



С.І. Побожій

ПЕТРО ЛЕВЧЕНКО І СУМЩИНА



Суми
«Університетська книга»
2006

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

Рецензенти:

О.А. Тарасенко, доктор мистецтвознавства, професор Південно-Українського педагогічного університету;

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

Видання здійснено за підтримки Сумського полку Слобідського козацтва Герасима Кондратьєва, фонду «Алгоніка», І.М. Лукаша, Г.М. Петренка, С.Л. Хвостова

Побожій С.І.

П41 Петро Левченко і Сумщина. – Суми: ВТД «Університетська книга», 2006. – 90 с.; іл.

У книзі розглядаються зв'язки відомого українського художника Петра Олексійовича Левченка (1856–1917) із Сумщиною, зокрема з Путивлем. Аналізуються твори живопису і графіки, виконані митцем у цьому місті, особливості етюдів путивльської серії, визначається їхня роль і місце в творчості художника.

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

ББК 85(4УКР-4СУМ)

© С.І. Побожій, 2006
© ТОВ «ВТД «Університетська книга», 2006

Кращі живописні твори Левченка за глибиною свого лірико-поетичного змісту, за природністю організації, багатством барв – речі високого рівня мистецької культури. Артистизм їх виконання – доказ високого творчого злету художника.

М. Безхутрий

Невеличкі, а іноді зовсім маленькі, написані на поштових листівках, його роботи вражають вивершеністю виконання. Тремтливість мазка, м'якість та багатство тональних переходів, часом особлива етюдна недомовленість відтворюють ліричний світ життя природи, що органічно співвідноситься з глибиною людських почуттів.

О. Жбанкова



«ПЕТРО ОЛЕКСІЙОВИЧ, МАТИЛЬДА І ПЕЙЗАЖ»

З творами українського художника Петра Левченка мені вдалося познайомитися зблизька під час музейної практики на початку 1980 років., яку ми, студенти факультету теорії та історії мистецтв Київського державного художнього інституту, проходили в Державному музеї українського образотворчого мистецтва. Але, чесно кажучи, картини цього митця «не зачепили» у той час нерв моїх мистецтвознавчих інтересів. Зовні стримане мистецтво цього художника поступово розкривало переді мною свою красу. Значною мірою цьому сприяла робота в Сумському художньому музеї, яка дозволила належним чином оцінити своєрідність його полотен та досягнути секрети живописної майстерності. Переглядаючи їх в музейній експозиції, тримаючи їх інколи в руках, знаходив завжди в них щось нове. Ще ближчим стало мистецтво П. Левченка після знайомства з його творами, написаними в Путивлі.

Саме путивльські краєвиди митця й стали об'єктом зацікавлення й подальшого дослідження. Помітив таку деталь: у розмові з мистецтвознавцями про П. Левченка, як правило, чув від колег лише схвальні відгуки, які виказували не тільки захоплення його творами, а й підкреслювали суто людську симпатію до художника. Подумалося, а чому мистецтво цього художника викликає таку багату гаму почуттів у душі і не залишає байдужими не тільки фахівців, але й глядача?

Ключ до розуміння творів П. Левченка я знайшов в одному з листів художника І. Крамського до колекціонера П. Третьякова. Розповідаючи останньому про свої враження від побачених виставок у Відні, художник лаконічно сформулював

свої враження: *«Есть много живописи, но мало веских внутренних качеств»*. У творах українського художника, на мій погляд, якраз і наявні ці *«переконливі внутрішні якості»*. У них він зумів невловимо поєднати власний життєвий досвід і суб'єктивні переживання. Таємниця мистецтва художника в тому, що він зумів передати, використовуючи вислів І. Буніна, *«что-то необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное, то глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни и во мне самом...»*. Для того щоб отримувати задоволення від творів П. Левченка, слід бути зацікавленим і підготовленим глядачем.

В історії українського мистецтва Петро Олексійович Левченко (11.07.1856 – 27.01.1917, Харків) посідає особливе місце. Його творчість еволюціонувала від змістовної оповідальності до лірико-психологічного сприйняття світу, що виявилось в написанні камерних творів та численних етюдах. Пошуки кольору, що переважають у них, стають домінантою у творчому доробку митця в кінці XIX – на початку XX ст. П. Левченко в українському живописі так само, як і художник-пейзажист І. Левітан в російському живописі, затвердив право українського національного ландшафту бути предметом високого мистецтва.

Відчутний вплив на формування українського пейзажу мав російський живопис, оскільки був значним, яскравим художнім явищем у другій половині XIX ст. Усі видатні українські художники – майбутні майстри пейзажного живопису навчалися в Петербурзькій академії мистецтв: С. Васильківський, К. Крижицький, П. Левченко, П. Мартинович, М. Пимоненко, І. Селезньов, М. Ткаченко. Отримані в Північній Пальмірі знання надали поштовху в розвитку пейзажного жанру на батьківщині, естетичної та соціальної значущості.

Найбільшого розвитку пейзаж досягає в російському та українському мистецтві останньої третини XIX – початку XX ст. у творчості таких майстрів, як І. Левітан, І. Остроухов, В. Серов, В. Орловський, С. Світославський, І. Похитонов, С. Васильківський, П. Левченко. Пейзажі українських митців при всій їх розмаїтості та індивідуальній манері віддзеркалювали загальні тенденції розвитку цього жанру. В загальних рисах це позначилося на відході від старих (академічних) традицій у

мистецтві, виробленні нової іконографії сюжетів та зміни технічних прийомів.

Про велике значення навчання в академії розповіла виставка «Санкт-Петербурзька академія мистецтв і художнє життя Харкова» у Харківському художньому музеї (2004). В її експозиції було представлено більше 150 творів живопису і графіки з музейної збірки та харківських приватних колекцій, у тому числі й твори П. Левченка: «У майстерні художника», «Ганок. Зима», «Інтер'єр. Робочий кабінет», «Софія Київська», «Околиця села». Автори-упорядники буклету, виданого до виставки, зазначають: *«Завдяки високому професіоналізму, що надавала Академія, ці художники збагатили образотворчість Харкова новими полотнами, в яких знайшли відображення теми, актуальні для того часу, і виховали цілу плеяду талановитої художньої молоді»* [1].

П. Левченко покинув академію в той час, коли в європейському мистецтві бурхливо розвивається пейзажний живопис. Його досягнення і розвиток були відчутні і в побутовому та портретному жанрах. Достатньо згадати такі твори, як «Дівчина, освітлена сонцем. Портрет М.Я. Симонович» (1888) В. Серова, «Селянка у полі. Портрет Г.Г. Кузнецової» (1882) М. Кузнецова, «Надягають вінок» (1877) К. Трутовського.

Поступово пейзаж набуває жанрової специфіки за рахунок відображення найважливіших проблем і прикмет часу, настрою митця. Чимало жанрових робіт М. Пимоненка, наприклад, мають пейзажний характер. У деяких його творах пейзаж займає таке ж важливе місце, як і фігури. У зображенні ландшафту художники намагаються осмислити світоглядні проблеми та духовне життя епохи, людини. Природа стає виразником психологічного стану художника. Окремі пейзажі П. Левченка теж є саме таким віддзеркаленням його духовного світу. У цьому сенсі образи провінції, зокрема серія путівельських краєвидів та зображення інтер'єрів, на нашу думку, як раз і є своєрідними «духовними островами» художника. Індивідуальні манери зображення П. Левченка, С. Васильківського, М. Беркоса виходять за межі школи, тобто звичайно, загальноприйнятого відтворення дійсності.

Художня критика в кінці XIX ст. в основному позитивно оцінювала творчість П. Левченка [2]. Українське ми-

стецтвознавство також доволі високо оцінювало творчі здобутки художника [3]. У 1927 р. в Чехословаччині, у Празі, побачив світ нарис про життя і творчість П. Левченка, що засвідчило жвавий інтерес до творчості українських митців за кордоном [4]. Значною мірою цьому сприяла діяльність українських наукових інституцій у Празі, зокрема Українського вільного університету та Української студії пластичного мистецтва, оскільки тут працювали вчені та дослідники, які емігрували в 1920 роки до Чехословаччини. З 1921 р. центр української еміграції перемістився до Праги, а українська діаспора стає однією з найбільших.

Видання вийшло в серії «Майстри українського мистецтва», в якому на той час уже були оприлюднені розвідки про українських художників: Д. Безперчого, О. Мурашка, Я. Станіславського, І. Похитонова.

Не дивлячись на невеликий обсяг нарису, в ньому міститься чимало цінних фактів, які проливають світло на життєвий і творчий шлях художника. Насамперед це стосується фактичних відомостей – автор нарису близько знав митця в останні роки життя; меншою мірою – оцінки його творчості. Автор нарису висловлює свою точку зору, згідно з якою художник полюбляв писати краєвиди, у тому числі й путівльські: *«Ріжні мистецькі напрямки, що запанували в Росії і за кордоном, примушували Левченка часом тікати від них і шукати для себе виходу все в тому самому тісному зв'язку з природою. / .../ Живучи потім у Києві, Левченко обов'язково кожного літа виїздив на Лівобережжя, на село й малював без кінця з натури. Полтавщина, а найбільше рідна Слобожанщина, яку він особливо любив, були улюбленими місцями для етюдів цього маляра»* [5]. Автор підкреслює тезу щодо розвитку своєрідної манери митця, якого *«не схибали»* з обраного шляху ні казенна академія, ні салонне мистецтво Заходу, ні різні угруповання російських художників. Натомість, присутність життя, сонця, тепла й повітря в етюдах П. Левченка пояснюється автором не тільки наявністю таланту, але й тим, що в них відчувається *«особлива якась чула вдача маляра»*.

Вагомий внесок у дослідження життєвого шляху і творчої спадщини П. Левченка зробив Ю. Дюженко. У 1958 р. побачили світ два видання, до яких був причетний цей український дослідник. Лаконічна вступна стаття в альбомі знайомить

читача з основними віхами життя і творчими здобутками художника, а в нарисі про життя і творчість П. Левченка прискіпливо проаналізовано його мистецький доробок, наведені архівні документи, які дозволили по-новому подивитися на творчість цього самобутнього митця [6].

Цілком у дусі описового методу, який панував в українському мистецтвознавстві в 1960 рр., зроблено огляд творчості П. Левченка в книзі П. Говді «Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.». Автор визначає в творах художника при зовнішньо бідних сюжетах наявність в них настрою та почуття. Але головною ознакою робіт П. Левченка є те, що в багатьох з них *«дано ліричний образ української природи»* [7]. До того ж, на думку П. Говді, П. Левченка *«по праву можна назвати кращим майстром рисунка в українському мистецтві»*.

У багатотомній «Історії українського мистецтва» авторитетний дослідник творчості художника, харківський мистецтвознавець М. Безхутрий так характеризує творчість цього самобутнього митця: *«Глибоко поетичним, народнопісенним сприйняттям природи відзначається творчість... українського пейзажиста П. Левченка»* [8]. Однак висновки автора щодо значимості творчості художника, на жаль, не позбавлені соціологізму. Пейзажні твори художника сприймаються мистецтвознавцем як *«схвильовані роздуми про долю народу, виражені в правдивих, емоційно-наснажених образах природи»* [9].

У вступній статті до альбому «Петро Левченко», виданому в Києві (1984), його автор-упорядник М. Безхутрий відмічав щире безпосередність інтер'єрних композицій та натюрмортів, а також прагнення до змістовної ясності і мальовничості в пейзажах. Відповідно до методології радянського мистецтвознавства, автор дослідження зробив акценти на *«соціально осмисленій дійсності»*, на яку спирався художник, *«сюжетну визначеність краєвидів, їх настроїв, суголосний думкам і почуттям людини»* [10].

У характеристиці творчого доробку П. Левченка на сторінках «Нарисів з історії українського мистецтва» згадуються роботи путивльської тематики («Біла хата. Путивль», «Путивльський Молчанський монастир»), в яких художник, на думку авторів, майстерно передав гру сонячних рефлексів та багатство колірних відтінків [11]. Коротка біографічна довід-

ка про П. Левченка вміщена в альбомі «Дух України». Серед найхарактерніших ознак творчості митця указуються такі риси, як *«ліризм і тонка поетичність сприйняття природи»* [12].

У полемічній статті «Без глухомані» історик мистецтва О. Журавель підходить до аналізу творчості П. Левченка з огляду на теорію І. Тена про вирішальний вплив природи на творчість художника [13]. У статті Т. Павлової «Художник чеховської провінції» дається порівняльна характеристика образу провінції у творах П. Левченка та оповіданнях А. Чехова.

Стисла оцінка творчого доробку митця подається у вступній статті до альбому «Український живопис ХІХ – початку ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України». Справжньою перлиною українського пейзажного живопису називає пейзаж «Село взимку. Глухомань» автор вступної статті О. Жбанкова [14].

Не дивлячись на значну кількість каталогів, альбомів та статей у часописах, присвячених П. Левченку, впевнений, що фундаментальна книга про цього художника попереду. До такого висновку підводить аналіз літератури про художника, основним недоліком якої є майже не розроблена джерельна база, відсутність каталогу-резоне його творів, непереконлива, а часом і недостовірна атрибуція творів художника з музейних та приватних колекцій. Недостатнє вивчення епістолярної спадщини та архівних документів не дає змоги прослідкувати і виявити етапи творчого і життєвого шляху художника. Це залишає майбутнім дослідникам місце для подальших знахідок, що підтверджують, зокрема, й останні роботи українських мистецтвознавців.

Художні навички П. Левченко отримав у рідному Харкові, навчаючись у другій гімназії у художника Дмитра Безперчого (1825–1913) – учня К. Брюллова та у приватній студії Є. Шрейдера [15]. У Харківському художньому музеї зберігається архів та частина графічних і живописних творів Д. Безперчого, переданих у 1913 р. до музею, зокрема «Автопортрет» художника (1846). Як учитель малювання і талановитий митець, він був першим учителем не тільки П. Левченка, але й інших обдарованих українських митців: С. Васильківського, П. Мартиновича, М. Ткаченка та Г. Семирадського. Не виключено, що жанрові роботи вчителя на теми життя українського селянства та його пейзажі вплинули на

формування П. Левченка-художника. Поряд з такими вченими Харківського університету, як Д. Багалій, Є. Редін, М. Сумцов, М. Халанський ім'я художника Д. Безперчого займає значне місце серед діячів художньої культури Слобожанщини другої половини XIX ст., діяльність яких розвивалася у рідній місцевості та популяризації української та слобожанської історії, культури та мистецтва.

Роки навчання в петербурзькій академії (1878–1883) позначилися не тільки оволодінням майстерності, але й формуванням світобачення митця під впливом педагогів П. Чистякова, М. Клодта, В. Орловського, художників-передвижників. Мистецтвознавці небезпідставно відзначали те, що його професійні уміння в петербурзькій Академії мистецтв спиралися на знання, почерпнуті із скарбниці світового мистецтва, зокрема французького живопису в особі французького художника К. Коро та інших видатних пейзажистів, твори яких він міг бачити в Ермітажі.

Проте заслуга П. Левченка полягає насамперед у тому, що після приїзду на українську землю він зумів переплавити, переосмислити «музейне» мистецтво і виробити свій стиль, в якому найяскравіше втілюються риси національного митця, який, на думку одного з дослідників, *«хоч і ніколи штучно не виділяв національних особливостей, не займався стилізацією «під Україну».* Він був митцем надзвичайно уважним до майже невлесних специфічних особливостей української природи» [16]. На його полотнах і невеличких етюдах природа завжди апелює до власного досвіду глядача. Художник ніби запрошує звернути увагу на ті мотиви, які до цих пір не були предметом для високої естетичної насолоди. Він звертається до глядача, використовуючи доступні йому культурні коди. Так само із звичайного людського житла голландський художник XVII ст. Ян ван Гойен зумів створити переконливий художній образ у роботі «Голландський пейзаж» (1651, Сумський художній музей).

Більше двохсот років розділяють українського та голландського художників, але обидва сповідують концепцію реалістичного національного пейзажу, вирішуючи її притаманними конкретній епосі художніми засобами. Порівнюючи твори Ван Гойена та П. Левченка, мимоволі приходиш до виснов-

ку, що для них так само важливим було, що писати і як писати. Обидва майстри «уводять» у свій світ за собою глядача, переживають мотив так, як його переживали О. Саврасов, Ф. Васильєв, В. Ван Гог, К. Моне, П. Сезанн.

У 1880 р. Вінсент Ван Гог писав в одному з листів про те, що він хотів би навчитися малювати, стати *«хазяїном свого олівця»*. А вже після того, зазначає голландський художник, він буде робити гарні речі, а де – неважливо: *«Боринаж не менш живописний, ніж стара Венеція»*. Коли я прочитав ці рядки, відразу ж згадав П. Левченка. Творчість українського художника цілком укладається в концепцію світобачення та естетики Ван Гога. В цьому річищі, перефразовуючи вислів Ван Гога, українське село або Путивль для П. Левченка є не менш живописні, ніж Венеція. Художники знаходять красу в звичайних, буденних мотивах, відмічаючи у траві, небі або клуні величезну гаму відтінків кольорів. Так, наприклад, у роботі *«Серед зелені»* П. Левченка бачимо не тільки багату палітру зелених тонів, але й відмічаємо, що саме через них автор намагався передати й глибокий психологізм мотиву. Самотня хата серед зелені дерев і кущів, немов кинута людьми напризволяще, мимоволі викликає різні асоціації: від психологічних до соціальних.

Цією ж рисою позначена і пейзажна творчість сучасників П. Левченка – І. Похитонова, С. Васильківського, М. Беркоса. На думку Н. Асеевої, саме живописна майстерність І. Похитонова мала великий вплив на творчість П. Левченка. С. Васильківський, М. Беркос і М. Ткаченко навчалися у Петербурзькій академії мистецтв у пейзажній майстерні під керівництвом М. Клодта і В. Орловського.

Знайомство українських художників з новим європейським мистецтвом 1880–90 рр. спровокувало зміни в підході та трактуванні пейзажного та жанрового мотиву. Варто, однак, зазначити, що у Франції імпресіонізм стає відомим і набуває гучного резонансу лише в другій половині 1890 рр., тоді як захоплення його ідеями як напрямку та їх розповсюдження відноситься до початку ХХ ст.

За твердженням І. Грабаря, у 1890 р. у колі художників-ровесників не тільки не мали уявлення про імпресіонізм, але й не чули цього слова! Точку зору автора циклічної теорії мистецтва Ф. Шміта про те, що імпресіонізм був закономірним

етапом розвитку мистецтва, поділяли на початку ХХ ст. Є. Кузьмін та М. Кульбін. Упродовж 1900 рр. тривали суперечки щодо розуміння імпресіонізму.

У радянську добу ставлення до імпресіонізму так само було неоднозначним. Історик мистецтва Д. Сараб'янов вважає, що розвиток російського імпресіонізму припадає на 1890 – першу половину 1900 рр. У своїх працях він підкреслює, що для всього європейського мистецтва імпресіоністичний етап – явище важливе і закономірне й найчастіше за все – обов'язкове. Українська дослідниця Н. Асеева розглядає розвиток українського та російського пейзажного живопису в єдиному річизці, указуючи на діалог цих шкіл з досягненнями французьких художників-барбизонців. Появу імпресіоністичного світосприйняття в українському пейзажі в кінці 1880–1890 рр. слід розцінювати, на думку дослідниці, як початок закономірного етапу художнього розвитку [17].

Дискусії з цього приводу, особливо в російському мистецтвознавстві, тривають до сих пір, що підтверджують численні публікації та виставки. Неоднозначні судження фахівців викликала, зокрема, виставка «Шляхи російського імпресіонізму» у Державному Російському музеї Санкт-Петербургу та в Третьяковській галереї [18]. Було б однак великою наляжкою пов'язувати імпресіонізм в українському мистецтві з французьким імпресіонізмом. Тією чи іншою мірою впливу імпресіонізму зазнали у своїй творчості такі українські митці, як М. Бурачек, К. Костанді, Г. Ладиженський, А. Маневич. Проте очевидним є те, що класичний імпресіонізм розчиняється в національних традиціях, повсякчас набуваючи самотутніх рис.

Знайомство П. Левченка з новим французьким живописом у кінці ХІХ ст. призводить до домінування етюдів як форми твору, висвітлення палітри, уваги до передачі світла в творах першого десятиліття ХХ ст. Це відбувається спочатку в межах градації тону, а не за рахунок оптичного змішування кольорів роздільним мазком, що культивувалося імпресіоністами.

Для того щоб переконатися у тому, що імпресіонізм мав зовсім інший характер у П. Левченка, слід порівняти його твори з роботами українських та російських митців, які сповідували у цей час ідеї імпресіонізму: Богомазов О. «У гойдалці» (1907), Бурлюк Д. «Човни біля берега» (1906), Гон-

чарова Н. «Куточок саду» (1906), Грабар І. «Травневий вечір» (1905), «Неприбраний стіл» (1907), Ларіонов М. «Яблуна після дощу» (1906), Малевич К. «Пейзаж з будинком» (бл. 1906), Мещерін М. «Морозний вечір» (1907), Савінов О. «Селянський хлопчик під яблунею» (1907), Тархов М. «Ринок у передмісті Парижа» (1907), Фальк Р. «Снігові дахи. Сонце» (1907).

