ремінісценції притаманні триптиху «Уночі» (середина 1900-х — 1910-ті)²⁵, героями якого є персонажі комедії дель арте. Виявити літературну основу твору поки не вдалося, адже він міг бути рефлексією на якусь виставу чи «композицією на тему». У лівій частині триптиха дві постаті на балконі наче спостерігають за подіями, що розгортаються на вулиці; у правій — дві фігури утворюють статичну мрійливу мізансцену. У центральній частині — ще двос: оповиті розсіяним зеленкуватосинім світлом, вони несуть велику драбину, що, очевидно, має зв'язок зі сценою на балконі. Звернення О. Красовського до подібної теми зумовлене характерною для 1900–1910-х років театралізацією життя. Поява героїв комедії масок у мистецькому творі сприймалася в той час як виявлення індивідуальності автора та невід'ємна частина загаль-



О. Красовський. Зима. Сер. 1900-х — 1910-ті рр. Картон, пастель. 102×64,5 см. ЛХМ

нокультурного процесу. Образи італійської комедії стають популярними в поезії: «сучасним арлекінам» присвятив вірш Андрій Белий («Арлекінада», 1906); чимало прикладів дає образотворче мистецтво: «Сад Арлекіна» (1915–1916) Сергія Судейкіна, цикл «Арлекінада» Костянтина Сомова. Художник Микола Сапунов створює декорації та ескізи костюмів для пантоміми Всеволода Меєргольда «Шарф Колом-

біни» (1910) за оповіданням австрійського драматурга та прозаїка Артура Шніцлера.

Комедія дель арте стала в пригоді харківському професорові Федору Шміту при розробці теорії розвитку мистецтва. На думку вченого, уся його довга історія нагадує розвиток дії в італійській комедії, де заздалегідь визначаються фабула, характери дійових осіб, порядок їхніх виступів, «але

кожен акт... сповнений несподіваних інцидентів (за законами спадкоємності й інерції), оскільки без „випадків“ і „особистостей“ не можна»²⁶. Зацікавленню Красовського театром сприяло знайомство з актором і режисером, уродженцем Харкова Юрієм Ракитіним, яке, очевидно, відбулося 1905 року в Москві. Улітку 1906-го Ракитін разом з Олександром Закушняком і Костянтином Давидовським, акторами «Товариства нової драми» Вс. Меєргольда, завітав після полтавських гастролей до Олексія Красовського в Куличку. Про це йдеться в листі Ракитіна до Меєргольда, датованому кінцем липня 1906 року: «Тут у Куличці багато художніх журналів англійських і німецьких — Studio, Kunst і різні інші. Ми з Давидовськ[им] ретельно їх передивляємося»²⁷. Дописувач також повідомляв про план щодо постановки «Балаганчика» О. Блока, який мав обговорити з режисером у Петербурзі. Не виключено, що Красовський знав про цей план і спробував створити власну образотворчотئاتралізовану версію до якоїсь іншої постановки.

Ще одне ймовірне джерело натхнення — пантоміма «Покривало П'єретти» за Шніцлером. Вистава мала значний успіх спершу в уже згадуваній постановці Вс. Меєргольда під назвою «Шарф Коломбіни» (1910), а згодом у постановці уродженця міста Ромни Олександра Таїрова. Актриса Аліса Коонен писала, що інтерес до вистави був величезний, а поетеса й письменниця Ніна Берберова називала її «вражаючим спектаклем». Зв'язок «Покривала П'єретти» з триптихом О. Красовського вбачається у сцені на балконі, описаній Н. Берберовою в автобіографії: «Коли Чабров і Федорова-друга танцювали польку в другій дії, а мертвий П'єро з'явився на балкончику (Коломбіна його не бачить, однак Арлекін уже знає, що П'єро тут), я вперше зрозуміла (і назавжди), що таке



О. Красовський. *Пейзаж із сонцем, що заходить*. Сер. 1900-х — не пізніше 1912 р. Картон, пастель. 55,5 × 71 см. ЛХМ