При всій розмаїтості та індивідуальності робіт цих художників, разом з тим спостерігаємо сповідування ідеї позитивного ставлення до життя, акцент на виражальних можливостях кольору, активне використання технічних прийомів імпресіоністичного живопису. У П. Левченка це виглядає трохи по-іншому. Лише твори другої половини 1900 – початку 1910 рр. віддзеркалюють суттєві зміни у стилістиці художника: підвищена увага до кольорового стану повітряного середовища, рефлексів, сміливого поєднання кольорів та відходу від предметності кольору. Характерні особливості імпресіоністичного живопису позначені специфічними прийомами нанесення фарби на полотно, фактурою. До таких творів слід, насамперед, віднести такі пейзажі, як «Блакитні тіні. Хата. Зміїв» (1915), «Малахітовий будинок», «У садку за столом» (1911). «Розвалюха», «Покинута хата» (1910-ті).

Безпосереднє знайомство митця з творами імпресіоністів дослідники відносять до 1895 р. – часу подорожі П. Левченка до країн Західної Європи. Є відомості про те, що П. Левченко двічі бував там у середині 1890 та на початку 1900 рр. – у Франції («Вулиця в Парижі») та Італії («Човни. Італія») [19]. Автори вступної статті до альбому «Дух України» впевнено зазначають, що саме знайомство з полотнами О. Ренуара, А. Сіслея, К. Моне, К. Піссарро викликало істотні зміни в мистецтві П. Левченка. Хоча документальних підтверджень щодо цього ми не маємо, але ймовірність такого знайомства заперечувати не можна.

Після поїздки до Франції відчутних змін зазнає стилістика його творів. Увага зосереджується на кольорових завданнях, багатшим стає колорит, в якому переважають чисті, дзвінкі фарби. Така зміна могла відбутися дійсно після знайомства українського художника з творами нового мистецтва. Саме імпресіоністи, за словами художника К. Юона, «навчили людей бачити живі фарби світу». Проїшло дев'ять

років від часу влаштування останньої, восьмої виставки імпресіоністів у 1886 р., відтоді, як П. Левченко міг побачити їхні картини в Парижі.

Імпресіонізм як напрямок у мистецтві вже в 1890 рр. увійшов до історії попри нерозуміння з боку художньої критики та публіки. Художники-імпресіоністи зуміли утвердити світло як рівноцінне явище поряд із сюжетом. Вони радикально оновили колорит, віддаючи перевагу чистим, спектральним кольорам. Під їхнім пензлем з'являлися не тільки пейзажні «портрети» конкретної місцевості, які спостерігалися раніше у художників барбізонської школи – Т. Руссо, Ф. Добіньї, Ж. Дюпре, Н. Діаза де ла Пенї, скільки місцевість у певному, характерному для стану дня освітленні. На відміну від цієї школи пейзажу, орієнтованої на зображення конкретної місцевості, імпресіонізм виходить за межі Франції, пускаючи корені в інших європейських країнах, набуваючи в кожному випадку національних рис і створюючи різні модифікації, як, наприклад, російського імпресіонізму (К. Коровін, І. Грабар) або ж українського (О. Мурашко).

Ці імпресіоністичні впливи обумовили у творах П. Левченка вирішальну роль кольору. Навіть у такій ностальгічній за змістом композиції, як «Покинута хата», бачимо справжнє буяння кольорів: від теплого зеленого до червоно-фіолетового. Кольорова гама цієї роботи викликає в нашій пам'яті низку асоціацій з кольоровими спалахами маків на полотнах француза Клода Моне («Поле маків» 1873, Париж, Музей д'Орсе, «Поле маків. Живерні» 1890-91, Чикаго, Художній інститут), голландця Вінсента Ван Гога («Поле маків» 1890, Музей Метрополітен, Нью-Йорк). Художник милується українською природою, створюючи справжню мажорну кольорову гармонію, а не лише предметні ознаки. Перехід від сумних, мінорних пейзажів до сонячних, оптимістичних, мажорних краєвидів не можна пояснити лише впливом технічних прийомів імпресіонізму. З цього приводу сумнівним видається твердження одного з дослідників, який тлумачить цю проблему лише тим, що художник після повернення на Україну вводить до своїх старих сюжетів *«прийоми імпресіоністичного письма, ускладнюючи його підвищеною колірністю»* [20]. Процес цей, на нашу думку, тісно пов'язаний із змінами в психології митця, до душі якому стають не сумні мотиви, а

життєрадісні, мажорні за тональністю. Як тут не згадати слова В. Сєрова про те, що йому близьке «утішне» і що він буде його писати. П. Левченко мало говорив про своє минуле, пояснюючи це таким чином: «*В моєму минулому стільки важкого, що мені занадто боляче розповідати*» [21]. Імовірно мова йде про тяжкі роки навчання та інші негаразди в житті художника, які припадають на 1870–1890 рр. Журливі та безрадісні твори цього періоду підтверджують складний період у житті художника.

Поступово ситуація змінюється на краще: його роботи експонуються на виставках Товариства південно-російських художників, Петербурзького товариства художників. З 1886 по 1904 рр. він експонент Товариства передвижних художніх виставок. Зустріч зі співачкою оперного театру Матильдою Ситовою, з якою митець пов'язує своє життя, сімейний затишок, велика любов до музики (у молоді роки він навіть виступав на публічних концертах), подорожі та відкриття нових місць сприяють душевному комфорту художника. Думається, що не останнє місце в цьому процесі зіграв і Путивль. Цим змінам у житті митця якнайбільше відповідав імпресіонізм як основа світосприйняття з його увагою до живописності.

Таким чином, зміни в духовному світі П. Левченка були суголосні змінам стилістики його творів. І процес цей, на нашу думку, починається саме в Путивлі. Ось чому путивльські пейзажі не є випадковими, а займають значне місце в творчості художника. Проте пейзажі П. Левченка до кінця не «оголюють» психологізм художника, залишаючись у річищі традицій європейського живопису, які беруть свій початок від часів епохи Відродження та спираються на естетичні засади, які виголошували основою краси зовнішню форму об'єкта. Леонардо да Вінчі стверджував, що краса існує в природі, а завдання художника полягає в тому, щоб «добути» її звідти.

Пластична гармонія живопису митця спирається на закономірну мову гармонії, що відкривалася в природі і яку П. Левченко передає, використовуючи спочатку мову світлотіньового, тонального живопису, поступово ускладнюючи його, вводячи чисті, звучні фарби. Камерність, ліричність та почуття поезії в природному мотиві П. Левченка вигідно вирізняли митця серед його сучасників – С. Васильківського,

М. Беркоса, М. Ткаченка, хоча у творчості двох останніх так само є прагнення до зміни образотворчих засобів. З іменами цих митців, а також з художниками С. Світославським і К. Костанді пов'язано створення стилістики нового українського пейзажного живопису.

Зміну стилістичної манери П. Левченка, таким чином, не можна пояснити суто формальними запозиченнями. Пропонується розглянути її крізь проблему діалогу культур як принципу культурного розвитку. Саме в діалогічному спілкуванні актуалізуються загальні культурні проблеми, відбувається творча самореалізація людини. У даному випадку діалог відбувається у межах європейського культурного простору. Перед нами постає художник – яскравий представник європейської культури. Адже саме для європейської культури, на думку Д. Лихачова, характерні такі риси, як культура особистості, сприйнятливість до інших культур, свобода творчого самовираження особистості. У творчості П. Левченка знаходять відображення ці риси, дозволяючи розглядати творчий доробок у контексті європейської культури. Процес засвоєння традиції нового французького живопису у П. Левченка визначає і поступовий відхід від передвижницької традиції в пейзажі. І цей перехідний етап припадає на початок 1900 рр., тобто час, коли художник відвідує Путивль.

П. Левченко не шукав прийомів ефектного зображення (як і, наприклад, художник М. Аладжалов), зосереджуючи увагу на невибагливих мотивах та змістовному боці твору, який стає своєрідним «камертоном» настрою душі художника, емоційних складових характеру. Проте на початку творчого шляху такі спроби мали місце. Його пейзаж з високим обрієм «На Росі. Валуні» сприймається нами скоріше як відлуння краси італійських та швейцарських краєвидів, оспіваних академічним живописом. Подібний підхід до зображення природи був характерним для тих часів, і на думку російського художника Л. Каменєва, пейзажем вважався *«только швейцарский вид: гора, барашки чтобы были»*.

З часом художника стає більше цікавити власне не сюжет, а його психологічне наповнення. В цьому аспекті заслуговує на увагу відповідь, яку художник дав на запитання: *«Що ви, Петре Олексійовичу, зараз пишете?»*. П. Левченко

відповів, що він пише не село, не дорогу і не подвір'я, а радість, смуток, тривогу, спокій... [22]. Художник декларує символічний підхід до мистецтва, представники якого прагнули передавати у візуальній формі абстрактні поняття через алегоричну або символічну форму.

П. Левченко залишається на засадах міметично-фігуративного мистецтва, використовуючи здебільшого прийоми плерного живопису. Образи складних природних форм і простих речей, які оточують людину повсякчас у житті та побуті, їхнє розташування у просторі, надавали можливості художникові виражати складну гаму людських почуттів. У них відчуваємо щирі авторську ноту, спрямовану до глядача. Тому деякі роботи митця («Вечірня зоря. Восени») асоціювалися критикою з почуттями і настроями в повісті М. Коцюбинського «Fata morgana», в якій український письменник через образи природи передавав складні людські настрої.

Літературні та мистецькі аналогії дозволяють відкрити у художника нові грані його творчості. Українське мистецтвознавство намагається висвітлити нові аспекти у творчості П. Левченка, спираючись на різні методологічні засади. В одному з таких досліджень йдеться про дружину П. Левченка – музу його творчості, в іншому – про зіставлення прози російського письменника А. Чехова з полотнами українського художника П. Левченка, а в наших дослідженнях – про особливе місце і важливу роль путивльських краєвидів у творчості художника [23].

Аналізуючи творчий шлях митця, Л. Лосікова відзначає у нього своєрідне бачення дійсності, яке «*відчутне в краєвидах зі стародавньою архітектурою: «Молчанський монастир у Путивлі», «Дзвіниця Путивльського монастиря»* [24]. Складні, інколи невловимі інтонації відчуються при спогляданні таких речей митця, в яких відтворено образ провінції. У цьому значенні П. Левченка дійсно можна назвати «провінційним» художником, хоча він і не цурався міських мотивів, але й останні за духом теж ніби мають провінційний присмак. Це стосується таких творів, як «Зима. Київ», «Задвірки Софійського собору. Київ» та ін.

Художника приваблюють у таких мотивах більше настроєві чинники, а не безпосередні ознаки міського життя (як, наприклад, у творчості К. Власовського). Більше того,

він ніби приховує від глядача «знакові» орієнтири великого міста, відсуваючи їх на другий план («Задвірки Софійського собору. Київ»), або ж вибираючи такий ракурс, завдяки якому відкривається незвична панорама, в якій будинки виглядають скоріше зайвим об'єктом, ніж органічною часткою цього ландшафту, а самотні дерева лише підкреслюють ці настрої («Зима. Київ. Вид з вікна»).

Краса невибагливих провінційних мотивів приваблювала багатьох, зокрема українського митця А. Маневича і російського художника М. Сапунова. Так само, як і в творах П. Левченка, у композиціях М. Сапунова «Вулиця у провінції» (1903, Державний Російський музей, Санкт-Петербург) та «Зима» (1900, Третьяковська галерея, Москва) тонкі кольорові сполучення поєднані на градаціях двох-трьох кольорів. Роботи М. Сапунова об'єднує з творами П. Левченка не тільки увага до невибагливих мотивів, але й складна колористична гама. Можливо, більшою мірою П. Левченко постає як співець провінційного затишку в інтер'єрах, якими так багата його творчість.

До прикладів подібного виду живопису можна віднести «Інтер'єр з букетом квітів» та «Інтер'єр. Затишний куточок у кімнаті» з колекції Сумського художнього музею. Про те, що художник розрізняв протилежність «місто-провінція», свідчить його робота під назвою «У провінції». Обидві роботи надійшли до музейної збірки в 1937 р. з Української картинної галереї Харкова. Характерною рисою таких зображень слід вважати їх певну «натюрмортистичність». З особливою любов'ю і натхненням він пише речі, завдяки яким людське житло стає не тільки затишним, але й символом духовності, інтелектуальної діяльності: картини на стінах, книги на столах, настільні лампи. Останній аксесуар присутній на багатьох полотнах П. Левченка і сприймається нами як символ духовного життя людини, надії.

Подібну змістовну асоціацію ми знаходимо у творчості голландського митця Вінсента Ван Гога. Ліхтарі, підвішені на стелі, випромінюють яскраве, майже ірреальне світло у роботі «Нічне кафе в Арлі» (1888, Нью-Йорк, приватне зібрання), створюючи відчуття катастрофічності буття. Ці деталі також можуть бути сприйняті як символічні образи, що співвідносяться з духовним началом людини. Світло

ліхтаря стає також об'єднуючим началом і в програмній роботі Ван Гога голландського періоду – «Їдоки картоплі» (1885, Музей Ван Гога, Амстердам). Таку функцію грає світло від ліхтаря в роботі Пабло Пікассо «Натюрморт під ліхтарем» (1962).

Проте катастрофічність буття не стає головною темою творчості українського художника, для якої характерне життєстверджуюче начало. Зазначимо, що і в творчості Ван Гога французька провінція (Арль, Овер) зіграла неабияку роль. Утопічна ідея про комуну митців, яку художник намагався створити на півдні, у провінційному Арлі, зазнала невдачі. Разом з тим маємо низку чудових пейзажів, натюрмортів та портретів, створених митцем в арльський період. Автор дослідження «Художник чеховської провінції» порівнює провінцію із «загадковою темницею», з якої тікав і до якої незмінно повертався П. Левченко.

Ці дві домінанти творчості (пейзаж та інтер'єр), що складають основу мистецького світу П. Левченка, знайшли відображення у живописному творі сучасного харківського художника Віталія Куликова «Петро Олексійович, Матильда і пейзаж» (1998) з колекції Сумського художнього музею. Принцип монтажу дозволив художнику органічно поєднати на полотні образ самого художника, його дружини в інтер'єрі та «знакових» елементів українського пейзажу, серед яких знаходяться хати, вітряк і церква. При створенні образу сучасний художник використовує відомий автопортрет П. Левченка. Ця «цитата» підсилює образну систему, надаючи творові значення певної меморіальності та культурної значущості.

На основі іконографічного та стилістичного аналізу час створення «Автопортрета» П. Левченка (полотно на картоні, олія, 19,6x16,5. Національний художній музей України) припадає на 1910 рр. Думається, мова може йти про 1915–1917 рр. Зміни в іконографії П. Левченка помітні і чітко простежуються при порівнянні автопортрета з фотографіями «П. Левченко за роботою» (1883), «П. Левченко в своїй майстерні» (1910), а також з твором «Портрет П.О. Левченка» (1891) роботи С. Виноградова (картон, вугілля, 35,5x29).

«БАЧИТИ БОГА У ВСЬОМУ»

П. Левченко відомий насамперед як майстер пейзажу. Один з філософів сказав, що люди, які люблять природу – це люди, які вірують у Бога. Саме таким, на нашу думку, й був слобожанський художник Петро Левченко. Увага до передання настрою в пейзажних композиціях П. Левченка знаходить свій початок у творчості таких російських художників, як О. Саврасов, Ф. Васильєв, І. Левітан, В. Серов. Про те, що ці майстри пейзажного живопису були близькими П. Левченку, свідчить і факт копіювання ним малюнка Ф. Васильєва та участь українського художника в пересувних виставках, починаючи з 1886 р.

Прискіплива увага до робіт російського художника, який деякий час перебував і на сумській землі, у Хотіні, не є випадковою. Очевидно Ф. Васильєва та П. Левченка єднало й ставлення до природи. Так, наприклад, у листі до І. Крамського від 22 грудня 1872 р. Ф. Васильєв писав: *«Я ни от кого и ни от чего не получал такого святого чувства, такого полного удовлетворения, как от этой холодной природы»*.

Твори українського художника експонувалися на виставках разом з роботами класиків російського та українського мистецтва: І. Левітана, В. Поленова, М. Пимоненка, С. Світославського, В. Серова, І. Шишкіна. Найбільш близьким серед них до українського художника є, на наш погляд, І. Левітан (1860–1900), який надавав своїм природним мотивам особливого почуття настрою пейзажу і який навчив сучасників сприймати природу на своїх полотнах відповідно до співзвучного людині стану душі.

Таку ж роль відіграє і церковна архітектура, взірці якої досить часто зустрічаємо на полотнах цього художника («Після дощу. Плесо» (1899), «Вечірній дзвін» (1892), «Над вічним спокоєм» (1894), «Осінній пейзаж з церквою» (1890-ті), «Озеро» (1898–1899)). Так, наприклад, церква у картині «Над вічним спокоєм» сприймається не стільки як конкретний образ сакральної споруди, скільки як символічний образ початку і кінця людського буття. З церквою пов'язані найважливіші релігійні обряди, які супроводжують людину протягом усього життя. Творчість І. Левітана – гімн природі і водночас – поклоніння перед нею. Неможливо байдуже чи-

тати рядки, які набувають рис творчої сповіді І. Левітана: *«Может ли быть что трагичнее, как чувствовать бесконечную красоту окружающего, подмечать сокровенную тайну, видеть Бога во всем и не уметь, сознавая свое бессилие, выразить эти большие ощущения...»*.

Подібні настрої були притаманні також письменнику і поету І. Буніну, який за допомогою слова намагався передати красу природи. У матеріалах до його біографії зустрічаємо таке визнання письменника: *«Как сказать обо всей этой красоте, как передать эти краски, за этим желтым лесом дубы, их цвет, от которого изменяется окраска неба. Это истинное мучение! Я прихожу в отчаянии, что не могу этого запомнить»* [25]. Краса природи викликала в І. Буніна духовне піднесення та релігійні почуття, які знаходили відображення і в його творах. Зокрема в *«Житті Арсеньева»* він писав: *«Необыкновенно высокий треугольник ели, освещенный луной только с одной стороны, по-прежнему возносился своим зубчатым острием в прозрачное ночное небо, где теплилось несколько редких звезд, мелких, мирных и настолько бесконечно господних, что хотелось стать на колени и перекреститься на них»* [26]. Яскраві національні риси російської природи знайшли своє відображення на полотнах І. Левітана, а деякі з них стали узагальнюючими образами – Волги (*«Після дощу. Плесо»*), весни (*«Березень»*), осені (*«Золота осінь»*). Очевидно, що й на початку ХХІ ст. можна погодитися з такою оцінкою творчості І. Левітана, яку дав О. Бенуа: картини Левітана – це не прості краєвиди місцевості, але сама російська природа *«с ее неизъяснимо тонким очарованием, тихая, скромная, милая русская природа»*.

«Пейзажі настрою» І. Левітана це за його життя порівнювали з описами природи в прозі А. Чехова. У свою чергу, художник був у захваті від чеховських описів природи. І. Левітана і П. Левченка теж цікавили мотиви місячного світла. Один з таких місячних краєвидів пензля російського художника *«Місячна ніч»* (1897), позначений вільною, етюдною манерою письма з одночасно вишуканою кольоровою гамою [27], знаходиться в зібранні Сумського художнього музею. Місячне сяйво перетворює звичайний, здавалося б, пейзажний мотив на романтичний образ. Ось чому саме в епоху романтизму такий мотив стає знаковим для багатьох

художників. За його допомогою вони підкреслювали не тільки романтичний настрій, але й загадковість, містичність та непізнаність оточуючого світу.

Звертаючись до ефекту місячного освітлення П. Левченко використовує його в композиції «Ніч. Хата в Моринцях», надаючи всій композиції романтичних рис, характерних для ранньої поезії Т. Шевченка. Цей виправданий прийом дозволив авторові зосередитися на цьому образі, відкидаючи другорядні деталі, змушуючи сприймати хату Кобзаря виключно як образ піднесеного, поетичного звучання. Якщо ж порівняти П. Левченка та І. Левітана, то побачимо, що український митець намагається максимально наблизити пейзажні мотиви до реалій людського життя, підкреслюючи це введенням до композиції таких ознак людського буття, як хати, свійські птахи, вози, вітряки, копи сіна. Глибоку змістовну роль грає на його полотнах та етюдах селянська хата. Разом з нею увагу художника привертає все те, що довгий час відкидалось естетикою як другорядне: стежка, калюжа, сарай, занедбана огорожа тощо. Л. Каменев з гіркою говорив К. Коровіну: *«Но это никому не нужно – что ты пишешь. Тут дорога, курица ходит, сарай. Снова – плетень, лужа, травка. Опять сарай. Это что же такое? Вот еще сарай. Это не пейзаж. Что ты! Нужно – деревья, вода, даль, возвышенность, а это? Чудно»* [28].

Через образ хати художник передає філософські роздуми про самотність людського життя («Покинута хата» 1910 рр., «Пізня осінь. Глухомань»). В останній композиції образ хати має ще одне смислове навантаження і постає як образ самотності митця, а підвода, що віддаляється від нас у глибину картини, сприймається як символ невлаштованості життя, вічної мандрівки.

Правомірність подібних алюзій підтверджує й те, що «Пізня осінь. Глухомань» (Сумський художній музей) – станковий твір явно не етюдного характеру. Це підтверджується переконливою, вивіреною побудовою твору, а головне – акцентуванням кольорових домінант за допомогою світлотіньового модулювання [29]. У цій роботі відбулося поєднання плернерності з чіткою побудовою зображення. Між тим, предметні форми художник передає сплавленими мазками пензля, ніби підкреслюючи взаємопов'язаність та органічність природних форм. Увесь твір тримається на тонких,

інколи майже неवलеними кольоровими обертоні, вальорах. Художник неначе грає на невидимому музичному інструменті, зв'язуючи камертони нашого настрою з поезією. Дивлячись на цю роботу, мимоволі згадав рядки з листа історика мистецтва, професора Харківського університету Є. Редіна до М. Сумцова, який ділився своїми враженнями від подорожі харківськими селами: *«Наші села влітку виглядають більш веселішими, ніж взимку: але все ж яка одноманітність, яка бідність!..»*. Порівнюючи цю роботу з картиною О. Саврасова *«Весною в селі»* (1882, Миколаївський художній музей), побачимо, наскільки по-різному кожний з авторів вкладав у цей сюжет зміст. Щоб підкреслити умирання природи, П. Левченко вибирає для цього мотив *«уходу»* людини з села. О. Саврасов, навпаки, підкреслює воскресіння природи після зимової сплячки мотивом *«приходу»* людей до села, до землі, розташовуючи в лівій частині твору людську постать, яка рухається назустріч глядачеві. Дивлячись на цю картину мимоволі згадуються слова О. Саврасова, який твердив: *«Немає вищої насолоди ніж споглядання природи»*.

По-різному трактують митці й образ хати. У П. Левченка вона виступає як символ самотності, у О. Саврасова – свідчення присутності людини на землі, у цьому місці, органічно співіснуючи з навколишнім середовищем. Український художник головну увагу зосереджує не на дрібних деталях народної архітектури, як це робить російський митець, проте кожний з них зумів передати настрої за допомогою відповідних художніх засобів. П. Левченко – туги і самотності, а О. Саврасов – радощів за гармонію людини. Приимеркові дні осінніх мотивів приваблювали і В. Серова.

Український щемливий краєвид на картині П. Левченка виходить за межі суто національного пейзажу, підіймається до загальнолюдських узагальнень, коли, за словами китайської поетеси XI ст. Лі Цин-Чжао: *«Мир неземной и земной – / Подвластны печали одной»*. Роки блукань та поневірянь поетеси стали одним із провідних мотивів її поетичної спадщини. Дивлячись на картину українського художника П. Левченка *«Глибока осінь»*, я мимоволі згадав поетичні рядки цієї талановитої жінки, колекціонера картин, книг і творів декоративного мистецтва: *«Осень, глубокая осень, / Тихая и глухая»*. Безпосередній перегук поетичних рядків

китайської поетеси з назвою картини слобожанського художника підкреслює глибокий внутрішній зміст цих творів. Осінні мотиви – не стільки суто естетичний об’єкт для милування фарбами осені, скільки художній образ, в якому концентруються та викристалізуються психологічні почуття автора. В цьому несправедливому до неї житті вона не бачить виходу: *«И сумеречный свет, / И в небе, как в душе моей, / Просвета нет и нет»* [30].

Культурний діалог між українським митцем і китайською поетесою є таким же органічним, як природними є поезія Лі Цин-Чжао і живопис П. Левченка. Їхню творчість поєднує глибокий ліризм, щирість почуттів, відсутність фальші, а зображення природи поєднується з ліричними переживаннями, висока моральність яких дозволяла розуміти красу природи і філософію буття. В осінніх та зимових пейзажах П. Левченка, його інтер’єрних композиціях вбачаємо свідоме, а інколи й підсвідоме прагнення автора передати настрій людини, яка тужить за рідною домівкою, родинним затишком. Ідеалом для митця стають інтер’єри, а метафорою життєвої мандрівки – осінні та зимові краєвиди.

ПЕТРО ЛЕВЧЕНКО В ПУТИВАІ

Значне місце у творчості П. Левченка посідають роботи, до композиції яких входить сакральна архітектура. Яке місце вона займала в творчості художника? Нашу увагу привернули зв’язки П. Левченка з Сумщиною в контексті теми «Роль і місце сакральної архітектури в творчості художника у світлі ідей епохи».

Про перебування П. Левченка на Сумщині згадував сумський дослідник Ю. Ступак (1911–1979) на сторінках своєї праці «Видатні художники на Сумщині» [31]. В «Історії міст і сіл Української РСР. Сумська область» указано, що на Путивльщині тривалий час працював відомий український художник-реаліст П. Левченко, який написав там більше десяти картин [32]. Цієї ж теми торкнувся глухівський краєзнавець Я. Кривко (1903–1980) у невеликій за обсягом статті [33]. Не вказують точний термін перебування художника на путивльській землі автори наукового довідника «Сумщина від дав-

нини до сьогодні». Вони лише стисло зазначають, що «*на Путивльщині довгий час працював художник-реаліст П.О. Левченко*» [34]. Проте жоден з авторів зазначених праць не тільки не систематизував твори митця путивльського періоду творчості, але й не визначив місця та значення їх у доробку українського художника.

Заради об'єктивності, слід відзначити, що подібна проблема навряд чи могла бути заявлена, чи навіть «озвучена» у мистецтвознавстві до середини 1980 рр., адже антирелігійна пропаганда тих часів практично не залишала жодного шансу дослідникові у вивченні творчості П. Левченка в такому аспекті. Підтвердженням цьому має стати стилістичний та змістовний аналіз таких робіт художника, де головна увага зосереджувалася лише на реалістичних моментах живопису, але не на особливостях сюжету, церковної архітектури, трансформації її форм під пензлем художника, гармонії сакрального зодчества з природою тощо.

Українські та обмежені біографічні відомості життєвого шляху П. Левченка ускладнюють розкриття не тільки цього аспекту творчості, але й взагалі таємниць творчої лабораторії митця. Відомо, що після навчання у петербурзькій Академії мистецтв (1878–1883), яку П. Левченко не закінчив, він мешкає у Харкові, Києві, Одесі, Змієві. Крім міст, митець жив і в селах, що підтверджують численні твори, в назвах яких фігурує слово «село». Ось деякі з таких назв: «Село над річкою», «Околиця села», «Село», «Вулиця села». Крім того, в назвах робіт зустрічаємо назви конкретних міст і сіл, в яких мешкав якийсь час П. Левченко: Єсентуки, Неаполь, Париж, Пашенне, Головино, Люботин, Журавлівка, Шишаки, Алушта, с. Озерянка. Один з дослідників, наприклад, пояснює переїзди художника матеріальними труднощами, яких постійно зазнавав художник протягом усього життя [35]. Та через відсутність документальних джерел нам важко підтвердити або спростувати цю версію стосовно доволі часті зміни місць проживання художника. Важливе інше, до цього маршруту слід обов'язково додати місто Путивль, яке неодноразово відвідував і деякий час мешкав у ньому П. Левченко.

Путивль відноситься до так званих літописних міст і знаходиться на правому гористому березі річки Сейм. Глибокі яри з невеличкими річками Путивлька та Кринка створювали

надзвичайно привабливий ландшафт. Перші згадки про нього знаходимо на сторінках Іпатіївського літопису в 1146 р. Довгий час Путивль виконував оборонні функції як один з форпостів давньоруської держави. В ньому також перехрещувалися шляхи у Володимиро-Суздальські землі, на Волгу, у Візантію та в половецькі степи, Дике поле. Путивляни разом з князем Володимиром брали участь у поході князя Ігоря Святославича проти половців, талановито описаного невідомим автором у «Слові о полку Ігоревім». Лише після підписання мирних договорів з Оттоманською імперією (1681) та Польщею (1686), Путивль втратив своє значення міста-фортеці.

Під час утворення Курської губернії Путивль отримав статус повітового міста в 1796 р. З цього часу відбулися зміни в архітектурі міста, складі його населення та економіці. Наприкінці XIX ст. у Путивлі налічувалося близько десяти тисяч мешканців, з яких майже половину складали селяни. Ця цифра перевищувала кількість селян у містах, які знаходилися поряд з Путивлем. Так, наприклад, у Глухові, за даними 1879 р., селян і козаків нараховувалося 12,1 % від загального складу населення; у Конотопі – 31,1 %, у Кролевці – 20,6 %. Високою була й кількість неписьменних, наприклад, у Конотопі – 69,9 %, Кролевці – 53,8 % [36]. Відсутність у місті каналізації та водопроводу створювала серйозні проблеми в галузі охорони здоров'я.

На початку XX ст. у Путивлі була всього одна лікарня й аптека. Сорок вулиць міста освітлювало 100 гасових ліхтарів, і лише незначна частина вулиць була вимощена бруківкою. Економіка Путивля розвивалася повільно, але це компенсувалося енергійним розвитком приватного сектору; чотири рази на рік тут проходили ярмарки. Освіту в Путивлі мешканці міста мали можливість здобути у трьох початкових школах, а також у жіночій прогімназії. Ознайомитися з журналами та книжковими новинками можна було в місцевій бібліотеці-читальні. За своїм соціальним станом більша частина населення Путивля була пасивною до професійного мистецтва, будучи переважно носіями та споживачами народної культури.

Розвиток в Путивлі культурно-мистецького життя віддзеркалював загальну тенденцію в провінції, обумовлену відсутністю мережі мистецьких інституцій (музеїв, галерей, художніх бюро). Тому прослідкувати історію художнього життя в

Путивлі вкрай важко через відсутність таких інституцій, які б влаштовували виставки, видавали каталоги та буклети до виставок, тобто певною мірою документували свою діяльність. За 1872–1914 рр. пересувні виставки на Україні відвідали 14–16 тис. мешканців Києва, Одеси та Харкова. Але такі провінційні міста, як Суми, Лебедин, Путивль, Ромни не входили до маршруту Товариства пересувних художніх виставок. Практично єдиною можливістю долучитися до високого мистецтва у путивлян було придбання мистецьких творів, що дозволяло формувати художні колекції.

Історія колекціонування на Слобожанщині, зокрема на Сумщині, свідчить, що початок збирання творів мистецтва розпочинається у цьому регіоні з XVIII ст. [37]. Багаті путивльські землевласники і дворянські родини мали можливість витратити частину коштів на оздоблення інтер'єрів своїх будинків. До елементів оздоблення поміщицьких садиб відносилися й твори живопису, графіки, декоративного мистецтва. Путивльські заможні люди, як і слобожанські поміщики, намагалися облаштувати свої садиби таким чином, щоб вони нагадували їхнім володарям про побачену ними розкіш міських палаців Києва і Харкова, Петербурга і Москви, Варшави і Парижа, Рима і Флоренції. Стіни будинків міських путивльських господарів прикрашали портрети представників їхньої родини, а також мистецькі твори, придбані на виставках або у художників. Водночас не будемо також ідеалізувати цей процес, що й підтверджують факти. Так, наприклад, з XXI виставки Товариства пересувних художніх виставок в Україні було продано всього одну (!) картину у Харкові проти 20 проданих картин у Петербурзі та 27 у Москві [38].

Очевидно, до таких садиб слід віднести двоповерховий будинок у центрі міста поміщика-землевласника А. Львова, який знаходився на пагорбі поблизу Молчанського монастиря, будинок поміщика В. Черепова (нині знаходиться Путивльський краєзнавчий музей) та будинок колезького асесора В. Головіна [39]. Зображення садиби-палацу А. Львова збереглося на фотографії путивльського фотографа Я. Фесика. Особняк В. Головіна за своїми високими архітектурними якостями віднесено до пам'яток архітектури місцевого значення. Певною мірою вони виконували роль мистецьких осередків даного регіону, але недоступних для широких верств населення.

Значний внесок у розвиток мистецького життя Путивля належить художнику П. Булгакову (1884–1941) родом із с. Зіново Путивльського повіту. У 1905–1907 рр. він брав участь у роботі Путивльської підпільної організації РСДРП, був керівником підпільного гуртка в рідному селі. В цей же час у Путивлі бував і П. Левченко, що не виключає можливість знайомства і спілкування цих митців. У 1906 р. П. Булгаков уже вступив до Московського училища живопису, ліплення та зодчества, де навчався під орудою відомого художника В. Серова [40]. Це ж училище, а також Академію мистецтв закінчив путивльський художник і перший директор Путивльського краєзнавчого музею П. Коренев (1866–1936). У 1916 р. він викладав малювання в Путивльському реальному училищі [41].

Таким чином, мистецьке життя в Путивлі на початку ХХ ст. знаходилося в стані зародження і його вогник підтримувався виключно завдяки приватній ініціативі. У цьому контексті приїзд до провінційного Путивля майстра живопису та графіки П. Левченка виглядає як надзвичайно важлива подія. Єдиним й поки що достовірним джерелом щодо перебування П. Левченка у Путивлі є його роботи, назви яких є надійним орієнтиром у нашому дослідженні. Деяку частину з них – 315 творів живопису та графіки було зібрано та систематизовано у каталозі, виданому до виставки П. Левченка з нагоди сторіччя від дня народження художника [42]. У той же час на його посмертній виставці, що відбулася у Харкові в 1918 р., налічувалося (експонувалося?) 758 робіт [43]. Отже, на виставці 1956 р. експонувалося трохи менше половини його творчого доробку, зібраного у Харкові та показаному на посмертній виставці.

У каталозі 1956 р. знаходимо відомості про дванадцять творів (два з яких датовані), написаних художником у Путивлі: «Біла хата. Путивль»(1904), «Соняшники. Путивль» (1904), «Путивль. Монастир» (1905), «Путивльський монастир», «Біла хата. Путивль», «Путивль. Монастир», «Монастир. Путивль», «Вулиця в Путивлі», «Путивльський монастир», «Хата в зелені. Путивль», «Дзвіниця в Путивлі», «Дзвіниця. Восени. Путивль» [44]. Як бачимо, подібний висновок зроблено на основі наявності у назвах творів слова «Путивль» (табл. 2).

Оскільки художник надавав перевагу етюдям, які якнайбагатше відображали красу вибраного мотиву та фіксували різноманітні кольорові нюанси, то вважаємо, що всі вони були написані в Путивлі. Не виключено, що деякі з них написані у техніці «alla prima» за один сеанс. На етюдність цих творів указують також малі або ж зовсім невеликі формати. Примітна деталь: одинадцять з перелічених вище творів путивльської тематики знаходилися на той час у харківських приватних колекціях С. Собакаря, Ф. Дмитрієвої, А. Кулика, Л. Кузнецова, М. і О. Погорельських. Найбільше – шість творів – зберігалося в колекції С. Собакаря, і лише один – «Путивльський монастир» – на той час знаходився в зібранні Київського державного музею українського мистецтва (тепер – Національний художній музей). Заслуговує на увагу й такий факт: деякі з цих творів були датовані, а якщо врахувати нелюбов (небажання?) митця датувати свої твори, то ми у повній мірі зможемо оцінити важливість таких датованих робіт. Таким чином, з каталогу 1956 р. дізнаємося, що крайніми датами таких робіт, що були написані в Путивлі, є 1904–1906 рр.

Перед Другою світовою війною, у 1939 р., у Харкові відбулася виставка творів П. Левченка, яку організував Харківський музей образотворчого мистецтва, та вийшов друком каталог виставки [45]. Укладачі каталогу розмістили твори за роками їх створення. У переліку творів, виконаних у 1904–1906 рр. зустрічаємо такі роботи: № 32 «Монастир у Путивлі» (олія, картон, 24x45,5); № 39 незакінчений етюд «Хата в Путивлі» (олія, картон, 20x27, табл. 1).

Якщо порівняти описи творів двох каталогів – 1939 і 1956 рр., то помітимо, що вказані дві роботи митця відсутні в каталозі, виданому до сторіччя з дня народження художника. Інколи неохайно вказані розміри творів могли потім змінитися. Наприклад, укладачі могли зробити обміри твору, не виймаючи його з рами або вимірюючи його не за розміром (картону, полотна), а в так званому «світлі», тобто за зображенням. У такому разі «Хата в Путивлі» (картон, олія, 20x27) є близькою за розмірами до роботи «Біла хата. Путивль» (картон, олія, 18,8x26,2), указаній в каталозі 1956 р. Проте це могли бути й дві окремих роботи [46]. Твір під назвою «Монастир у Путивлі» (картон, олія, 24x45,5) взагалі відсутній у

каталозі 1956 р. Це говорить про те, що вказані дві роботи П. Левченка «Монастир у Путивлі» та «Хата у Путивлі» могли не увійти до виставки і каталогу 1956 р. У порівнянні з названим каталогом перелік творів, уміщений у каталозі 1939 р., має велике наукове значення. Так, серед творів, виконаних у техниках пастелі та гуаші, під № 171 значиться твір «Перший сніг. Путивль» (гуаш, олівець, папір, 18x24). Серед переліку малюнків, виконаних між 1911–1916 рр., згадується твір за № 239 «Хатка в саду. Путивль» (вугілля, папір, 34,5x40,5) з власноручним підписом автора [47]. У переліку творів, уміщених у розділі «Малюнок, акварель, пастель, гуаш, темпера» каталогу 1956 р., указані роботи також відсутні.

Порівняльний аналіз двох каталогів наштовхує нас до висновку про те, що, по-перше, не всі твори путивльської тематики П. Левченка експонувалися на ювілейній виставці художника; по-друге, хронологічний відрізок часу перебування митця на основі переліку творів 1939 р. розширюється до 1910 рр., а тому малюнок «Хата в саду. Путивль» гіпотетично міг бути зроблений автором і в 1916 р., тобто за рік до смерті. Проте ця версія має сенс лише при абсолютній довірі до укладача каталогу, який відніс графічний твір до 1910 рр. Назви деяких творів путивльської тематики П. Левченка вказують на те, що художник відвідував Путивль влітку і восени або ж мешкав у цьому стародавньому місті тривалий час, не від'їжджаючи з нього. Таким підтвердженням, наприклад, є композиція під назвою «Дзвіниця. Восени. Путивль» (указана в каталозі 1956 р.) та «Молчанський монастир» [48]. Назви обох композицій свідчать про перебування митця в Путивлі восени. На жаль, нам не вдалося встановити місцезнаходження цих творів. Наявність путивльських творів у переліку робіт, виконаних митцем упродовж 1911–1916 рр. за каталогом 1939 р., змушує нас визначити час перебування художника у Путивлі в межах 1904–1910 рр. Якщо ж узяти за основу датовані твори, то документально підтвердженими роками перебування П. Левченка в Путивлі є 1904, 1905, 1906 роки. Останню дату підтверджує й робота «Хати» (картон, олія, 24x31) з колекції Одеського художнього музею, на звороті якої є напис: «*Путивль 1906*» [49].

ПУТИВЛЬ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ТА ЛІТЕРАТУРНЕ УРОЧИЩЕ

Уводячи до наукового обігу поняття «літературне урочище», відомий літературознавець В. Топоров мав на увазі здатність словесності засвоювати простір, перетворюючи його із суто географічної реальності в культурну. Таким чином «літературне урочище» як місце починає існувати вже за законами художньої творчості, а його назва викликає цілу низку культурних асоціацій. До таких літературних і мистецьких урочищ можна віднести Царське Село, Коктебель, Куоккалу (Репіно), пов'язані з іменами О. Пушкіна, М. Волошина, І. Репіна. Вважаємо, що Путивль можемо також віднести до культурного урочища, враховуючи його значення в історії української та російської літератури і мистецтва.

Що ж спричинило приїзд П. Левченка до стародавнього Путивля? Якщо це не було обумовлено особистими мотивами (проживання в Путивлі родичів, знайомих), то залишається інтерес, так би мовити, історико-культурного характеру, поєднаний з надзвичайно привабливими ландшафтами цих місць, пам'ятками історії та культури у вигляді церковної архітектури. Цьому інтересу значною мірою міг сприяти XII археологічний з'їзд, який відбувся у 1902 р. у Харкові. На виставках, влаштованих з нагоди його проведення, експонувалися художні твори професійного і народного мистецтва, зразки книгодрукування тощо. Деякі з них було віднайдено харківськими вченими саме в Путивлі та Путивльському повіті [50]. Матеріали з'їзду, які склалися з праць вчених, рефератів та прочитаних доповідей на засіданнях, опублікованих згодом, формували не тільки картину розвитку культури давніх часів, але й окреслювали певну еволюцію знань про історію образотворчого мистецтва та складали основу методології національної науки про мистецтво [51].