справжній театр, і в мене ще й зараз проходить по спині холод, коли я згадую шніцлерівську пантоміму у виконанні цих трьох акторів»²⁸. Чи не цю сцену зображено в лівій частині триптиха? На напівкруглому балкончику, що виступає з глухої стіни, стоять двоє: один — це П'єро, інша постать у жовтому костюмі нагадує Арлекіна. Цікаво, що балкон фігурував і в декорації до балету «Арлекінада» на музику Р. Дріго (балетмейстер М. Петіпа, художник О. Алегрі), прем'єра якого відбулася в Маріїнському театрі 10 лютого 1900 року. Під балконом Арлекін співав серенаду Коломбіні, запрошуючи її на свято; там його спіткала смерть, але добра фея повернула його до життя. Отже, балкон як елемент сценографії виступає в пантомімі «Покривало П'єретти», балеті «Арлекінада» і триптиху «Уночі». Але якою мірою все це може бути пов'язане між собою, поки залишається незрозумілим. Додамо, що персонажі комедії дель арте були головними дійовими особами у спектаклях театру художньої пародії, сатири й мініатюри «Блакитне око», котрий діяв у Харкові в 1909–1911 роках. Деякі з його вистав — «П'єро» за п'єсою А. Шніцлера, «П'єро, який сміється, та П'єро,

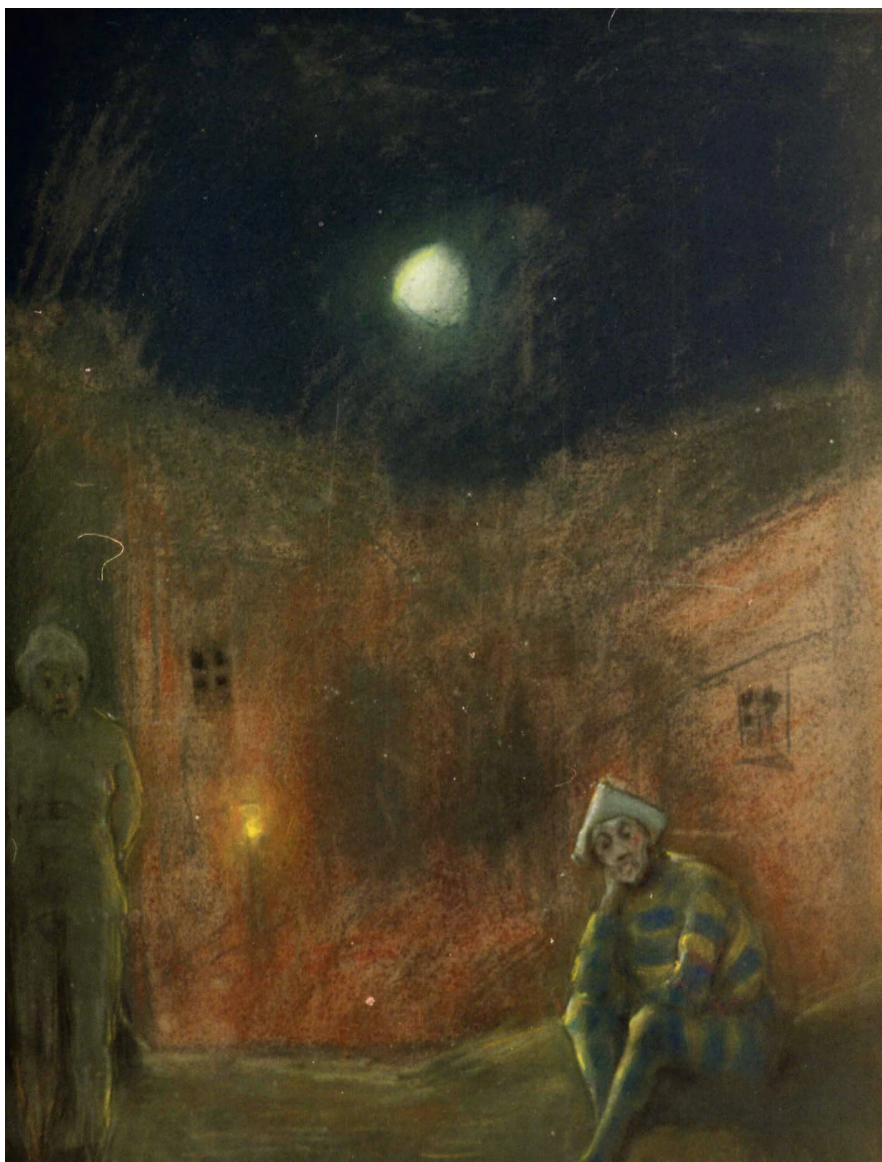
який плаче» за Едмоном Ростаном, «Балаганчик» за О. Блоком — міг бачити О. Красовський.