Напередодні з'їзду Путивль відвідав історик мистецтва, професор Харківського університету Є. Редін (1863–1908), якого було обрано секретарем підготовчого комітету археологічного з'їзду. Вченому довелося провести величезну роботу щодо зібрання експонатів у Харківській губернії. Цілий місяць Є. Редін мандрував слобожанськими селами з метою розшуку рідкісних експонатів. Подібний стиль роботи заперечував суто кабінетний стиль праці, виявляючи нахил Є. Редіна

до практичного осягнення історії та культури Слобожанщини. Своє розуміння української історії він викладає в одній із своїх програмних праць: *«Історія народу є одним із джерел самосвідомості. Чи знаємо ми історію свого народу, культури не минуле своєї батьківщини? Дуже і дуже мало... А ця історія, це минуле – дуже важливі: вони відкривають перед нами широкі обрії, вводять у таємниці народного життя»* [52]. Поїздка до Путивля цілком задовольнила Є. Редіна, про що свідчить його лист до професора Харківського університету, голови Харківського історико-філологічного товариства Миколи Сумцова від 24 січня 1902 р., в якому він ділиться своїми враженнями: *«Від своєї подорожі до Путивля я дуже задоволений, і з великою б радістю поділився з Вами, але справ набралася така маса, що немає можливості присвятити на це хоч небагато часу»* [53].

Ця стисла інформація могла зацікавити М. Сумцова, корені якого були пов'язані з Сумщиною: у Боромлі знаходилася стара батьківська хата, на вік якої вказував сволок 1776 р. та великих розмірів ікона, час написання якої сягав до XVII ст. Сюди вчений часто приїжджав улітку відпочивати. Цікавість до місцевої старовини укладалася в обшир наукових інтересів вченого. М. Сумцову більшою мірою, ніж іншим вченим університету, був властивий дух українського національного відродження.

Значним стимулом активізації розвитку історичної науки, мистецтвознавства та етнології саме й стала діяльність історико-філологічного товариства. В різний час його очолювали такі визначні вчені Харківського університету, як О. Потебня (1877–1890), М. Дрінов (1891–1896), М. Сумцов (1897–1919). Період становлення історико-філологічного товариства збігається з поживанням наукового та мистецького життя у Харкові в другій половині XIX ст. Місто стає центром культурного життя Слобожанщини. Поряд із університетським музеєм значну роль у місті відігравав художньо-промисловий музей. Генератором наукових ідей та культурних новацій стає Харківський університет. Помітний сплеск мистецького життя спостерігається на початку XX століття. У цей час створюються такі художні об'єднання, як гурток місцевих художників (1900–1908), Товариство харківських художників (1906–1916), «Кільце» (1911–1913), Українське

літературно-художньо-етнографічне товариство імені Г. Квітки-Основ'яненка, Літературно-художній гурток, заснований у 1912 р., та Український художньо-архітектурний відділ, що входив до цього гуртка. Пропаганда історії та культурного надбання України була метою художньо-архітектурного відділу [54].

Однією з форм популяризації була також виставкова діяльність, яка носила досить різноманітний характер. На виставках у різний час експонували твори художники С. Васильківський, М. Беркос, В. Зарубін, М. Первухін, І. Похитонов, М. Ткаченко, М. Самокиш, на четвертій виставці, у 1916 р. експонувалося 29 творів П. Левченка. Участь художника на виставці цього мистецького об'єднання – свідчення небайдужості митця до проблем, пов'язаних з відродженням та збагаченням національних традицій в образотворчому мистецтві та архітектурі.

На виставках відділу експонувалися не тільки живописні та графічні твори, але й вироби декоративно-ужиткового мистецтва, фотографії. На першій виставці 1913 р., наприклад, було репрезентовано частину фотоколекції мистецтвознавця та археолога М. Макаренка – уродженця Роменщини; вишивки з колекції художника С. Васильківського, а на другій (1914) та п'ятій (1917) – глядачі мали нагоду познайомитися з фотографіями української архітектури, іконопису, іконостасів та різьблення із зібрання мистецтвознавця С. Таранушенка, родом з Лебединщини. Твори таких художників, як П. Левченко, С. Васильківський, І. Похитонов, М. Ткаченко, об'єднувала не тільки майстерність, й власне, дуже тепле ставлення до рідної української землі, що знайшло відповідний розголос в їхніх роботах. Важливим слід вважати й те, що науковці та митці бували в провінції, викликаючи відповідну культурну реакцію у місцевого населення. Особливо такий контакт поживавішав на початку ХХ ст. Якщо серцевину Харківського історико-філологічного товариства складали вчені Харківського університету, то за його межами основний контингент товариства – діячі народної освіти, краєзнавці, працівники земських управ, викладачі училищ та гімназій.

Діяльність Харківського історико-філологічного товариства помітно поживавила історико-краєзнавчу роботу не тільки у Харківській, але й у суміжних губерніях. Приділяючи значну

увагу історії та культурі рідного краю, М. Сумцов жваво цікавився різноманітними проявами духовної культури на Слобожанщині, а також і в рідних серцю місцях. На це вказує й те, що місцева старовина ставала об'єктом його наукових зацікавлень. У книзі М. Сумцова «З української старовини» міститься чимало відомостей щодо культури Сумщини. Вчений зазначає також і підсилення інтересу в суспільстві до пам'яток старовини, викликаного проведенням XII археологічним з'їздом, церковно-археологічною виставкою і працями Є. Редіна [55]. За дорученням попереднього комітету щодо влаштування з'їзду в липні та серпні 1901 р. М. Сумцов здійснив подорож Охтирським та Лебединським повітами Харківської губернії. Саме тоді вдалося закупити для виставки з'їзду цінну колекцію гончарних виробів, рушники, свічники. Ще одну поїздку на Сумщину дослідник здійснив разом з Є. Редіним у 1900 р., досліджуючи та фотографуючи предмети старовини Слобожанщини [56].

Кореспондентами М. Сумцова були мешканці Сум, Охтирки, Лебедина, Боромлі. Вони, як і поважний професор, із зацікавленням ставилися до історії рідного краю. Наукові інтереси М. Сумцова раз у раз торкалися різноманітних питань з історії та культури нашого краю. У збірнику «З української старовини» вміщено статтю вченого про засновника славнозвісної Попівської академії під Сумами: «Просвітницька діяльність О.О. Паліцина». На думку М. Сумцова, завдяки О. Паліцину в Сумському та Охтирському повітах *«з'явився розсадник західноєвропейської освіти»*. Цим дослідженням вчений фактично заклав підвалини до вивчення цієї цікавої сторінки культурного життя нашого краю.

Як бачимо, слобожанська земля поєднала М. Сумцова і Є. Редіна на ниві наукових інтересів. З 1897 по 1908 рр. функції секретаря історико-філологічного товариства незмінно виконував історик мистецтва Є. Редін. Учень і послідовник відомого візантиніста Н. Кондакова, він разом з іншими вченими сприяв становленню та розвитку науки візантиністики в Російській імперії, зокрема в українських університетах. Чимало зусиль було докладено вченим до вивчення старовини України, збереженню її історичних та культурних пам'яток. Величезну роботу Є. Редін провів у підготовці та проведенні XII археологічного з'їзду в Харкові.

Колекція церковних старожитностей, показана на виставці з'їзду, була зібрана і упорядкована вченим. У тому числі його увагу привернули путивльські пам'ятки старовини, деякі з них потім експонувалися на цьому археологічному з'їзді. Вчений оглянув всі церкви міста, а в одній з них – у Спасо-Преображенській – його увагу привернув рідкісний іконостас. Цілком імовірно, що Є. Редін побував у Путивлі вдруге у 1907 р. з метою більш детального обстеження цього іконостасу. До такого висновку нас підштовхнула інформація, знайдена в історичному дослідженні путивльського краєзнавця Івана Матвійовича Рябініна (1834–1912), в якому він, зокрема, відзначав, що огляд іконостасу цієї церкви був зроблений Є. Редіним під час відрядження до Путивля та початком реставраційних робіт. В акті, складеному 25 квітня 1907 р. харківський вчений категорично зазначив, що *«ікони не XVII століття і не московської школи»* [57]. Як правило, подібні акти складаються відразу після огляду пам'ятки для якнайшвидшого закріплення побаченого. У такому разі можна стверджувати про другий приїзд вченого до Путивля. Багатоюрусний іконостас Спасо-Преображенської церкви (на який звернув увагу Є. Редін) був одним з небагатьох уцілілих іконостасів XVII ст. на Лівобережній Україні. Його, зокрема, високо оцінили такі знавці живопису старовини, як член Московської Імператорської археологічної комісії Ф. Горностаєв та художник-архітектор П. Покришкін. Археологічний з'їзд мав величезне значення для подальшого розвитку інтересу до місцевої історії не тільки у Харкові, але й у провінції. Саме завдяки старанням Є. Редіна збагатився на експонати університетський музей красних мистецтв у Харкові, у ньому з'явилися нові відділи. На базі матеріалів з'їзду було відкрито також етнографічний музей історико-філологічного товариства при університеті [58]. Перед з'їздом Путивль відвідав професор Харківського університету М. Халанський, увагу якого привернув Городок.

Крім іконостасу у Спасо-Преображенській церкві, увагу харківських вчених в Путивлі привернула бібліотека ремісничого училища імені Маклакова, в якій знаходилися львівські та московські стародруки, а також книги, видані у Кракові, Львові, Києві, Новгород-Сіверську [59]. Деяка частина з них експонувалася на виставці з'їзду. Під час роботи археологічного з'їзду

було проведено 32 засідання, прочитано 92 реферати з різних питань. Виставку протягом 12 днів відвідало близько 55 тисяч чоловік, що підкреслює величезний інтерес серед мешканців міста. Деякі з мистецьких речей, зразків книгодрукування, предметів релігійного культу, знайдені Є. Реднім на путивльській землі, експонувалися на виставці XII археологічного з'їзду в Харкові. В роботі з'їзду брала участь делегація з Путивля – краєзнавці (І. Рябінін), священники (О. Бойко, В. Кобеляцький, Я. Левитський). У відділі церковних старожитностей виставки експонувалося шість фотографій з видами церков міста, а також фотознімки з ікон Спасо-Преображенського собору [60]. Все це міг бачити у Харкові на виставках XII археологічного з'їзду і П. Левченко. Враження від них, а почуті розповіді про Путивль та його чудові краєвиди з вуст вчених, митців, друзів і могли стати причиною відвідування художником Путивля.

Археологічний з'їзд зіграв величезну роль у процесі становлення національної свідомості українського народу. Піднесена атмосфера, в якій відбулося наукове зібрання фахівців різних областей науки, сприяла й зародженню інтересу до місцевої історії. Експонати, знайдені у Путивльському повіті, а також стародавня історія літописного міста могли вплинути на П. Левченка, викликаючи при цьому природне бажання відвідати ці місця. Не виключено, що українського художника приваблювало це місто і з точки зору літературних алюзій, пов'язаних, насамперед, із «Словом о полку Ігоревім» – видатною пам'яткою давньоруського письменства.

Подібний інтерес до Путивля зустрічаємо в житті видатного російського письменника і поета, лауреата Нобелівської премії Івана Олексійовича Буніна (1870–1953), який деякий час перебував у полоні «Слова...» Справжнє захоплення цією літературною пам'яткою сталося в І. Буніна у Харкові. На сторінках «Життя Арсенєва», «подорожі душі юного героя», він писав: *«Уже наступала весна, я только что прочел собрание малорусских «Дум» Драгоманова, был совершенно пленен «Словом о полку Игореве», нечаянно перечитав его и вдруг понял всю его несказанную красоту, и вот меня уже опять тянуло вдаль, вон из Харькова: и на Донец, воспетый певцом Игоря, и туда, где все еще, казалось, стоит на город-*

скої стене, все на той же древней ранней утренней заре, молодая княгиня Евфросиния...» [61].

За твердженням літературознавця О. Михайлова, автобіографічна основа «Життя Арсеньєва» є незаперечною. Таким чином, враховуючи автобіографічність цього роману, слова головного героя оповіді можемо ототожнювати з життєвим досвідом письменника. Підтримку нашої точки зору знаходимо в російського поета В. Ходасевича, який у статті «О «Жизни Арсенъева», опублікованій в емігрантській газеті «Возрождение» від 22 червня 1933 р., зазначав, що в цьому творі автор зміг виразити те, про що мріяв молодий Арсеньєв, коли він не знав, про що писати: *«Здесь показано самое простое и самое глубокое, что может быть показано в искусстве: прямое видение мира художником: не умствования о видимом, но самый процесс видения, процесс умного зрения. Иначе – пересоздание мира или создание нового, который не возникает ни из какой идеи, потому что сам по себе уже есть идея. Смысл этого мира – он сам» [62].*

Аналізуючи автобіографічну прозу І. Буніна, а також його листування і свідчення сучасників, можемо стверджувати, що І. Бунін міг відвідати Путивль на початку 1890 рр. (між 1892 та 1895 рр.), тобто приблизно на десять років раніше від П. Левченка [63]. Слід зважити й на таке – у своїх оповіданнях І. Бунін спирається, як правило, на життєвий досвід, особливо у ранній період творчості, а відтак його твори набувають значення більшого, ніж художнє, і стають певними документальними пам'ятками. Підтверджує факт відвідання І. Буніним Путивля і В. Муромцева-Буніна на сторінках книги «Життя Буніна». На початку 1890 рр. йому довелося відвозити до Ромен дружину одного знайомого, звідки *«/.../ Иван Алексеевич опять пространствовал, заглянул в гоголевские места, побывал и в местах «Слова о полку Игореве» [64].*

«Слово о полку Ігоревім» як пам'ятка давньоруської культури «зводила з розуму» не тільки І. Буніна. Від неї був у захваті російський композитор О. Бородін, працюючи над оперою «Князь Ігор». Композитор не тільки ознайомився з усім відомим на той час матеріалом про «Слово...», але й, як стверджується дослідниками, *«навіть побував неподалік від Путивля» [65].* Цікаві ескізи до оперної постановки виконав відомий російський художник М. Реріх. В ескізі декорації

«Путивль» (1908, папір на картоні, пастель, графітний олівець, темпера, вугільний олівець. 48,5х63,8) художник створив монументальний образ давньоруського храму з величними вежами.

У полоні «Слова...» були художники – «міріскусники» – О. Бенуа і М. Добужинський. Оригінальні ілюстрації до німецького видання цієї давньоруської пам'ятки створила в еміграції Н. Гончарова, про яку С. Дягилев небезпідставно висловився як про «найбільш незвичайного авангардного художника в Росії». До образної мови «Слова...» зверталася й М. Цветаєва в книзі «Лебединий стан» (1917–1920) – своєрідному ідейно-художньому відгуку поета на революційні події та громадянську війну [66].

Не кожному з цих митців удалося побувати у Путивлі, але завдяки цьому літературному твору вони змогли доторкнулися до історії цього міста, його історичних та архітектурних пам'яток. «Слово...» викликало захоплення у тих поетів, які вбачали красу мови тих часів, коли було написано цей літературний твір, зокрема у В. Хлебнікова, Г. Петнікова. За деякими відомостями, мати В. Хлебнікова була родом з Путивля, а Г. Петніков бував у цьому місті [67].

Якщо І. Буніна та О. Бородіна путивльська земля приваблювала виключно з точки зору літературних алюзій, пов'язаних зі «Словом...», то для російського письменника О. Ремізова (1877–1957) вона стала тим джерелом, звідки він почерпнув народну легенду, яка була покладена в основу трагедії «Про Юду, принца Іскаріотського», опубліковану в 1919 р. Мова та звичаї російської давнини цікавили О. Ремізова, оскільки в них він знаходив етичні основи самої культури. Відвідання Путивля О. Ремізовим імовірно сталося на початку ХХ ст., приблизно в 1903–1908 роках. Не виключено, що це могло відбутися трохи раніше, у «знаковому» для Путивля та Харкова – 1902 році. Безпосереднє відношення до України мала також і дружина письменника – С. Довгелло (1876–1943), яка походила з роду українського гетьмана Самойловича та литовських князів. Її дитинство та юність пройшли на українській землі, у селі Берестовець Чернігівської губернії.

Ще один культурний діалог митця з Путивлем привернув нашу увагу. У салоні Незалежних у Парижі експонувався

твір М. Кульбіна «Нотр-Дам – де Путивль», 49x63), а на виставці «Перший німецький Осінній салон» Вальдена у 1913 р. – однієї з перших експозицій міжнародного авангарду – була показана робота М. Кульбіна «Богоматір з Путивля» [68]. Ця виставка вивела нове мистецтво поза межі окремої країни і представила його як загальноєвропейський рух. Серед її учасників були вихідці з Росії та України: О. Архипенко, В. та Д. Бурлюки, М. Шагал, Н. Гончарова, О. Явленський, В. Кандинський, М. Кульбін, М. Ларіонов та ін. У десятому залі виставкового приміщення експонувалися твори М. Кульбіна разом з роботами голландського митця П. Мондріана, німця А. Макке, француза А. Гльоза та інших.

Микола Іванович Кульбін (1868–1917) став художником доволі пізно, у 40 років, будучи приват-доцентом Військово-комерційної академії та лікарем Генерального штабу. Маючи генеральський чин дійсного статського радника, він виявив неабиякий організаторський талант: став організатором групи модерністів «Трикутник», першої виставки авангардного мистецтва «Сучасні течії в мистецтві» (1908). Опубліковане ним у «Студії імпресіоністів» дослідження «Вільне мистецтво як основа життя» викликало жваву дискусію серед сучасників.

Погляди на мистецтво М. Кульбіна спиралися на свободу вираження художника та вільне органічне мистецтво. Його теоретичні погляди співпадали з основними положеннями теорії циклічного розвитку мистецтва, розроблену професором Харківського університету Федором Шмітом у 1910 рр. Мистецькі твори М. Кульбіна експонувалися на міжнародному салоні Іздебського (1909–1911), на виставці «Бубнового валета» (1912). Персональна виставка М. Кульбіна проходила в залах Імператорського Товариства заохочення мистецтв у 1912 р. На ній було показано 84 роботи, виконані художником з 1907 по 1912 рр. Звернемося до двох робіт, у назвах яких є слово «Путивль». На жаль, ми не маємо відомостей про їхнє місцезнаходження. Відносно твору М. Кульбіна «Богоматір з Путивля» можна зробити припущення щодо вільної (?) інтерпретації художником ікони Молчанської Божої матері як однієї з найбільш шанованих релігійних пам'яток Путивльського краю. Беручи до уваги прагнення художника до експерименту і теоретичних досліджень, така інтерпретація могла бути сміливою і неординарною. Це підтверджує його

композиція «Відпочинок на шляху до Єгипту». Назва іншого твору М. Кульбіна «Нотр-Дам – де Путивль» вказує на певний зв'язок (для нас незрозумілий) французького собору паризької Божої матері з Путивлем. Як бачимо, художник двічі вживає слово «Путивль» у назвах своїх творів, що є не випадковим, з нашої точки зору, і вказує на духовний зв'язок автора цих творів з Путивлем, обумовлений або конкретним фактом перебування М. Кульбіна у Путивлі, або ж його знання про історію цього міста, пам'яток іконопису тощо.

Невеликий культурологічний екскурс дозволив нам показати мистецькі діалоги між культурою Київської Русі та її видатною пам'яткою словесності з культурою кінця XIX – початку XX ст., активним учасником яких був П. Левченко. Подібні тенденції мали безпосереднє відношення й до такої проблеми, як питання національного у мистецтві. Для митців того часу, так само як і для сучасних майстрів, важливим видавалося звернення до тих історичних часів, коли формувалися етнічні риси людності, закладались основи художнього світобачення. Зрозуміло, що, як культурна людина, П. Левченко знаходився в соціумі, який продукував подібні ідеї та настрої, впливаючи на інтереси та захоплення митця. Але якщо І. Бунін залишив у письмовому вигляді мотивацію свого відвідування славнозвісного міста – «Слово о полку Ігоревім», то у П. Левченка ми подібних аргументів не знаходимо.

На вірогідність того, що саме пам'ятки на виставках археологічного з'їзду могли зацікавити П. Левченка, вказує й те, що датовані твори путивльської тематики з'являються лише з 1904 р., тобто через два роки після проведення XII археологічного з'їзду в Харкові. Знайомство з Путивлем могло відбутися також через листівки із зображенням путивльських краєвидів, які випустив у Путивлі місцевий фотограф Я. Фесик. Ці листівки могли використовуватися американською художницею Катериною Кричевською-Росандич (1926 р.н.) у роботі над живописним твором «Путивль» з панорамним зображенням будівель Молчанського монастиря. Звернення до подібної тематики в її творчості не випадкове: українська сакральна архітектура є провідною темою для художниці – продовжувача традицій, набутих у знаній родині Кричевських у Києві, а також у навчальних закладах Європи. Путивльські краєвиди і Молчанський монастир привертали увагу художників XX ст., які були в

цьому місті. У колекції Путивльського краєзнавчого музею зберігаються своєрідні твори художника В. Тарасова, серед яких художньою майстерністю виділяється акварель «Молчанський монастир» (1934).

БІЛЯ ЦЕРКОВНИХ СТІН І СЕЛЯНСЬКИХ ХАТ

Давня історія Путивля, його архітектурні пам'ятки, очевидно, сильно вразили художника, який неодноразово звертається до них у своїх етюдах і невеликих малярських творах. Усі відомі нам твори «путивльського» періоду творчості П. Левченка дійсно невеликі за розмірами, деякі – майже мініатюри, і, як ми уже відмічали, – всі вони були написані з натури і можуть класифікуватися як етюди. Як бачимо з назв творів, на більшості з них зображено одну з найбільш відомих архітектурних пам'яток сакральної архітектури України XVI–XVII ст. – Молчанський монастир, що був і є справжньою окрасою давнього міста.

Довгий час на території монастиря знаходилися різні установи, які не мали жодного відношення до релігії. Так у 1940 рр. церква Іоанна Предтечі на території монастиря була пристосована під корпус ремісничого училища, а з 1950 рр. у монастирі розмістився завод радіодеталей військового оборонного комплексу. Лише в 1992 р. монастир було повернено Церкві. За рішенням Синоду Української Православної церкви його статус було змінено на жіночий монастир. Найбільш складний в історії монастиря час відносно стану його будівель – 1920 та 1980–1990 роки. Жалюгідний стан монастирських споруд мало відповідав тому вигляду, яким його бачив художник на початку XX ст. і яким ми його бачимо на фотографії Я. Фесика, зробленій путивльським фотографом наприкінці XIX ст. [69]. Перебудови і зміна екстер'єру архітектурної споруди монастиря пов'язані зі змінами, які настали після 1917 року. Деякий час його долею опікувався український історик мистецтва німецького походження Ф. Ернст (1891–1942), будучи крайовим інспектором у справах охорони пам'яток мистецтва і старовини.

Певний час Ф. Ернст навчався в глухівській гімназії. Зanedбаний стан унікальної архітектурної споруди викликав у

вченого справедливе обурення. Неодноразове звернення вченого до Путивльського культвідділу та Глухівського окрвиконкому з приводу вжиття конкретних заходів щодо збереження пам'яток архітектури, які входили до комплексу Молчанського монастиря, не дали реального результату [70]. З метою охорони комплексу унікальних архітектурних будівель монастиря Ф. Ернст пропонував навіть віддати монастир в оренду релігійній громаді, але доручити їй виконати ремонт будівель. Такі пропозиції були викладені вченим у відповідних записках до Путивльського культвідділу від 30 квітня 1927 р. за № 172 / 440 [71]. На початку 1920 рр. монастир було скасовано і остаточно пограбовано.

Обстежуючи монастирські будівлі влітку 1930 р. співробітники Конотопського округового музею також зафіксували аварійний стан його будівель. У відповідній записці до київської інспектури тогочасний завідувач Конотопським музеєм А. Маліношевський з цього приводу зазначав: *«Охорони будівель немає. Руйнація триває. На бапти – дзвіниці, що над ворітьми – обсилаються чудові старовинні кахляні прикраси, теча даху (обірвалося залізо) загрожує цеглі. Головна погоріла старовинна церква, що при пожежі ще 1921 року дала руйнацію правого крила, не забезпечена від дальших обвалів, вікон, рам – немає. Бокові корпуси зайнято під ссипища хліба. Розкидано, частково побито мармурові пам'ятники кладовища монастиря. Взагалі – ніяких заходів щодо ремонту та збереження будівель»* [72]. А між тим мова йдеться про одне з мальовничих місць у Путивлі! Символічною компенсацією для нас може стати опис монастиря, який ми знаходимо на сторінках історичного дослідження І. Левитського, присвяченого Путивлю: *«Монастырь этот известный под названием «Печерского», расположенный на возвышенном берегу р. Сейма, на спуске холма, примыкает к юго-восточной части города, стоящего выше монастыря. Он занимает красивейшую часть общей панорамы города со стороны реки. Весь в зелени, в летнее время монастырь красиво выделяется группой разнообразных строений на берегу реки, за которою расстилаются необъятные ширь и даль во все стороны. Не менее красиво выглядит монастырь и со стороны входа чрез так называемые Святые Ворота. Прямо против шоассированного спуска к монастырю, откуда откры-*

вається чаруючий вид на него, знаходяться клином вдавнився постройкі ближнього к монастирю плану. Вони загорожують вид на монастирь, так что путник, со стороны двух косорасположенных проулков, близко подходит к нему, слышит мелодичное перезванивание колокольных часов, но еще не видит самого монастыря и вдруг, сразу, открывается чудный вид: справа – часовня, гостиница и высокая башня за красивыми воротами в фруктовый сад, отделенный стеною, слева – спуск к реке и прямо перед зрителем оригинальная старинная колокольня, в виде толстой прочной башни с аркообразным входом посредине, с переднего фасада вся расписанная изображениями Господа, Богородицы и святых» [73].

Саме така картина розкривалася перед очима П. Левченка. Художник розумів історико-архітектурну цінність монастиря, будівлі якого, хоча і в дуже перебудованому вигляді, становили єдиний збережений в Україні ансамбль російського фортечного зодчества початку XVII ст. У другій половині XVI ст. ченці влаштували на цьому місті подвір'я замиського Молчанського монастиря (нині Софроніївського), у кінці століття було ще побудовано кам'яний собор на честь Різдва Богородиці, а невдовзі саму фортецю перетворили на монастир. На час приїзду П. Левченка до Путивля цей собор змінив свій вигляд, оскільки перетерпів декілька перебудов на зламі XVII–XVIII ст. Разом з тим він все одно залишається унікальним явищем в українській архітектурі, будучи чудовим та рідкісним взірцем багатофункціональних будівель, поєднуючи в собі риси культової будівлі з рисами фортечного зодчества. До подібного роду архітектури відноситься й сумська Воскресенська церква, зведена в ці часи. У результаті всіляких перебудов путивльський храм, як і сумський, набуває рис українського бароко.

Путивльські краєвиди з монастирськими будівлями чудово гармоніювали з природою, що також могло вплинути на вибір мотиву художником. Путивль славився також і чудовим ансамблем Святодухова монастиря, куди входив і Спасо-Преображенський собор, в якому залишився до нашого часу рідкісний (єдиний на Лівобережній Україні) іконостас XVII ст. і який так зацікавив Є. Редіна під час його перебування в Путивлі. З архітектурної точки зору надзвичайний інтерес представляє і церква Миколи Козацького, збудована в XVII ст. – яскравий

взірець українського бароко. Певний інтерес викликає й церква Миколи Можайського, що знаходилася на Нікольській гірці. Але цих опатних будівель ми не знаходимо на полотнах художника. Чим це можна пояснити? Однією з вірогідних версій може бути особливе місцезнаходження Молчанського монастиря, будівлі якого так ефектно «розкриваються» з різних точок зору: з Коптевої гори, Городка чи з Нікольської гірки. Молчанський монастир у Путивлі займав виключно вигідне положення в місцевому ландшафті. Його будівлі вирізнялися на пагорбах, створюючи образ надзвичайної духовної сили, який так зачарував художника.

І. Левитський у своєму дослідженні про Путивль «Сучасний план міста Путивль» з-поміж інших будівель зазначає в місті одинадцять церков. Цю цифру підтверджує енциклопедичний словник Ф. Брокгауза та І. Єфрона, де у статті про Путивль говориться, що у місті є 9 кам'яних та 2 дерев'яних церков [74]. У більш давні часи їх було набагато більше. Під час подорожі в 1654 р. через Путивль син патріарха Макарія архидиякон Павло Алепський засвідчував, що у Путивлі було 24 церкви та чотири монастиря (Молчанський Печерський Різдва Богородиці знаходився на сході, чоловічий Борисоглібський – на заході, жіночий Свято-Духов – на півночі, чоловічий Спаський – на півдні).

Таким чином, монастирі були розташовані у різних кінцях міста. Наприкінці XVIII ст. приходських церков залишилося вже двадцять, а на початку XX ст. їх число скоротилося майже удвічі. Таке розташування монастирів у містах ставало характерним, у них вбачали подекуди й символічне значення, зокрема Аполлон Григор'єв писав з цього приводу так: *«Старые монастыри – это нечто вроде драгоценных камней в венцах, стягивающих в пределы городской город-растение...»*. Піднесений настрій з багатими історико-культурними асоціаціями зачаровує героя «Життя Арсеньева» І. Буніна: *«я же, думая о монастыре, вспоминаю то болезненно-восторженное время, когда я постился, молился, хотел стать святым, а кроме того, почему-то томлюсь мыслью о его старине, о том, что когда-то его не раз осаждали, брали приступом, жгли и грабили татары: я в этом чувствую что-то прекрасное, что мне мучительно хочется понять и выразить в стихах, в поэтической выдумке...»* [75].

Панорамне зображення Молчанського монастиря П. Левченко відтворює в роботі «Монастир у Путивлі» (1905), яка зберігається в колекції Донецького художнього музею. Її композиції охоплює всі найбільш значимі будівлі: дзвіницю, трапезну, церкви Різдва Богородиці та Різдва Іоанна Предтечі, баня якої – у лівій частині композиції [76]. Художник подає не просто панораму значної архітектурної споруди, але вибирає таку точку зору, яка найбільш вигідно дає уявлення саме про характер цієї церковної архітектури, показує гру архітектурних об'ємів, різну висоту ярусів дзвіниці, бань тощо. Архітектура неначе потопає у свіжій соковитій зелені дерев, освітлених сонцем. П. Левченко не відходить від предметних кольорів, залишаючись вірним прийомам плернерного живопису. Динамічність композиції надає косогір з освітленим шляхом, що спускається зліва направо. Подібну панораму, але з більш високої точки зору, зафіксовано на фотографії кінця ХІХ ст. відомого путивльського фотографа Я. Фесика. Дивлячись на цю композицію, зразу згадуєш про те, що монастирі користувалися заслуженою славою як високі взірці християнського життя і моралі. Таке піднесення ставлення до них знайшло втілення в народній приказці: *«Світ інокам – ангели, а світ мирянам – інокі»*. Художнику це вдалося досягти саме завдяки силі художнього образу, стрижнем якого виступає сакральна архітектура як носій краси архітектурних форм, у яких втілено найкращі моральні чесноти.

Художник писав цей краєвид з такої точки зору, з якої відкривається нині з пагорбу одного з *«косорасположенних проулков»*. Цю місцевість мешканці Путивля називають *«клином»*, на ній зараз знаходиться вулиця Щорса. Згадаймо опис І. Левитського, де є такі рядки: *«/.../ і раптом, відразу, відкривається чудовий краєвид...»*. Як і в інших композиціях із зображенням сакральних будівель, у цьому творі митець багато уваги приділяє пейзажу, який надає гармонії монастирському комплексу. Пластична організація композиції П. Левченка з вивіреними змістовними домінантами та світлоносною кольоровою гамою дозволяє зробити висновок про те, що перед нами надзвичайно вдалий твір художника, який переростає рамки етюдів і тяжіє скоріше до картини з її осмисленою організацією та багатими змістовними напашуваннями. Мажорний, піднесений настрій цієї роботи викликав

у сумського дослідника Ю. Ступака асоціації з ранньою лірикою П. Тичини («Арфами, арфами», «Сонячні кларнети»).

В іншій роботі П. Левченка під назвою «Молчанський монастир у Путивлі» з Національного художнього музею використовується такий же композиційний прийом, як і в донецькій роботі: зліва направо площину твору зрізає косогір. За кущами і невеликими деревами, які ростуть на ньому, видніються кам'яні будівлі Молчанського монастиря. Зліва знаходиться дзвіниця, праворуч від неї видніються бані церкви Різдва Богородиці і настоятельський корпус [77].

На відміну від твору «Монастир у Путивлі», вся увага митця зосереджена на першому плані, що разом із архітектурними формами створює дивовижну гармонію природи з творінням людських рук. Топографія мотиву зазнала за сто років значних змін. Зліва від дзвіниці з'явилася будівля, а пагорб сильно заріс кущами та деревами. Художник писав цей мотив, знаходячись на так званій монастирській гірці, справа від головного входу до монастиря. І зараз, будучи на цьому місті, можна спостерігати краєвид з монастирськими будівлями. У цьому творі художника знаходимо дуже багато відтінків зеленого кольору, що можна пояснити наміром П. Левченка передати безкінечну кольорову різнобарвність трави, кущів і дерев. На відміну від природи архітектура виписана досить ретельно. Тонкими градаціями кольору художник пише небо, а сплавлені мазки утворюють складну гармонію кольору. За стилістичними ознаками та високими мистецькими якостями час написання цього твору можна віднести до першої половини 1900 рр.

Певною мірою це припущення підтверджує й порівняння цієї композиції з роботою П. Левченка «У повітовому містечку», яка експонувалася на виставці 1904 р., а значить, і була виконана не пізніше цього часу. Авторіві цього дослідження вдалося розшукати це місце, з якого художник писав цей мотив. Подібна точка зору відкривається з монастирської гірки, трохи вище від електростанції. Змін зазнав не тільки краєвид, але й архітектура монастиря, яка відкривається звідси. За малюнком, зробленим з цього місця, автор цього видання згодом написав пастель «Пам'яті художника П. Левченка», яка знаходиться в колекції Путивльського краєзнавчого музею.

Справжнім шедевром путивльської серії художника слід вважати твір «Біла хата. Вулиця в Путивлі» [78]. Про неї автори нарисів з історії українського мистецтва слушно зазначали: *«З притаманною йому спостережливстю художник передає буйну гру сонячних рефлексів, багатство колірних відтінків, як, наприклад, у палаючому жовтогарячими барвами полотні «Край села. Хати» та серії картин з мотивами околиць Мовчанського монастиря («Путивльський Мовчанський монастир», «Біла хата. Путивль» та ін.»* [79].

Безумовно, головною змістовною і композиційною домінантою цього твору є селянська хата, а не церковна архітектура. Ми свідомо використовуємо словосполучення «селянська хата» (хоча мова йдеться про місто Путивль) з огляду на те, що в цих спорудах відобразилися типові ознаки української хати: видовжена форма, білені стіни, солом'яний дах. Майже на всіх путивльських етюдах П. Левченка зображені хати, покриті солом'яною або очеретом, що вказує на стійкі традиції українського народного житла. Тип хати, зображеної художником, описав відомий письменник і етнограф В. Даль: *«...Хати не ліпляться суцільно одна до другої і зруб у зруб, а кожна відсунена і відділена двором, городом, покрита солом'яною, але не схожа на потворну копицю... а крита гладко, рівно, зі стріхою в обруб. На даху білий димар, два віконця на вулицю, два у двір, двері і вікна обведені по білому полю смугою із жовтої глини...»*. Таку хату й зображує П. Левченко. На її солом'яному даху білий димар, на вулицю виходить два вікна, стіни побілені, поряд з нею знаходиться комора. Подібні хати на Слобожанщині полюбляв писати український художник С. Васильківський, але на відміну від нього путивльська хата П. Левченка написана більш розкуто і сміливо з огляду на властиві йому прийоми живописної техніки.

Церква Різдва Богородиці та баня церкви Різдва Іоанна Предтечі з першого погляду неначебто губляться, але холодний колір церковних ярусів і бань ніби протистоїть насиченому кольору стріхи хати. Цей мотив художник знайшов у місцевості, яка має колоритну назву «Додонівка». Нам вдалося розшукати місце, з якого П. Левченко написав цю блискучу у всіх відношеннях роботу. На першому плані твору зображені будинки на вулиці Сумській, які не збереглися до наших днів. Через декілька десятків метрів від цього місця знаходиться

вулиця Волочаївська (її путивляни називали «Молчанка»), розташована перпендикулярно Сумській вулиці.

Пластична мова твору «Біла хата. Вулиця в Путивлі» знаходиться у межах світлотіньового живопису, а стримана гама кольорів разом з композиційною побудовою створює гармонійний образ співіснування духовного, релігійного (церква) і матеріального (хата) начал. Очевидно, що хата цікавила митця не тільки як витвір народного зодчества, але й як живописний об'єкт. На цьому та інших творах П. Левченка помітно, наскільки виразним є підхід українського митця на відміну від етнографічно-побутового тлумачення мотиву. Особливо це помітно при порівнянні цієї роботи з картиною М. Клодта (1833–1902) «Село в Орловській губернії» (1864, Харківський художній музей).

За стилістикою виконання, манерою нанесення фарби, підкресленою увагою художника до передання світла, контрастів переднього і другого планів, наявністю сакральної архітектури – Молчанського монастиря, «Біла хата. Вулиця в Путивлі» написана у першій половині 1900 рр. Літня тематика і увага до передання світла в цій роботі співвідноситься з композицією «Монастир у Путивлі». Проте достеменно визначати час написання роботи «Біла хата. Вулиця в Путивлі» 1905 р. ми не можемо. Цей мотив зацікавив П. Левченка, про що свідчить наявність двох композицій під однією і тією ж назвою. У каталозі 1956 р. під № 12 зазначено роботу під назвою «Біла хата. Путивль» (1904, полотно на картоні, олія, 24,5x27), під № 80 – «Біла хата. Путивль» (картон, олія, 18,8x26,2). Близькою за розмірами до останньої роботи, а також тематичною основою є твір під тією ж назвою, який зараз зберігається в колекції Національного художнього музею в Києві («Біла хата. Вулиця в Путивлі», картон, олія, 20x26).

У назвах двох композицій П. Левченко підкреслює не тільки місце виконання – Путивль, але й білий колір хати. Вибір хати як об'єкта зображення обумовлений ще й тим, що в Путивлі в кінці XIX ст. з 3472 будинків тільки 177 були побудовані з цегли, всі інші – це традиційне народне житло, характерне для цієї місцевості, які ми називаємо «селянські хати». Отже, абсолютна більшість житла в цьому місті становили саме хати. Близькою за сюжетом і манерою виконання є робота «Куточок подвір'я» (Сумський худож-

ній музей). Головне місце у композиції займає стіна селянської хати, колір якої й місцезрештування мимоволі викликають асоціації з твором «Біла хата. Вулиця в Путивлі». Цим композиціям властива ритмічна організація, протиставлення світлих (у правій частині) і темних мас (у лівій частині). На зворотному боці етюд «Куточок подвір'я» є напис, в якому збережено дореволюційну орфографію: «*Домикъ съ солнечными пятнами*». Не виключено, що він був зроблений художником.

У зібранні Національного художнього музею в Києві зберігається невеликий за розмірами недатований етюд «Путивль. Вуличка» [80]. На першому плані зображено освітлену сонцем вуличку. Зліва і справа від неї художник зобразив хати, впритул до правого краю видніються ворота. Зелені купи дерев і кущів митець написав вдалині в досить вільній манері. На відміну від твору «Біла хата. Вулиця в Путивлі», цей мініатюрний розмірів етюд відзначається більшою світлоносністю. Невибгливий мотив виявляє ставлення художника до провінційного життя невеликого містечка. Етюд свідчить про бажання художника побачити та сприйняти світ таким, яким він є, виявляючи красу у всьому, в тому числі й у невивгливих мотивах. З огляду на майстерність виконання, вільне володіння в передачі світла й тіні кольором, відносимо час створення етюдів між 1904 і 1910 рр. Першу дату вибираємо як відправну в нашому дослідженні для датування робіт путивльської тематики, а другу – як час більш експериментальних для художника творів, в яких він відходить від предметних кольорів, використовуючи у своїй палітрі більш багаті відтінки.

У каталозі виставки творів П. Левченка 1939 р. під № 63 значиться «Вуличка в повітовому місті» (олія, дерево, 11x14,5). Як бачимо, у творах «Путивль. Вуличка» (9,8x14) і «Вуличка в повітовому місті» однаковими є основа (дерев'яна дошка), техніка (олійний живопис). Невелика різниця в розмірах дозволяє зробити припущення щодо: 1) ідентичності цих робіт і помилкою в розмірах, яку могли допустити укладачі каталогу 1939 р.; 2) це різні твори, але написані в одному місті (Путивлі). У зазначеному каталозі «Вуличка в повітовому місті» віднесена до творів, написаних у 1907–1908 рр. У назві твору підкреслено статус повітового міста, яким на той час і був Путивль.