Манера виконання триптиха «Уночі» близька до композицій «Осінь у Куличці» та «Вечір у лісі». Нанесення пастелі на основу вирізняється енергійністю, що інколи проявляється навіть у певній хаотичності, особливо в лівій частині твору. Подібна стилістика вказує на швидкість виконання, що надає пейзажним творам художника етюдності, а триптиху — ескізності.

Дослідниця життя й творчості Ю. Ракитіна Юлія Галаніна вважає, що частини триптиха Красовського є радше ілюстраціями до «ліричної драми», ніж ескізами до вистави. Пролити світло на зміст твору могли б спогади Ракитіна, за написання яких він декілька разів брався в еміграції, але через надмірну зайнятість у театрі не довів справу до кінця. За свідченням сербського історіографа Олексія Арсеньева, у плані мемуарів Ракитін викреслював уже написані глави. «На моєму [О. Арсеньева. — С. П.] аркуші КУЛИЧКА (1906 рік) згадується в середині тексту, і цей запис Ракитіним не був закреслений (отже — не був написаний)», — зазначає дослідник³⁰.



О. Красовський. Уночі. Ліва частина триптиха. Сер. 1900-х — 1910-ті рр. Картон, пастель. 65×49,5 см. ЛХМ



О. Красовський. *Уночі*. Права частина триптиха. Сер. 1900-х — 1910-ті рр. Картон, пастель. 65 × 49,5. ЛХМ

Деякі факти біографії Олексія Красовського після жовтневого перевороту викладено в рукописі краєзнавця О. Білика: «1917 року селяни розібрали все майно в маєтку Красовських. Колендо і Красовський опору не чинили. В 1919 р. вони виїхали до Харкова. 1957 року панський будинок було розібрано. З інших джерел (розповідь Г. А. Радченко, яка в 1912–1920 рр. мешкала в Куличці (запис Ю. В. Голода від 25 липня 1978 р.)) відомо, що О. А. Красовський емігрував до Угорщини, де жив у бідності. Из-за кордону деякий час листувався з учителькою А. П. Алешнею (с. Куличка). Подальша його доля невідома»³¹. Залишити батьківщину довелося

і Юрію Ракитіну. У листі до нього, датованому 16 жовтня 1926 року й відправленому з Риги, уроженець Харківської губернії режисер Рудольф Унгерн пише: «Приїхав до Харкова, у 21-му році дізнався, що ти був там переді мною й працював у театрі «Блакитне око». <...> Про подальшу твою долю, хоч як я старався, ніхто повідомити мені нічого не міг, і було навіть припущення, що ти свого часу потратив до „стілки“...»³². Насправді 1918 року Ракитін перебрався з Петрограда до Харкова, а в березні 1920-го виїхав разом із дружиною з Феодосії до Константинополя. Того-таки року його було запрошено на роботу Національним театром

у Белграді. Можливо, подібним шляхом вирушив в еміграцію і приятель Ракитіна — куличанський митець Олексій Красовський.

Примітки

¹ Біографічні відомості про О. Красовського ґрунтуються на рукописних нотатках наукового співробітника ЛХМ Ювеналія Голода, зроблених до рукопису краєзнавця Олександра Володимировича Білика (1903–1987) «Нарис історії села Кулички», а також на епістолярії Ангеліни Василівни Щокін-Кротової (1910–1992), мистецтвознавиці, удови художника Роберта Фалька, яка народилася 5.06.1910 в Лебедині Харківської губернії. У цьому місті родина Щокін-Кротових жила до 1920 року.

² Опис населених пунктів повіту за 1912 рік. Лебединська повітова земська управа. Державний архів Сумської області. Ф. 251. Оп. 1. Спр. 161. Арк. 7, 8, 11; Відомості про кількість населених пунктів, дворів і мешканців по Лебединському повіту. 1913–1914 рр. Державний архів Сумської області. Ф. 251. Оп. 1. Спр. 164. Арк. 42 зв.

³ Колекційний XVIII аукціон. Український та російський живопис XIX–XX ст. Антик-Центр. Київ, 2007. С. 8; Аукціон «Корнерс» № 4. 22.12.07. Лот № 40.