Отже, якщо йдеться про одну і ту ж саму роботу, то хронологічні рамки перебування П. Левченка в Путивлі розширюються ще на рік – до 1907 або 1908 рр. Укладач каталогу 1939 р. відносить час створення «Вулички в повітовому місті» до 1907–1908 рр., у той час як серед робіт 1904–1906 рр. указані два твори, написані в Путивлі: «Монастир у Путивлі» (олія, картон, 24x45,5) та незакінчений етюд «Хата в Путивлі» (олія, картон, 20x27). Очевидно, недатовані твори були розгруповані укладачем на основі або стилістичних відмінностей, або наявності документальних джерел (наклейок чи написів на зворотному боці, підрамнику) тощо. Якщо мотивація укладача зводилася тільки до різниці в манері художника, то тоді постає проблема істотних відмінностей, які дозволили провести межу між 1904–1905 і 1907–1908 рр. Це підтверджують, зокрема, стилістичні особливості твору «Подвір'ячко» (Національний художній музей). Уже каталог 1956 р. віддзеркалює складність у датуванні творів, в яких рідко зустрічаються вказані роки. Так, наприклад, у каталозі 1956 р. зустрічаємо лише п'ять творів живопису, датованих 1907 р., і всього три датовані 1908 р. Отже, маємо заплутану проблему датування, пов'язану зі зміною назв творів П. Левченка, які давали колекціонери та музеї, що в свою чергу надзвичайно ускладнює атрибуцію творів.

Серед двадцяти творів живопису П. Левченка з колекції Сумського художнього музею є дві роботи, назви яких указують на їхнє путивльське походження: «Вулиця в Путивлі» і «Путивль» [81]. Композиція першої з них ідентична «У повітовому містечку» (полотно, олія, 29x40) з картинної галереї Івановського обласного краєзнавчого музею [82]. Для того щоб зрозуміти сюжет цього твору, нам знову доведеться звернутися до опису І. Левитського, в якому є такі рядки: *«/.../ справа – часовня, гостиница и высокая башня за красивыми воротами в фруктовый сад, отделенный стеною /.../»*. Оскільки ця частина монастирського комплексу суттєво змінилася, орієнтуючись на опис, зроблений І. Левитським, припускаємо, що П. Левченко зображує саме частину огорожі, дзвіницю, яка виглядає з-за дерев та каплицею, до якої дощатим помостом прямує жінка в чорному одязі. Дерев'яна огорожа зліва вказує, що там знаходяться монастирські володіння. Це підтверджує і баня дзвіниці, поєднаної галереєю з триарус-

ною каплицею. Скоріше за все художник знову зображує Молчанський монастир, але цей краєвид написаний справа від святих воріт. Міцну архітектуру та огорожу зліва врівноважує в правій частині тонкостовбурне деревце. За характером живопису і майстерною передачею м'якого розсіяного світла цю роботу можна зіставити з твором «Молчанський монастир у Путивлі» з Національного художнього музею, а відтак, і датувати їх одним часом. Твір П. Левченка «У повітовому містечку» експонувався на XXXII виставці передвижників у 1904 р. До Івановського краєзнавчого музею він потрапив з маєтку Н.П. Рузького «Студеные ключи».

Участь на виставці передвижників у 1904 р. твору П. Левченка «У повітовому містечку» дає нам можливість віднести час його написання не пізніше 1904 р. Враховуючи те, що XXXII виставка ТПХВ відкрилася у Санкт-Петербурзі в лютому 1904 р., а в Москві робота цієї ж виставки тривала у березні-травні, можемо зробити висновок про те, що твір «У повітовому містечку» міг бути написаний не пізніше 1903 р. До цього мотиву П. Левченко звертався неодноразово. Про це свідчить і той факт, що у 1994 р., на благодійному аукціоні, який проходив у виставковому залі музею історії Києва, було виставлено графічний твір П. Левченка «Путивль» (папір, олівець, 35x41), композиція якого подібна до попереднього твору [83]. На графічному аркуші відсутня людська постать, що надає цій роботі більшої лаконічності та стриманості.

Цей та інші малюнки художника – свідчення високої рисувальної виучки художника, набутої ним у Петербурзькій Академії під керівництвом знаного педагога П. Чистякова. Ставлячи на перше місце вивчення природи, П. Чистяков прагнув до свідомого оволодіння процесом роботи, де розуміння її етапів визначається кінцевою метою. Важко сказати, яке місце займав цей малюнок у творчості митця: чи був він самостійним твором, чи виконував лише допоміжну роль.

Спробуємо порівняти живописний та графічний твори. Сам художник неодноразово підкреслював, що без міцного малюнка не може бути й гарної картини. Тож очевидно, малюнок олівцем передував появі живописної композиції, адже остання повторює основні елементи графічної композиції, але не тотожна їй. Передусім це відсутність фігури та зображення абрису дерева в правій частині малюнка. Ці відмінності цілком

можуть віддзеркалювати процес створення художнього образу: від загального до конкретного. Аналіз форми крони дерева в правій частині композиції малюнка показує її імпульсивний, етюдний характер виконання. Форма цього дерева в живописному творі зовсім інша: художник пише стрункий стовбур, змінюючи навіть розташування та візерунок гілок, прописуючи ретельно листя. Відтак можемо визначити час виконання малюнка в межах 1903–1904 рр.

Цей же мотив відтворено художником у роботі «Увечері в Путивлі» з колекції Харківського художнього музею [84]. У лівій частині твору монастирська стіна зливається з темною зеленню дерев, утворюючи примхливу кольорову пляму. Вузька доріжка прямує до темно-сірої дзвіниці, силует якої у верхній частині чітко виділяється на світлому небі. Протиставлення світлого (небо і доріжка) і темного (огорожа, дерева) створює неповторний візерунок, який викликає асоціації з мистецтвом модерну [85]. Художник використовує ефект контражуру (зображення предметів проти світла), підкреслюючи темний силует будівлі та дерев, які загалом сприймаються як декоративна композиція.

Такий же прийом П. Левченко використовує і в зображенні інтер'єрів. Так, наприклад, у роботі «За книгою при рожевій лампі» жіночий силует ефектно виділяється на фоні освітленої стіни, якій протиставляється глибока тінь у правій частині композиції. За допомогою світла й тіні митцеві вдалося створити глибоку за змістом композицію. Тінь у ній, як і в Рембрандта, – світоглядна. Увага П. Левченка до цього конкретного місця в Путивлі, до якого він звертається у відомих нам роботах, дозволяє висунути версію про пізніший час створення твору «Увечері в Путивлі». Це пояснюється більш узагальненим баченням мотиву, трактування якого відрізняється від пейзажів з аналогічним сюжетом з Івановського музею та новою манерою письма. Художник міг звернутися через деякий час до цього мотиву знову, але вже вирішуючи інші живописні завдання. Ця робота виявляє зміни в творчості П. Левченка – перехід від проблематики кольору, притаманної імпресіонізму, до вирішення проблем декоративного характеру, силуетної виразності, ритміки. Появу цього пейзажу відносимо до другої половини 1900 рр.

Два інших твори путивльської тематики П. Левченка також зберігаються в зібранні Харківського художнього музею.

На них зображено дзвіницю XVIII ст. перед собором Різдва Богородиці [86]. На нижніх двох ярусах дзвіниці бачимо розписи, які згодом було забілено і які дуже гарно видно не тільки на дореволюційних фотографіях Я. Фесика, але й на фотографії 1937 р. Більш за все, що ці етюди було написано художником у другій половині дня, про що свідчать тіні, які виявляють форму архітектурної споруди. Водночас тіні урізноманітнюють кольорову гаму першого плану. Написав ці етюди П. Левченко влітку, про що говорить соковита зелень дерев і слабко модельовані хмари, подібні форми яких, як правило, спостерігаються влітку. Вони нібито тануть в небі від спеки, майже зливаючись з ним. Візуальний огляд цієї частини монастиря дозволяє стверджувати, що художник писав цей мотив на території монастиря, але, як видно при порівнянні роботи і місця, з якого П. Левченко писав цей мотив, відбулися суттєві зміни. Огорожа знаходилася ближче до дзвіниці, бо з правого боку до неї ще примикала огорожа, яка закривала монастирській двір. За деревами не видно настоятельського корпусу, але зараз він видніється за дзвіницею.

На відміну від інших творів путивльської тематики, у цих роботах з колекції Харківського художнього музею простежується прагнення художника зосередити увагу саме на сакральних спорудах. Природа ніби відступає на другий план. Гордовита постава дзвіниці, барокові форми якої привабили митця, майорить у центрі композиції. Та оскільки зліва знаходяться інші церковні споруди, то П. Левченко трохи зміщує центр «тяжіння» дзвіниці у правий бік, тим самим урівноважуючи композицію. Якщо у творі «Увечері в Путивлі» головна увага зосереджується на настроєвих чинниках, то у роботах із зображенням дзвіниці Молчанського монастиря наявне бажання автора підкреслити архітектурні форми монастирського ансамблю, зокрема дзвіниці. У цих роботах переважає малюнок, на якому живопис сприймається доволі стримано. Як майстер малюнка, митець вірно передає масштаб споруди, підкреслює лінії та пропорції форм архітектурних деталей тощо. Композиційною знахідкою слід вважати й те, що художник вибирає таку точку зору, з якої перспективне зменшення церковних будівель надає твору певної глибини.

Появу композиції «Дзвіниця Путивльського монастиря» слід розглядати в загальному річизці концепції плерного

живопису етюдного характеру П. Левченка з акцентом на проблемі передачі освітлення. Це дає право віднести цю роботу до низки путивльських пейзажів першої половини 1900 рр., можливо, ближче до 1904–1905 рр. Аналізуючи твори П. Левченка путивльської серії, помічаємо прагнення митця до урізноманітнення композиції. З цього приводу надзвичайно цікавим є твір «Дзвіниця. Путивль» (картон, олія. 34,5x26, Національний художній музей, Київ). Робота знаходилася у приватних колекціях Д. Гнатюка (Київ), потім – Б. Дургарьяна (Харків), а в 1986 р. була придбана МК УРСР у колекціонера Б. Свешнікова. На звороті твору обабіч лівого краю є напівстертий напис графітним олівцем: «1904 г. Путивль».

На незакінченому етюді зображено дзвіницю Молчанського монастиря. Художник зобразив лише огорожу та купи дерев і кущів, які закривають частину дзвіниці. Блакитним кольором намічено небо; у тональних відношеннях «розібрано» зелений колір з різноманітними відтінками. Як це не парадоксально, але надзвичайно цінним для нас є те, що цей етюд залишився незакінченим. У нижній його частині видніється хвиляста лінія синього кольору – свідчення про те, що художник наніс попередній малюнок для майбутньої композиції. На відміну від двох етюдів, на яких зображено цю ж дзвіницю, цей етюд показує її в іншому ракурсі. Це надає твору художньо-документального звучання. Отже, спираючись на дату на зворотному боці твору, час створення цієї композиції можна віднести до 1904 р. Живописні достоїнства полотен та етюдів художника не затьмарюють, а навпаки – підкреслює міцний малюнок. В одному з досліджень про П. Левченка наведені слова самого митця: «*Без міцного малюнка не може бути гарної картини*» [87]. До ознак, що підтверджують мистецтво малюнка художника, можна віднести й ту майстерність, з якою він відтворює на етюдах архітектурні пам'ятки. Якщо природні мотиви під пензлем отримують у художників інколи суттєві зміни в пропорціях, то архітектурні будівлі вимагають дотримування вірних натурі масштабних сполучень.

Роботи путивльської серії П. Левченка з цієї точки зору показують його як прихильника реалістичного мистецтва в тому значенні, що автор не відступає від його основних засад. Малюнок олівцем «Путивль» належить також до найкращих надбань у галузі графічного мистецтва художника. Подібна

композиція (також без постаті людини) наявна в роботі «Увечері в Путивлі» із зібрання Харківського художнього музею [88]. Як сприймали ці твори його сучасники? Художня критика тих часів в основному схвально ставилася до етюдів П. Левченка, одночасно відмічаючи, що художник міг би вибирати й більш піднесені за змістом сюжети, аніж прості вулички, покинуті будинки та конюшні. Так, С. Кишинівський зазначав в огляді Першої виставки етюдів та ескізів Товариства південноросійських художників на сторінках газети «Одесские новости» за 18 березня 1895 р.: *«На виставке имеется множество прекрасных этюдов П.А. Левченко. Художник этот совершенно оригинален как в своей технике, так и в выборе сюжетов для своих этюдов-картин. /.../ Этюды эти проходят на передвижной выставке за картины, так тщательно заканчивает П. Левченко свои произведения»* [89]. Про те, що сам художник цінував путивльські роботи, говорить і факт експонування деяких з них при житті на виставках. Зокрема, темпера «Монастир у Путивлі» була показана на четвертій виставці картин київських художників у 1911 р. в Києві [90].

Таким чином, основний корпус творів П. Левченка на путивльську тематику середини 1900 рр. складають етюди невеликих розмірів. Етюдна форма твору цілком вписувалася в контекст розвитку образотворчого мистецтва цього часу. Етюд стає повноправним учасником виставок, влаштовуються окремі виставки етюдів. У січні 1904 р. у Петербурзі відкрилася виставка етюдів пам'яток старовини М. Реріха. В цьому ж році на XXXII виставці ТПХВ були показані етюди І. Рєпіна до його картини «Урочисте засідання Державної Ради 7 травня 1901 року на честь столітнього ювілею з дня її заснування» (1903). Етюди, написані в Путивлі, засвідчують увагу митця до етюдів як найбільш розповсюдженої форми твору мистецтва цього часу, в якій втілювалися й естетичні засади його творчості: гармонії, краси, міри та прекрасного. Саме в етюді художник міг передати різноманітні відтінки в кольорі природи, зміни її стану, власні почуття. Тяжіння до невеликої форми твору відмічається і в літературі цього часу, де превалюють такі форми, як новела, оповідання, нарис, ескіз, замальовка.

Хотілося звернути увагу ще на одну суттєву деталь у зв'язку з перебуванням митця в Путивлі в 1905–1906 рр. У жовтні 1905 р. у Путивлі відбулася демонстрація під гаслом повалення

самодержавства за участю робітників, ремісників та учнів, яку було розігнано козаками. Зіткнення путивлян з поліцією відбулося також у грудні цього ж року. Путивльський повіт як особливо небезпечний фігурував у донесеннях до голови Ради Міністрів Російської імперії. Путивльські селяни погрожували і церквам, закликаючи до розподілу майна Молчанського монастиря. Через загальну політичну нестабільність та потенційну загрозу заворушень безпосередньо у Путивлі козаки залишалися в місті до 1907 р. Проте жодної роботи, в якій би знайшлося відлуння цих подій у творчому доробку художника ми не знайшли. У 1905 р. група діячів образотворчого мистецтва підписала заяву, в якій зазначалося про необхідність оновлення державного устрою. Події 1905 р. зіграли, наприклад, вирішальну роль в еволюції світогляду В. Серова. Між іншим, у П. Левченка є приклади багатофігурних композицій («Похоронна процесія»), що свідчили про увагу художника до соціальних проблем.

ТОПОГРАФІЯ МОТИВУ. ВЕРСІЇ

Тепер декілька версій відносно існування інших композицій путивльської тематики у творчості П. Левченка. У статті «Зв'язки художника П.О. Левченка з Путивлем» її автор висловлює припущення відносно того, що і твори «Україна» і «На Харківщині» також були написані митцем у Путивлі з Городка, звідки відкривається панорама на присеймівські луки. Цю ж саму версію повторює безіменний автор статті про художника в енциклопедичному довіднику «Сумщина в іменах»: «Україна» (вид на р. Сейм з Путивльського Городка), «На Харківщині» (вид на присеймівські луки з Путивльського Городка)» [91]. Але існують й інші версії. Так, наприклад, харківський дослідник М. Безхутрий вказував на інше місце написання цього твору – на Дінці під Харковом. Ця версія є більш вірогідною, оскільки в доробку митця є подібний мотив, але написаний з іншого місця («Пейзаж. На Дінці», картон, олія, 19x24,3; Сумський художній музей).

При візуальному порівнянні харківської та сумської картини приходимо до висновку, що художник писав один й той же мотив з різних точок зору. Підтвердженням цьому є наяв-

ність характерного рельєфу, а також повороту річки на другому і третьому планах. Наскільки подібні версії відповідають дійсності? Візуальне обстеження тих місць, а також панорами, яка відкривається на Сейм з Путивльського Городка, свідчить, що цей краєвид не є тотожним композиції картини. Не знайшла підтвердження ця версія і в мешканців Путивля. Зокрема, міський мешканець В. Старченко стверджував, що цей мотив не відповідає путивльському ландшафту. Не відповідає цей краєвид і тому краєвиду, який відкривається з путивльської Нікольської гірки. До того ж, і назви обох творів («Пейзаж. На Дінці» і «На Харківщині») мають скоріше відношення до Харківщини, аніж до Курської губернії. У той час, коли П. Левченко писав ці мотиви, Путивль був повітовим містом не Харківської, а Курської губернії. І художник не міг цього не знати. Більш логічно припустити, що обидва краєвиди написані безпосередньо на слобожанській землі, під Харковом. Так само неможливо через зміни у рельєфі ідентифікувати роботу митця «Україна».

Суперечливе питання важко розв'язати, особливо коли мова йде про «чистий» пейзаж, без «прив'язки» до архітектури. Сумський дослідник Ю. Ступак висунув також припущення щодо створення пейзажу «Водяний млин» на Ворсклі в селі Климентовому Охтирського району, аргументуючи тим, що ця картина дуже нагадує млин і краєвид у цих місцях. Серед аргументів вказується на те, що «ця місцевість завжди приваблювала письменників і художників, зокрема Яків Щоголів описав її у вірші-легенді «Климентові млини» [92]. З ним погоджується автор енциклопедичного довідника «Сумщина в іменах»: «Картина «Водяний млин» нагадує млин і краєвиди с. Климентове Охтирського р-ну» [93]. На жаль, Ю. Ступак не уточнює, який саме твір П. Левченка під цією назвою він мав на увазі. Безумовно, версія сумського дослідника варта уваги, але якщо він мав на увазі наявність в тих місцях мальовничих водяних млинів, тоді ця версія не є переконливою.

Відомо, що Слобожанщина славилася цими спорудами, які були обов'язковими атрибутами господарчої діяльності і які так любили писати художники. Власниками водяного млина на Луці були і поміщики Лінтварьови, до яких приїжджав А. Чехов. Водяний млин знаходився неподалік від садиби, в якій гостював російський письменник. У листах до рідних і

знайомих А. Чехов деінде згадує цей млин. У листі до О. Суворіна від 30 травня 1888 р. він зокрема зазначає: *«недалеко от меня имеется даже такой заезженный шаблон, как водяная мельница (о 16 колесах)...*» [94]. Тема водяного млина займає в творчості художника таке ж важливе місце, як і мотив хати, шляху, вітряка, клуні. У каталозі виставки П. Левченка, присвяченої 100-річчю від дня народження художника, знаходимо чотири роботи під однаковою назвою «Водяний млин» [95].

Одним з перших, хто зумів побачити поезію у водяних млинах, був художник-пейзажист Ф. Васильєв. Зокрема на основі малюнків, зроблених у с. Стецьківка Сумського повіту, художник написав картину «Покинутий млин». Декілька малюнків водяного млина зроблено митцем у Криму. Сюжети із зображенням водяного млина зустрічалися також у роботах, які експонувалися на виставках Товариством пересувних художніх виставок (В. Поленов «Старий млин», 1880), О. Бегров «Водяний млин у Понт-Авені»). В особі П. Левченка українське мистецтво отримало справжнього співця водяних млинів, які художник пише в різних ракурсах та кольорових гамах, створюючи раз по раз цікаві і неповторні за своєю поетичністю художні образи. Натомість визначити топографію мотиву в творах П. Левченка, сюжетом яких є водяні млини, надзвичайно складно. На позитивний результат можна очікувати за умови існування листівок або фотографій із зазначенням місця, в якому знаходилися млини, або при іконографічному порівнянні з творами інших митців, згадок сучасників про конкретні твори з таким сюжетом тощо.

Аналіз творів П. Левченка путивльської тематики привернув нашу увагу до роботи «Засніжені дахи. Голуба відлига» з колекції Національного художнього музею [96]. На передньому плані художник зобразив типові селянські хати, дахи яких рясно укриті білим, але вже підталим снігом. Статичність мотиву митець подолав завдяки ритмічній побудові твору, яка досягається зображенням череди хат, що простягаються від першого плану вглибину. Зображені на першому і другому планах вони надають враження певної динаміки, поступово підводячи наше око до третього плану. Адже там, удаліні, доволі чітко прочитується зліва абрис церкви та справа – дзвіниці. Водночас викликає сумнів щодо відсутності силуету церкви Різдва Іоанна Предтечі, яка знаходиться між церквою

Різдва Богородиці та дзвіниці. Місце, де вона мала б бути намальована художником, закриває дерево, за яким зображення має нечіткий характер. Характерний силует сакральної споруди, а також відстань між ними дозволяє нам висунути версію про те, що П. Левченко зобразив саме путивльський краєвид з церквою Різдва Богородиці та дзвіницею Молчанського монастиря.

Подібна точка зору відкрилася художникові з пагорбів, що знаходяться вище сучасної вулиці Щорса, з так званого «кліну». Нашу версію підтверджує характерний для цього міста рельєф місцевості, наявність хат на першому плані та церковної споруди вдалині, що є характерним змістовним та композиційним прийомом у творчості художника. Достатньо порівняти цю композицію з картиною «Біла хата. Вулиця в Путивлі». В останній спостерігаємо той самий прийом. Художник зображує на першому плані хати, а на пагорбі – церкву. Але якщо в першому випадку він вибирає верхню точку зору, з якої відкривається панорама міста, то в другому – нижній ракурс, завдяки якому митець зумів вирішити проблеми композиції, ритму та вибору кольорової гами. Маленькі формати цих робіт указують на їхню етюдність виконання.

Ще одним підтвердженням нашої версії є графічна робота П. Левченка «Перший сніг. Путивль», яку знаходимо в переліку творів каталогу виставки 1939 р. [97]. Якщо в назві роботи з Національного художнього музею виділити слово «відлига», а в іншій роботі – «перший сніг», то можна припустити, що обидві композиції були створені в один і той же час – наприкінці осені або ж на початку зими. Адже саме в ці пори року сніг може танути до наступу морозів. Отже, цілком імовірно, що вказані твори мають не тільки пряме відношення до Путивля, але й були створені під час чергового перебування художника в цьому місті.

У нарисі про життя і творчість П. Левченка (1958) у переліку репродукцій творів митця нашу увагу привернула ілюстрація твору № 26 під лаконічною назвою «Зима» [98]. Порівнюючи зображення «Зими» з роботою «Засніжені дахи. Голуба відлига» помічаємо, що перед нами один й той же мотив, але написаний з різних точок зору. Якщо в першій композиції хату на першому плані максимально наближено до нижнього краю, то в другій вона зображена ближче до другого

плану. Інший характер має трактування мотиву в правій частині композиції «Зими». Якщо дах другої хати в роботі «Засніжені дахи. Голуба відлига» майже впритул наближається до правого краю, то в «Зимі» маємо поблизу цієї хати декілька дерев, які надають цій композиції дещо іншого забарвлення. До того ж, за чорно-білою репродукцією нам важко судити про характер кольорової гами. Проте беззаперечно, що перед нами один з варіантів зимової композиції, написаної художником у Путивлі та про яку згадується в нарисі Ю. Дюженка [99].

Картина «Зима», на його думку, є *«переконливим прикладом поглибленої роботи над твором»*, правда, уточнює він, існують ще чотири варіанти композиції на цю тему у Львівському державному музеї українського мистецтва, два варіанти у приватних зібраннях Харкова та один у Києві. Можливо, саме один з них і репродуковано в кольорі в альбомі «Петро Олексійович Левченко» (1958) під назвою «Зимове надвечір'я». Композиція практично повторює роботу «Засніжені дахи. Голуба відлига». Лише прискіпливий аналіз дозволяє побачити розбіжності, непомітні з першого погляду. Головною відмінністю є наявність авторського підпису в правому куті [100]. У переліку робіт, виконаних П. Левченком між 1883–1910 рр., під № 135 значиться «Зима» з колекції І. Стешенко та О. Романенка (Харків). Техніка її виконання (картон, олія) та її розміри (16,5x22) майже збігаються з «Засніженими дахами...» (картон, олія, 16x22). Розбіжність у розмірах у 5 міліметрів насторожує менше, ніж наявність авторського підпису в харківському етюді та його відсутність у київській роботі.

І, нарешті, хотілося б поділитися ще такими думками з приводу однієї з найбільш відомих і знакових робіт художника, як її справедливо називають дослідники, – «перлиною українського пейзажного живопису» – картини «Село взимку. Глухомань» з колекції Національного художнього музею України. Про її живописні та композиційні якості написано чимало, але жодний з дослідників не зважився на вияснення топографії мотиву. Так, наприклад, у ньому, як і в багатьох інших творах П. Левченка, на думку українського мистецтвознавця П. Говді, *«дано ліричний образ української природи»* [101]. В Ю. Дюженка цей твір викликає асоціації з деякими ліричними пейзажами Ф. Васильєва, зокрема його картиною «Відлига» (1870). Іншої думки щодо цієї картини дотриму-

ється О. Журавель, сюжет якої здається йому непереконливим [102]. Неоднозначною виглядає й атрибуція цього класичного твору П. Левченка: від 1890 до початку 1900 рр. Експонування цього твору на XXXI пересувній виставці 1903 р. вказує, що його рік виконання вповні можна віднести й до початку 1900 рр. Проте жодний з дослідників не наважився визначити місце написання цієї роботи. Це й не дивно, адже уточнити топографію цього мотиву надзвичайно складно. З верхнього лівого кута картини поступово знижується косогір, який, з одного боку, виділяє хати, укриті снігом, а з іншого – надає можливість зробити «прив'язку» до місцевості. Проте мені цей вдало вибраний художником ракурс нагадав панораму, яка відкривається з Волочаївської вулиці в Путивлі.

Якщо припустити створення цієї композиції в Путивлі, то в такому разі у лівому верхньому куті на верхівці косогору знаходиться Молчанський монастир, а найближчою спорудою до нас буде церква Різдва Богородиці, з правого ж боку – Коптева гора і річка Сейм. Дорога, на якій П. Левченко намалював підводу, завертає вліво, що ясно видно в роботі, та підіймається вгору, до монастиря. Г. Вельфлін відмічав, що напрямок діагоналі, яка йде від лівого нижнього кута до верхнього правого, сприймається як такий, що набирає висоту. Крім гіпотетичної версії, яка спирається на характерний абрис ландшафту, що нагадав нам путивльський краєвид, у нас є ще один аргумент, який би міг підтвердити цю версію, – час виконання цієї роботи. На думку музейних працівників, час її виконання – це «1900-ті роки» [103]. Таким чином, стилістика цієї роботи відповідає творчій манері художника кінця XIX – початку XX ст., яка ще знаходилася в річищі передвижницького пейзажу. Проте нам би хотілося, щоб ця романтична версія розширила межі перебування художника в Путивлі. Назва роботи не є безперечним контраргументом нашої версії через те, що художник украй вільно відносився як до назв своїх творів, так і до їхнього датування.

Однією з найважливіших проблем у дослідженні творчості П. Левченка якраз і є проблема датування його творів, уточнення розмірів етюдів та наявність значної кількості підробок. Так, наприклад, він міг ставити свій підпис у правому нижньому куті, а міг і в лівому куті роботи. Інколи робив написи на зворотному боці твору. Колекціонеру, який збирає

або цікавиться творами П. Левченка, слід завжди пам'ятати слова відомого російського колекціонера 1940–1950 рр. Б. Окунева: *«Не дивлячись на підпис, річ автентична»*. Маємо на увазі значну кількість підробок під твори П. Левченка на художньому ринку з обов'язковою імітацією підпису.

Одна з найбільш відомих робіт художника, про яку говорилося вище, – «Біла хата. Вулиця в Путивлі» має в літературі декілька назв, у тому числі й доволі просту і невибагливу – «Вуличка». Саме під такою назвою вона значиться в нарисі про митця (1958) [104]. До того ж, це місце вже власне й не мало відношення до міста (воно називалося «Додонівка»), і художник за звичкою міг його охрестити «селом», не надаючи цьому значення. Адже в його творчості зустрічаємо чимало робіт, в яких фігурує назва «село». Враховуючи факт перебування П. Левченка на Сумщині, сподіваємося, що наведені версії привернуть увагу фахівців. Більше того, ми впевнені, що в Путивлі П. Левченко написав не тільки пейзажі, в яких архітектурні будівлі дають нам прив'язку до конкретної місцевості, зокрема до Путивля. Імовірно, що там було написано і «чисті» пейзажі. На виставці творів українських художників з приватних зібрань міста Києва, яка була першою спробою ознайомлення широкого глядача з творчістю українських майстрів, експонувалося декілька творів П. Левченка. Серед них – «Хати. Путивль» [105]. У Путивлі художник бував не тільки перед церковними стінами, але й перед селянськими хатами.

Підтвердженням такої точки зору є робота з колекції Одеського художнього музею «Хати», написана у Путивлі в 1906 р. Але абсолютна більшість назв творів П. Левченка мають такі узагальнені назви, як «Околиця села», «Стара хата», «Хата. Соняшники», «Клуни» і т.ін. Останню назву має твір з колекції Донецького художнього музею, який також міг бути написаним на околиці Путивля. Серед чотирьох робіт П. Левченка з колекції Миколаївського художнього музею («Букет польових квітів», «Жінка за письмовим столом», «Полтавщина», «Хати»), одна з них має таку ж назву («Хати»), як і робота з Одеського художнього музею, написана митцем у 1906 р. у Путивлі [106]. Подібні за характером назви творів не дають можливості точно ідентифікувати ці твори з путивльськими краєвидами художника.

У річці цієї проблеми нашу увагу привернула робота митця «Вулиця в містечку» з колекції Національного музею у Львові, в композиції якої важливе місце займає церква, бані якої видніються за будинком на другому плані [107]. Крайні дати в її виконанні визначаються між 1890 та 1900 рр. Ще складніше визначити топографію місця. Наявність у композиції церкви, яку за характером абрису її форм можна віднести до української архітектури, дозволяє зробити обережні висновки. Миський краєвид написано у невеликому повітовому містечку, що підтверджується й назвою твору – «Вулиця в містечку», з типовим провінційним сюжетом: хата на першому плані та жіноча фігура у простому вбранні з кошиком у руках. Композиційні прийоми, принцип організації площини є близькими до тих, які використовує митець у роботі «У повітовому містечку» з Івановського краєзнавчого музею. Значна увага приділяється ритмічній побудові. Мотив дороги вирішено її рухом з нижнього лівого кута до центру, визначеного фігурою. Ліву частину композиції займають у першому випадку – будинок і церква, у другому – масивна дерев'яна огорожа з монастирськими будівлями. Однаково трактує художник і правий бік композиції, розташовуючи дерева таким чином, що їх структура ніби врівноважує композицію твору. Помічаємо й те, як П. Левченко підкреслює візерунок, який утворюють гілки, де інде деталізує форму листя. Це особливо помітно на деревах у правій частині обох робіт. У той же час перший план написано в узагальнюючій манері, особливо у львівській роботі. Об'єднуючим чинником цих робіт є також і рівне, розсіяне освітлення, яке надає приглушене звучання кольорам.

Отже, твір з колекції львівського музею є близьким за манерою письма, просторовою організацією, композиційними прийомами, трактуванням світла та кольору, використаних художником в етюді «У повітовому містечку». На нашу думку, він міг бути написаний на початку 1900 рр. Не виключено, що рік його виконання збігається з роком написання пейзажу «Молчанський монастир у Путивлі». Нашу увагу привернули й підписи на роботах «Молчанський монастир у Путивлі» та «Вулиця в містечку». У першому випадку П. Левченко поставив свій підпис у лівому куті, а в другому – у правому. Проте обидва підписи за характером написання окремих літер, більшість з яких співпадають, є тотожними. Подібний

підпис художник поставив і на роботі «Глухомань», час виконання якої відносимо до початку 1900 рр. Підпис художника в роботі «Пейзаж. Дорога, хати» (Сумський художній музей), написаний у 1907 р., так само є тотожним за характером написання літер у попередніх творах. Слід зазначити, що на роботах 1910 рр. підпис трохи змінюється, літери в кінці прізвища не виписуються так чітко, як на творах 1890 – початку 1900 рр.

Чи випадково П. Левченко звертався до зображення Молчанського монастиря у Путивлі? Деякі автори вказують на те, що художник *«був людиною твердих антирелігійних переконань»*, аргументуючи це тим, що він разом з С. Васильківським і М. Уваровим зробив велику серію пародійних біблійних малюнків (понад 100 аркушів), в яких надзвичайно їдко й гостро виказав зневажливе ставлення до релігії [108]. Але не будемо забувати, що така позиція не є інколи абсолютно незмінною. На рівні побутової релігійної свідомості митець міг дійсно демонструвати своє негативне ставлення до якоїсь релігійної установи чи до її представників. Думається, у його житті відбулася зустріч з Богом в розумінні якоїсь справедливої та організуючої сили. Краєвиди з церковною архітектурою підкреслюють не стільки релігійний пієтет художника (він практично відсутній), скільки прагнення знайти в житті моральну опору. Формування релігійного досвіду священник О. Мень називав досвідом універсальним, загальнолюдським. Якщо під цим розуміти духовний зміст, до того ж релігія є одним із головних інститутів духовної культури, то згадуються слова Гегеля про те, що людина не може залишатися такою, якою вона є безпосередньо. Вона, на думку німецького філософа, повинна вийти із стану своєї безпосередності, що і є поняттям духу. Тому нам би не хотілося виділяти в даному випадку якийсь один аспект проблеми – релігійний, культурний або естетичний. Багатоаспектність цієї проблеми і є ключем до її розуміння.

Побутує думка, що саме з монастирів народилася Церква: *«Монастыри – это же первоначальные островки среди языческого древнего океана, которые, спаявшись, сплотившись, и образовали собою потом материк Церкви. Раньше, чем древние отцы и учителя явились на соборы, чтобы выразить догматы Церкви и определить ее уставы, они были уже монахами, пустынниками»* [109]. Художник писав Молчанський монастир з декількох точок зору, що свідчить про намагання

П. Левченка осмислити естетичний феномен цього комплексу, осягнути красу його будівель. І зараз, коли огинаєш монастир, мимоволі виникають думки про пошуки художником найбільш вигідної точки зору для зображення його панорами. Місцезнаходження монастирів має таке богословське пояснення щодо особливого ставлення ченців до природи: *«Монастыри занимали и занимают самые лучшие места по красоте картин природы. Это и естественно: иноки, отрешась от всего земного, способны более, чем кто-нибудь, бескорыстно любить природу как великое дело рук Божиих»* [110].

Монастир як різновид релігійної організації та інститут Церкви міг приваблювати митця й з іншого боку будучи втіленням не тільки релігійного, але й духовного змісту. Велике значення має й естетичний аспект монастирського життя. Вже сама будівля монастиря або церкви, її інтер'єр, внутрішнє оздоблення з іконами, церковним співом, запахом ладану, свічок впливає на людину. Велике значення на формування релігійної свідомості мають і церковні дзвони. Мелодії дзвонів мали не тільки функціональне значення, закликаючи ченців на богослужіння. Вони давали знати про якусь надзвичайну подію в місті (так, наприклад, в опері «Князь Ігор» грізний набат дзвону сповіщає про пожежу в Путивлі). На думку відомого російського мистецтвознавця Б. Асаф'єва, церковний дзвін може виступати як *«колорит атмосфери»*.

Мешкаючи доволі тривалий час у Путивлі, де було чимало церков, П. Левченко, безумовно, чув мелодійний передзвін, який викликав в його душі відповідні культурні та філософські асоціації. Якби не було, але присутність людини перед церквою, монастирем все одно настроює її думки на відповідний лад. Так, наприклад, мандрівник XVII ст. Петро Петрей після відвідування Москви відмічав, що коли всі церкви задзвонять разом, то підіймається *«такой гул и сотрясение, что друга друга нельзя расслышать»* [111]. Путивль поступався не тільки Москві, але й Києву за кількістю церков, але й на таку малу територію, на якій знаходився Путивль, їх було достатньо багато, щоб повсякчасно нагадувати людині про відповідальність людини перед Богом.

Церква у широкому розумінні цього слова виступає не тільки як містичне тіло Ісуса Христа, але й як символічний міст, який пов'язує людину, земний світ з божественним. Це особлива

духовна краса, яка, за визначенням П. Флоренського, є «невловимою для логічних формул». Знавцями цієї краси є старці духовні, майстри «художества з художеств», як *святые отцы называют аскетичку* [112]. Привабливість монастирського життя для П. Левченка могла мати й ще один аспект. Мандруючи все життя по різних місцях, змінюючи будинки та помешкання, його не могло не зачепити те, що ченці в монастирі отримували притулок на все життя. Отже, монастир сприймався як щось вічне, незмінне і стабільне. Своїми краєвидами із зображенням путивльського монастиря П. Левченко ніби гармонізує відношення світів, які складають основу діяльності православного монастиря, – божественного, людського та природного.

Відомо, що монастирі приваблювали художників, навіть прибічників соціального, викривального мистецтва другої половини ХІХ ст., гармонією і архітектурою монастирських ансамблів. Так, наприклад, Святогорську пустинь зображували такі відомі митці, як І. Репін, С. Васильківський, М. Ткаченко, О. Кисельов. Її відвідували І. Бунін, А. Чехов, В. Немирович-Данченко. Святогорський монастир зображено в оповіданні І. Буніна «На Дінці» та А. Чехова «Перекоти-поле».

Мабуть, розташування монастирів, духовна краса, втілена у чернецтві, були головними чинниками, що обумовлювали інтерес митців до цього явища. Путивльський Молчанський монастир знаходиться на горі, яка є давнім міфопоетичним символом. Найбільш значимі події біблійної та євангельської історії відбуваються на горах Синай, Голгофа, Фавор. Образ монастиря, таким чином стає тотожним граду праведних – Горньому Єрусалиму, що на підсвідомому рівні могло вплинути на художника, обумовити його інтерес до монастирського ансамблю в Путивлі. Відомо також, що П. Левченко деякий час мешкав у Змієві, де знаходився старовинний Зміївський Миколаївський Преображенський монастир, заснований до 1668 р. Церкви Зміїва привернули згодом увагу й істориків мистецтва.

Так у 1916 р. асистент історико-філологічного факультету Харківського університету Д. Гордєєв відвідав і зробив опис церков Зміївського повіту. Слід зазначити, що у ХІХ ст. представники духовенства та вчені Харківського університету склали нариси з історії слобожанських монастирів та храмів. Пензлю П. Левченка належить також «Церква в с. Озерянці». Не виключено, що цей краєвид міг бути пов'язаний із славнозвіс-

ною Озерянською Різдва Богородиці пустинню, заснованою на початку XVIII ст. У XIX – на початку XX ст. спостерігається підвищення ролі і значення чудотворного Озерянського образу як святині Слобідського краю.

Таким чином, ідея монастиря як Горнього Єрусалиму могла вплинути на формування образної системи творів художника. Часті переїзди художника окрім всього іншого – ще й показник прагнення відшукати нові враження, а в більш широкому значенні – віднайти свій шлях у житті та мистецтві. Тому П. Левченко, змінюючи топографічні орієнтири, знаходиться постійно у сумнівах, на життєвому перехресті, підтвержуючи думку відомого іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гассета, що *«життя – це вічне перехрестя, постійний сумнів»*. У цьому сенсі неоднозначним виглядає й ставлення художника до релігії. Якщо художник в якийсь період і не був позбавлений антирелігійних настроїв, то інше, провінційне середовище, у тому числі і в Путивлі, могло вплинути на його світогляд, що знайшло відображення в його творчості.

У світлі цієї проблеми нашу увагу привернули три твори під однаковою назвою «Божниця». Один з них зазначено в каталозі 1956 р. під № 204 (полотно, олія, 50x40, колекція Харківського історичного музею), другий під № 113 (полотно на картоні, олія, 17x15), а третій знаходиться в колекції Донецького художнього музею (полотно на картоні, олія, 16,5x15). Увага до такого специфічного елемента православного культу не випадкова для художника. До цього сюжету звертається І. Бунін в оповіданні «Грамматика любові»: *«передній угол весь был занят божницею без стекол, уставленной и увешанной образами; среди них выделялся и величиной и древностью образ в серебряной ризе...»* [113]. У каталозі 1956 р. твір «Божниця» з колекції С. Собакаря значиться у списку робіт, виконаних у 1883–1910 рр. Незначна розбіжність у розмірах донецької роботи і «Божниці» з приватної колекції вказує на ідентичність творів. Отже, мова йде про одну й ту саму роботу. «Божниця» з Харківського історичного музею за каталогом 1956 р. віднесена до творів, написаних між 1910–1917 рр. Таким чином, указані твори підкреслюють особливу увагу художника до сакральної тематики упродовж значного проміжку часу і тим самим ставлять під сумнів безапеляційні висновки щодо антирелігійних поглядів П. Левченка.

ПУТИВЛЬСЬКА ТЕМАТИКА В ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА

Які ж висновки можна зробити, користуючись відомими нам матеріалами?

На підставі назв творів і написах на них документально підтвердженим є факт перебування П. Левченка в Путивлі в 1904, 1905 і 1906 рр. Стилiстичний та iконографiчний аналіз творів не виключає відвідання художником цього міста й раніше – у 1903 р. та пізніше – в 1907–1910 рр. Отже, можна дійти висновку, що на початку ХХ ст. і далі упродовж більше десяти років П. Левченко відвідував Путивль.

На основі каталогів 1939 р. і 1956 р. та інших джерел і даних, отриманих з інформації від музеїв та з літератури, маємо 26 творів П. Левченка (23 живописних та 3 графічних), які були написані в Путивлі (табл. 1, 2, 3). Такий висновок ми робимо на основі назв творів, які вказують на безпосереднє місце написання, а також за сюжетними ознаками.