На наш запит до архіву Краківської академії (2012) надійшла відповідь, що у списках учнів цього закладу О. Красовського немає.

⁴ Лист А. В. Щокін-Кротової до Д. Я. Ледньова від 10.12.1973. Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева. Тут і далі цитати з листів подано в українському перекладі.

Ледньов Дмитро Якович (1922–2009) — художник, поет. У 1945–1950 рр. навчався в Одеському художньому училищі ім. М. Грекова; у 1965–1976 рр. завідував Лебединською філією Сумського державного обласного художнього музею.

⁵ Лист А. В. Щокін-Кротової до С. І. Побожія від 08.01.1988. Арк. 1–1 зв. Архів С. Побожія.

⁶ Полный каталог живописных произведений Р. Р. Фалька / сост. Ю. Диденко; науч. консульт. А. Шатских; сост. «Основные даты жизни и творчества Р. Р. Фалька» Д. Сарабьянов; науч. ред. А. Сарабьянов. Москва : Компьютер Пресс, 2006. С. 9.

⁷ Побожій С. І. Мистецтвознавчі нариси : монографія. Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2013. С. 246.

⁸ Лист А. В. Щокін-Кротової до Д. Я. Ледньова від 01.01.1974. Арк. 1. Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева. *Олена Іванівна Щокін-Кротова*, уроджена Вержбицька (1890–1988). У листі до Петра Алексеєнка від 11.05.1985 її дочка Ангеліна Щокін-Кротова пише: «Моя мама терпляча, мудра, по-старовинному вихована — справжня дама, стримана, величава, люб'язна». (Побожій С. «Ваши письма живые, жизненные...» Из эпистолярного наследия А. Щёкин-Кротовой. *Лига культуры* (Израиль — Украина). 2017. № 11. С. 103).

⁹ *Щокін-Кротов Микола Євграфович* (1856, за іншими даними 1862/1864 — 1919 (?)) — громадський діяч. Закінчив фізико-математичний факультет Харківського університету з академічним ступенем кандидата. Голова Лебединської земської управи (1910).

¹⁰ *Онацький Никанор Харитонович* (1875–1937) — художник, поет, мистецтвознавець, педагог, пам'яткоохоронець. У Лебедині жив у 1906–1913 роках. Із 1920-го — директор Сумського окружного художньо-історичного музею.

¹¹ Лист А. В. Щокін-Кротової до Д. Я. Ледньова від 10.12.1973. Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева.

¹² Роберт Фальк. *Художественный дневник / публикация, подг. к печати, вст. ст. А. Эмдина*. Москва : Изд-во HGS, 2002. С. 79–81.

¹³ Лист А. В. Щокін-Кротової до С. І. Побожія від 08.01.1988. Арк. 1–1 зв.

¹⁴ Каталог першої виставки української старовини. Лебедин. [Тип. Когона], 1918. 20 с. Републікація: Побожій С. І. *Забуті художники і Сумщина*. Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2008. С. 123–136.

Таранушенко Стефан Андрійович (1889–1976) — історик мистецтва, музеєзнавець. Народився в Лебедині. Вивчав історію мистецтва під керівництвом Ф. Шміта в Харківському університеті. Репресований 1933 року.

¹⁵ Повідомлено авторові кандидатом мистецтвознавства Людмилою Мельничук (Харків) у листі від 31.05.2011: «...В інвентарній книзі УКГ [Української картинної галереї. — С. П.] біля Дейстера стоїть „із колекції Красовського?“ (під запитанням), а біля Бакгейсена „із колекції Красовського“ без запитання».

Віллем Корнеліс Дейстер (голл. *Willem Cornelisz. Duyster*; 1599–1635) — голландський художник. Портретист, майстер побутового жанру та зображення сцен із життя військових.

Людольф Бакгейзен (нід. *Ludolf Backhuysen*; 1630/1631–1708) — голландський художник-мариніст. Писав також портрети, алегоричні композиції, біблійні сцени, міські краєвиди.

¹⁶ Гордеев 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.

Гордеев Дмитро Петрович (1889–1968) — історик мистецтва. Вивчав мистецтво Візантії, Вірменії та Грузії. Представник харківської університетської школи мистецтвознавства. У 1933 році був заарештований та засланий до Байкало-Амурського виправного табору. Звільнений 1936 року.

¹⁷ Таранушенко С. А. Отчёт по музею изящных искусств за 1918 г. Відділ рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 278. Од. зб. 1344. Арк.1.

¹⁸ Дудченко В. Перші архівісти. *Життя Лебединщини*. 1999. 20 січня. № 6 (9326). С. 3.

¹⁹ Побожій С. І. *Забуті художники і Сумщина*. С. 150–152; Його ж. *Мистецтвознавчі нариси : монографія*. С. 297–299; Його ж. *Творчість О. Красовського в культурному контексті епохи*. Художник у провінції : матеріали міжнар. наук. конф. (24–25 вересня 2009 р., м. Суми). Сумський обл. художній музей ім. Н. Х. Онацького; заг. ред., уклад. Л. К. Федевич. Суми : Університетська книга, 2009. С. 141–143.

²⁰ Виставка картин, скульптури, графіки, індустрії «Современная живопись». Общество художников «Свободное искусство». 1912–1913. Москва : [Типо-литограф. А. В. Алмазовой], 1912. С. 8–9. (Меморіальна бібліотека О. Бенуа, ДРМ, Санкт-Петербург). Там само у списку експонентів під № 13 (с. 19) читаємо: «*Красовський О. А. Харківської губ., Лебедин. маєток Куличка*».

²¹ Виставка картин и скульптуры: художники товарищам воинам 1914–1915. С. 15. У каталозі на тій само сторінці містяться такі відомості про митця: «*Красовский А. А. г. Лебединъ, Харьковской губ.*».

²² Лист директора ЛХМ В. І. Кравченка до С. І. Побожія від 08.08.2005. Арк. 1–2. Перший факт повідомила *О. В. Блюмкина* (1895–1980), яка була покоївкою О. Красовського в 1913–1914 роках (записано Ю. Голодом 12.11.1978); про другий ідеться в «Короткому нарисі історії села Кулички» О. В. Білика.

²³ Каталог седьмой выставки картин общества харьковских художников. Харьков, 1910. С. 16.

²⁴ Живкова Е. Гейсбрехт Лейтенс. Сто лет знаточества. *Антиквар*. 2007. № 14 (декабрь). С. 57.

Гейсбрехт Лейтенс (голл. *Gijsbrecht Leytens*; 1586–1656) — фламандський художник, майстер зимових пейзажів. Власником одного з його творів був видатний український хімік-технолог, колекціонер *Василь Олександрович Щавинський* (1868–1924).

²⁵ Форму триптиха встановлено через оформлення трьох пастелей відповідної тематики в одну раму, зроблену за часів О. Красовського.

²⁶ Федір Шміт. *Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція / вст. ст., пер. з рос., комент. та додатки А. Пучкова; заг. ред. К. Станіславської*. Київ : Дух і літера, 2023. С. 374–375.

Шміт Федір Іванович (1877–1937) — археолог, музеєзнавець, історик і теоретик мистецтва. Виховав плеяду мистецтвознавців у Харківському університеті, серед яких О. Берладіна, Д. Гордєєв, Т. Івановська, М. Лейтер, О. Нікольська, С. Таранушенко. Репресований, розстріляний.

²⁷ *Юрій Львович Ракитин*. *Жизнь, творчество, воспоминания*: сб. докладов междунар. научн. встречи. Белград — Нови Сад, 17–20 апреля 2003. Нови Сад — Белград, 2007. С. 60.

Ракитин (Іонін) Юрій Львович (1882–1952) — актор, режисер, педагог. Працював у Товаристві нової драми із Вс. Меєргольдом, у Студії на Поварській, у трупі МХТ із К. Станіславським і В. Немировичем-Данченком, в Александринському театрі; 1919 року долучився до роботи Театру пропаганди при Добровольчій армії.

«*Студіо*» (*The Studio*) — британський журнал, що висвітлював модні естетські тенденції в образотворчому мистецтві, зокрема ар нуво. «*Kunst*» — можливо, ідеться про німецький журнал «*Deutsche Kunst und Dekoration: Wohnungskunst, Malerei, Plastik, Architektur, Gärten, künstlerische Frauen-Arbeiten*», що видавався в 1899–1932 роках і був присвячений сучасному живопису, скульптурі, архітектурі, декору інтер'єру та творчості жінок. Пропагував мистецтво модерну (югендстилю).

Закушняк Олександр Якович (1879–1930), *Давидовський Костянтин Олексійович* (1882–1939) — драматичні актори. З 1906 року виступали в трупі «Товариства нової драми» у Тифлісі та Полтаві.

²⁸ Берберова Н. *Курсив мой: автобиография*. Москва : Захаров, 2009. С. 188.

Чабров (Подгаєвський) Олександр Олександрович (1888–1935) — піаніст, актор. З 1914 року — у трупі акторів Камерного театру О. Таїрова. Емігрував у середині 1920-х. *Федорова Софія Василівна* (1879–1963) — балерина, по сцені — Федорова 2-га. У Берліні виступала в пантомімі «Покривало Перетти».

²⁹ Лист Ю. Є. Галаніної до С. І. Побожія від 15.09.2015. Архів С. Побожія.

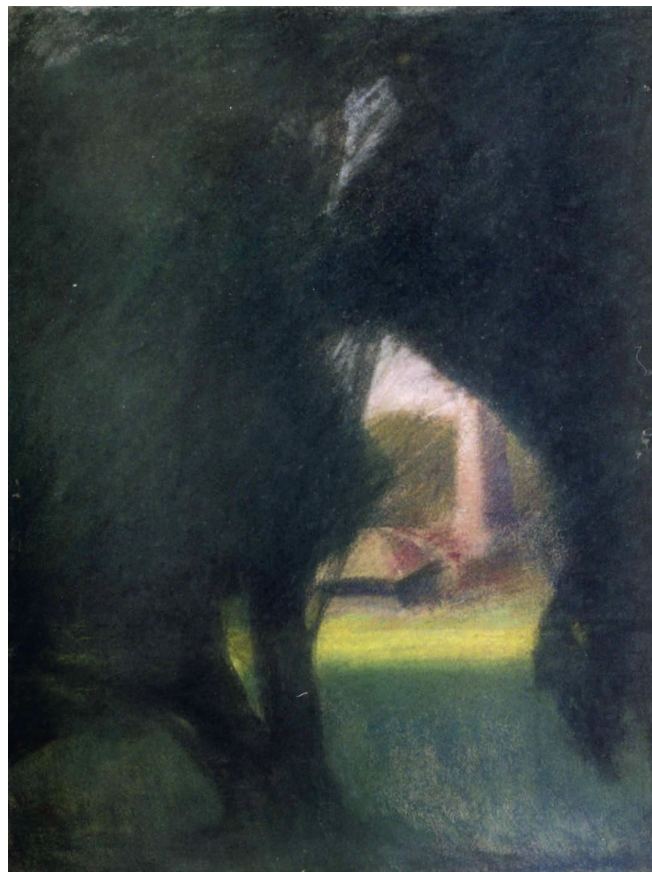
³⁰ Лист О. Б. Арсенєва (Нови Сад) до С. І. Побожія від 10.09.2015. Арк. 1. Архів С. Побожія.

³¹ Лист В. І. Кравченка до С. І. Побожія від 08.08.2005. Арк. 2. Архів С. Побожія.

Кравченко Володимир Іванович — історик, директор Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева в 1987–2013 роках.

³² «Когда весь мир — чужбина». Письма Рудольфа Унгерна Юрию Ракитину 1926–1938 / публик., вст. ст. и прим. В. В. Иванова. *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*. Вып. 3. Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2004. С. 283.

Унгерн Рудольф Олександрович (1876, Харківська губ. — 1941/1942, Німеччина) — актор, режисер. З 1904 року — у «Товаристві нової драми» Вс. Меєргольда. У 1921-му зробив експериментальну постановку в Харківському театрі маріонеток.



О. Красовський. *Етюд проти сонця*. Сер. 1900-х – 1910-ті рр. Картон, пастель. 65 × 50. ЛХМ



OLEKSII KRASOVSKYI: AN ARTIST “ALL HIS OWN?”

SERHII POBOZHNYI, *Candidate in Art Studies*

In the late 1980s, the author's attention was drawn to large-format pastels created by Oleksii Krasovskiy (1884 – post-1919), a native of the village of Kulychky in the Lebedyn County of Kharkiv Governorate (now Lebedyn District, Sumy Region). At the time, information about him was absent from art scholar literature, yet today, the name of this forgotten artist has been restored to the history of Ukrainian art. His works from the collection of the Lebedyn Art Museum are now being studied, attributed, and published.