На тлі робіт П. Левченка, які мають в основному узагальнені назви, чітко виокремлюється путивльська топографія. Тож можемо зробити висновок про те, що Путивль займав якесь особливе місце в творчості художника. П. Левченко відвідує Путивль систематично протягом 1900 рр. і, не виключено, у 1910 рр. Враховуючи те, що в цей час митець створює етапні роботи («Молчанський монастир у Путивлі», «Біла хата. Вулиця в Путивлі»), пропонується визначити цей період у творчості художника, як «путивльський».

Серія творів путивльської тематики П. Левченка об'єднується як за сюжетами – пейзажі із зображенням Молчанського монастиря, так і за манерою письма – плернерний живопис етюдного характеру. Митець неодноразово звертався до зображення церковного зодчества («Софійський собор. Київ», «Софія Київська», «Львовський монастир», «Задвірки Софійського собору. Київ», «Біла церква. Зміїв», «Церква в с. Озерянці», «Каплиця», «Церква») [114]. Путивльські краєвиди із зображенням Молчанського монастиря засвідчують потяг художника до цієї теми, підкреслюють її важливість і значущість у творчості. Не виключено, що увага митця до зображення сакральних споруд, зокрема і Молчанського монастиря, могла бути обумовлена й ідеями світоглядного характеру.

Путивльські твори П. Левченка посідають важливе місце в творчості художника. Час їхнього виконання припадає на початок 1900 рр. – період відходу від передвижницьких традицій пейзажного живопису до формування нової концепції пейзажу. У них художник розвиває принципи пленерного живопису і досягає значних успіхів. Значимість цих робіт підтверджує факт експонування деяких з них на престижних виставках ТПХВ («У повітовому містечку»), а також високою оцінкою істориків мистецтва («Біла хата. Вулиця в Путивлі», «Молчанський монастир у Путивлі»). Путивльські твори віддзеркалюють тенденції, характерні для творчості художника 1900 рр.: рух від картини до етюду, утвердження живописного начала, перевага пленерних завдань. У путивльських етюдах художник тонко передає фактуру, уміло інтонує їх у висвітленому реєстрі, виявляє кольорову поліфонічність на мінімальних акордах кольорів.

Путивльські твори П. Левченка слід розглядати в контексті соціальних і мистецьких процесів поч. ХХ ст., пов'язаних із сплеском інтересу серед митців до історії та культури рідного краю, пошуками нових форм виразності. Звернення до сюжетів із сакральною тематикою мало не тільки історико-культурний підтекст, але й відображало певні зміни у світогляді художника – бажання знайти гармонію між людиною та природою. Зображені сакральні споруди на живописних та графічних аркушах П. Левченка є цінним документально-художнім джерелом для реконструкції духовного і релігійного життя Сумщини початку ХХ ст.

Творчість П. Левченка завжди викликає інтерес у дослідників Слобожанщини і Сумщини. Рішенням Путивльської міської ради народних депутатів від 24 квітня 1997 р. за № 95 одній з нових вулиць у Путивлі присвоєно ім'я Петра Левченка. До 150-річчя від дня народження митця Сумський художній музей організував виставку його живопису. Харківський художній музей підготував виставку графічних і живописних творів з музейної збірки і приватних колекцій Харкова. На її вернісажі були присутні учасники науково-практичної конференції з нагоди 120-річчя відкриття Харківського художньо-промислового музею [115]. 21 грудня 2006 р. у галереї мистецтв «Академічна» Української академії банківської справи відбувся мистецький вечір «Діалоги з Левченком».

ПРИМІТКИ

1. Санкт-Петербурзька академія мистецтв і художнє життя Харкова / Автори-упорядники: Денисенко О., Бінусова С., Пономарьова Л., Дяченко Н. – Х., 2004. – 1 арк., склад. у 8 с. (без пагінації).
2. Товарищество южнорусских художников: Библиографический справочник: В 2 ч. / Сост.: В.А. Афанасьев, О.М. Барковская. – Одесса, 2000. – С. 176.
3. Петро Олексійович Левченко. 1859–1917. Каталог виставки / Вст. ст.: Л. Смоленський. – Х., 1939; Петро Олексійович Левченко. Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження / Автор нарисів та укладач М.М. Безхутрий. – Х., 1956; Петро Олексійович Левченко: Альбом / Текст Ю.Ф. Дюженка. – [Х., 1958].
4. Павленко М. Петро Левченко (1859–1917). – Прага, 1927.
5. Павленко М. Петро Левченко (1859–1917). – С. 6, 9. У наведеній цитаті збережено мову оригіналу. Звертаємо увагу на помилку в даті народження П. Левченка в цьому виданні, а також і в каталозі виставки 1939 р. Докладніше про українську еміграцію в Чехословаччині див.: Власенко В.М. З чужого берега (Український вільний університет і Сумщина) // Сумська старовина. – 2002. – № X. – С. 94–101.
6. Петро Олексійович Левченко. 1856–1917: Альбом / Текст Ю.Ф. Дюженка. – [Х., 1958]; Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість. – К., 1958.
7. Говдя П. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. – К., 1964. – С. 33.
8. Історія українського мистецтва: У 6 т. (Мистецтво другої пол. XIX–XX ст. – К., 1970. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 179. Про П. Левченка див. також с. 179–183. У 1920 рр. твори П. Левченка позитивно сприймалася критикою. Зокрема в журналі «Наука и искусство» (випуск журналу «Шквал», 1927, № 2, Одеса) з приводу робіт П. Левченка зазначалося: «В своих картинах Левченко, главным образом, давал сельский пейзаж. Тут и размытая дорога, и углы местечек с улицами в вечных лужах, и сельские хаты. Каждая самая маленькая работа Левченко носит на себе печать своеобразия украинского пейзажа».
9. Історія українського мистецтва: У 6 т. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 183.

10. Петро Левченко: Альбом / Авт.-упоряд. М.М. Безхутрий. – К., 1984. – С. 10. *Безхутрий Микола Микитович (1919–1995)* – український мистецтвознавець, письменник. Автор праць з образотворчого мистецтва. Дослідник творчості С. Васильківського, М. Самокиша, П. Левченка. Див.: *Путятін В.Д.* Безхутрий Микола Микитович // *Енциклопедія сучасної України.* – К., 2003. – Т. 2. – С. 424.
11. Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. – К., 1989. – С. 108. Про *П. Левченка* див. також с. 107–108.
12. Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів Державного музею образотворчого мистецтва у Києві. Виставка у пошану сторіччя українського поселення у Канаді. – [Вінніпег, 1991]. – С. 226. Біографічні відомості про *П. Левченка* вміщені також в енциклопедичному довіднику: *Митці України: Енциклопедичний довідник / Упоряд. М.Г. Лабінський, В.С. Мурза; За ред. А.В. Кудрицького.* – К., 1992. – С. 356.
13. Журавель О. Без глухомані (До питання про школу українського національного малярства) // *Образотворче мистецтво.* – 1997. – Число 1. – С. 51–52. Про *П. Левченка* див. с. 52.
14. Український живопис XIX – початку XX ст. з колекції Національного художнього музею України: Альбом – К., 2005. – С. 8. Про *П. Левченка* див. с. 8–9.
15. Див.: *Шумило Н.О.* Творча спадщина Д.І. Безперчого в колекції Харківського художнього музею // *Наук.-практ. конф., присвячена 190-річчю колекції Харківського художнього музею: Тези доповідей та повідомлень.* – Х., 1995. – С. 16–17; *Шумило Н.О.* Роль Д.І. Безперчого у розвитку художньої культури Харківщини // *Другі Сумцовські читання: Тези наукової конференції.* – Х., 1996. – С. 51–52. У зібранні Сумського художнього музею знаходиться картина «Бандурист» (1860-ті рр.) Д. Безперчого, позначена рисами сентименталізму. *Шрейдер Єгор Єгорович (1844–1922)* – класний художник 3-го ступеня пейзажного живопису. Високу оцінку пейзажам цього художника дав відомий критик В. Стасов.
16. Плотникова М. Майстри українського пейзажу // *Образотворче мистецтво.* – 1986. – № 5. – С. 13. Про *П. Левченка* див. с. 12–13.
17. Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX века). – К., 1989. – С. 41.
18. Ипполитов А. Методология русского импрессионизма // *Archronika.* – 2000. – № 5–6. – С. 66–71; *Пути русского импрессионизма: Альбом. К 100-летию Союза русских художников / Государственная Третьяковская галерея, Музей русского искусства, г. Миннеаполис, США.* – М., 2003. Заслуговує на увагу думка доктора мистецтвознавства О. Морозова, який зазначає з

- цього приводу, що «...категорія імпрессионізму трудно поддається дешифровке даже в ее исконном французском контексте, поскольку породившая ее практика изобилует противоречиями...». (Морозов А.И. Русский импрессионизм в советской действительности // Пути русского импрессионизма... – С. 112).
19. Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження... – С. 13.
 20. Павлова Т.В. Художник чеховської провінції // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / НАНУ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2000. – С. 47.
 21. Павленко М. Петро Левченко (1859–1917). – С. 9.
 22. Петро Левченко: Альбом / Авт.- упоряд. М.М. Безхутрий. – К., 1984. – С. 10.
 23. Жбанкова О. Митець та його муза // Art Line. – 1999. – № 3. – С. 52–53; Павлова Т.В. Художник чеховської провінції // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / НАНУ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2000. – С. 45–54; Димшиць Е.О. Натюрморт в українському живописі на зламі ХІХ–ХХ століть // Там само. – С. 119–139. Огляд творчості П. Левченка див. у вид.: Видатні майстри українського пейзажу М.А. Беркос, М.С. Ткаченко, П.О. Левченко із зібрання музею і приватних колекцій: Каталог. Живопис. Графіка / Укладач Л.М. Лосікова. – Х., 1991. Про П. Левченка див. с. 6–7. Путівльська тематика у творчості П. Левченка знайшла відображення у таких публікаціях: *Побожій С.* Художник біля церковних стін. Путівльські краєвиди у творчості Петра Левченка // Сумська старовина. – 2002. – № X. – С. 244–257; *Він же.* Матеріали до художнього життя Сумщини ХХ ст. Сакральна архітектура у творчості П. Левченка // Культура України: Збірник наукових праць. – Вип. 11: Мистецтвознавство. Філософія / Харківська держ. акад. культури; Відп. ред. М.В. Дяченко. – Х., 2003. – С. 182–191; *Він же.* Путівльські пейзажі у контексті творчості П.О. Левченка // Путівльський краєзнавчий збірник. – Вип. 2. – Суми, 2005. – С. 162–175.
 24. Лосікова Л. Бентежно й витончено: (Петро Левченко) // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3–4. – С. 71.
 25. Бабореко А.К. И.А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917). – 2-е изд. – М., 1983. – С. 182.
 26. Бунин И.А. Избранные сочинения / Вступ. ст., сост. и примеч. О. Михайлова. – М., 1984. – С. 427.
 27. Побожий С. Левитан: мастер безлюдного пейзажа // Уик-энд (Сумы). – 1996. – № 17 (121). – С. 6.

28. Константин Коровин вспоминает... / Сост. книги, авт. вст. ст. и коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. – М., 1990. – С. 95.
29. Сумський художній музей: Альбом / Авт.-упоряд. С.І. Побожій – К., 1988. – Л. 30: Левченко П. Пізня осінь. Глушина.
30. Цитати подано за виданням: Ли Цин Чжао. Строфы из граненой яшмы / Перевод с кит. М. Басманова. – М., 1974.
31. Ступак Ю. Видатні художники на Сумщині. – Х., 1969. – С. 22–24.
32. История городов и сел Украинской ССР. Сумская область. – К., 1980. – С. 436.
33. Кривко А. Связи художника П.А. Левченко с Путивлем // Ленинский путь (Путивль). – 1966. – 9 июля. – № 82 (2269). – С. 4.
34. Сумщина від давнини до сьогодення: Науковий довідник / Упоряд. Л.А. Покиденко; Редкол.: Л.П. Сапухіна та ін. – Суми, 2000. – С. 105. Слід зазначити, що в деяких виданнях довідникового характеру про Путивль взагалі відсутня інформація про те, що в Путивлі жив і працював П. Левченко. Див., наприклад: Сапухіна Л.П. Путивль. – Х., 1974; Луговойской А.В., Нефедовский Е.Г. Путивль: Путеводитель. – Х., 1985.
35. Петро Олексійович Левченко: Альбом / Текст Ю.Ф. Дюженка. – [Х., 1958]. – С. 7. Із-за частих переїздів П. Левченка непереконливим і необґрунтованим є твердження укладача каталогу, що П. Левченко *«почти постоянно жил в Харькове»* // Russische und ukrainische Malerei des 19 Jahrhunderts aus dem Kunstmuseum Sumy. Katalog, Katalogtext und Einfuhrung: I. Pavlenko. – Celle, Vomann Museum, 1992. – S.72. Це ж повторює автор і в статті про П. Левченка: *«Мешкав переважно в Харкові. Відвідував Путивль»* // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – 2-е вид. – Суми, 2004. – С. 257. Невмотивованим є твердження про те, що П. Левченко *«виїздить з Петербурга, оселяється в Харкові і живе тут постійно, лише зрідка виїжджаючи у ближні села, до Києва та Путивля»* // Петро Левченко: Альбом / Авт.-упор. М.М. Безхутрий. – К., 1984. – С. 5. В іншому виданні Ю. Дюженко також звертає увагу на цю проблему: *«П. Левченко завжди жив скромно, а останні роки – навіть бідно. Ніколи він не мав власного житла, часто переїздив з квартири на квартиру, а майже щорічно – з одного міста до іншого: то він живе у Харкові, то в Москві, то в Києві, то в Одесі, то знову у Харкові»* // Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість. – К., 1958. – С. 47. У вступній статті до альбому 1958 р. він же зазначає: *«Йому часто доводилось переїжджати з міста в місто, живучи то в Харкові, то в Києві, то в Одесі, то знову в Харкові, а останні роки життя у глухому містечку Змієві, недалеко від Харкова»* // Петро Олексійович Левченко: Альбом / Автор тексту Ю.Ф. Дюженко – [Х., 1958]. – С. 7. Заслугує на увагу й така інформація: *«А живучи взимку*

- здебільшого в Києві...» та «Особливо любив він малювати з вікна великого будинку своєї теці, в якому містився Український клуб, садок біля Золотої брами з водограєм...» // Павленко М. Петро Левченко (1859–1917). – С. 13. Сумський мистецтвознавець Ю. Ступак зазначав: «Живучи у Харкові, він часто виїжджав на Сумщину, з особливою любов'ю пишучи путивльські краєвиди» // Ступак Ю. Видатні художники на Сумщині. – Х., 1969. – С. 22.*
36. Нікітін Ю.О. Міста і міське життя в Глухівському, Конотопському та Крелевецькому повітах у 70 рр. ХІХ ст. // Сумський обласний краєзнавчий музей: історія та сьогодення: Науковий збірник. – Суми, 2005. – С. 96.
 37. Побожій С.І. Традиції колекціонування на Слобожанщині. Історія. Приватні і корпоративні колекції. Перспективи розвитку // Сумський обласний краєзнавчий музей: історія та сьогодення. Науковий збірник. – Суми, 2005. – С. 85–94.
 38. Савицька Л.Л. Художнє життя провінції на зламі століть // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: 36. наук. пр. / Під ред. С.С. Єрмакова. – Х., 2002. – С. 62.
 39. Лепьошкіна О.М. Землевласники Путивльського повіту другої половини ХІХ ст. // Путивльський краєзнавчий збірник. – Вип. 2. – Суми, 2005. – С. 102–112.
 40. Булгаков Петро Федорович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 69. Про П.Ф. Булгакова див.: Лепешкина Е. Художник из Зинова // Путивльские ведомости. – 1994. – 30 июня. – № 52 (7862). – С. 2, фото; Кривко А. Художник П.Ф. Булгаков // Ленинский путь (Путивль). – 1977. – 19 февр. – № 22 (4102). – С. 1.
 41. Коренев Петро Максимович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 219.
 42. Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження / Уклад. М.М. Безхутрий. – Х., 1956.
 43. Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження. – С. 13. Виставка творів П. Левченка входила як великий розділ до чергової виставки Товариства харківських художників. Див.: Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко: Нарис про життя і творчість. – К., 1958. – С. 48. В іншому виданні цей же автор вказує, що цю виставку організувала Харківська спілка мистецтв // Петро Олексійович Левченко: 1856–1917: Альбом / Текст Ю.Ф. Дюженка – С. 10.
 44. «Біла хата. Путивль»(1904), полотно на картоні, олія, 24,5х27, зліва внизу підпис: П. Левченко; «Соняшники. Путивль» (1904), картон, олія, 23х30, справа внизу підпис: П. Левченко; «Путивль. Монастир» (1905), полотно на картоні, олія, 27х22,5; «Путивльський монастир», полотно, олія, 49,5х69, справа внизу підпис:

- П. Левченко; «Біла хата. Путивль», картон, олія, 18,8x26,2, зліва внизу підпис: П. Левченко; «Путивль. Монастир», картон, олія, 32,5x25; справа внизу підпис: П. Левченко; «Монастир. Путивль», картон, олія, 9,5x14,5; зліва внизу підпис: П. Левченко; «Вулиця в Путивлі», дерево, олія, 9,8x14, справа внизу підпис: П. Левченко; «Путивльський монастир», картон, олія, 22,3x29,2, зліва внизу підпис: П. Левченко; «Хата в зелені. Путивль», дерево, олія, 11,5x14,5, зліва внизу підпис: П. Левченко; «Дзвіниця в Путивлі», полотно, олія, 48x38, зліва внизу підпис: П. Левченко; «Дзвіниця. Восени. Путивль», картон, темпера, 27x22,5, зліва внизу підпис: П. Левченко // Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження. – С. 16, 17, 23, 26, 27, 32, 34, 35, 40, 55.
45. Петро Олексійович Левченко: 1859–1917: Каталог виставки / Вст. ст.: Л. Смоленський. – Х., 1939.
46. Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження. – С. 26.
47. Петро Олексійович Левченко. 1859–1917: Каталог виставки / Вст. ст. Л. Смоленський. – С. 19, 22.
48. Левченко П.О. Дзвіниця. Восени. Путивль. Картон, темпера. 27x22. Зліва внизу підпис: П. Левченко // Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів. До сторіччя з дня народження... – С. 55; *Левченко П.* Молчанський монастир. Полотно, олія, 32x25. Репродукцію цього твору вміщено у виданні: Петро Левченко: Альбом / Авт.-упоряд. М.М. Безхутрий. – К., 1984. – Л. 111. У переліку репродукцій зазначено, що цей твір зберігається у ДМУОМ (тепер – Національний художній музей України в Києві). Проте у зібранні цього музею вказана робота відсутня. Цю інформацію ми отримали від співробітника НХМ Г.О. Белікової в листі до автора від 16. 02. 2006 р. Очевидно, що автор-упорядник альбому переплутав і неввірно указав місце зберігання цієї роботи. Нам не вдалося розшукати місцезнаходження цього твору.
49. Одеський художній музей. Живопис XVI – начала XX веков: Каталог / Сост. Л.Н. Калмановская. – Одесса, 1997. – С. 93. Левченко П. Хати. 1906. картон, олія. 24x31. Зліва внизу підпис: П. Левченко. На звороті: Путивль. 1906. Придбано у А.Г. Андреолеті, Одеса. 1974 р. *Виставки: Нові надходження ОХМ 1973–1977.* Одеса, ОХМ, 1978. Лл. цього твору див. у вид.: Одеський художній музей: Альбом / Авт.-упоряд. Я.А. Галкер. – К., 1986. – Лл. 49. Репродукція твору П. Левченка під назвою «Розвалюха» (полотно, олія, 35x28), дуже схожого на «Хати» (1906) з колекції Одеського художнього музею, вміщено у виданні: Петро Левченко: Альбом / Автор-упор. М.М. Безхутрий. – Лл. 77. Ілюстрація твору, яка дуже схожа на твір з Одеського художнього музею під назвою «Етюди», вміщено у виданні: *Павленко М. Петро Левченко (1859–1917).* – Прага, 1927. – С. 11.

50. Альбом виставки XII археологического съезда в г. Харькове / Под ред. и с объяснит. текстом проф. Е.К. Редина. – М., 1903.
51. Удріс І. Археологія як чинник становлення мистецтвознавства в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століття. До століття ХІІ археологічного з'їзду 1902 року // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 2. – С. 81.
52. Редин Е.К. Значение деятельности археологических съездов для науки русской археологии: К ХІІ археологическому съезду в Харькове. – Х., 1901. – С. 3.
53. Центральний державний архів вищої влади та органів управління України. – Ф. 2052, оп. 1, спр. 986, арк.1. Оригінал рос. мовою. Переклад автора.
54. Півненко А. Український художньо-архітектурний відділ Харківського літературно-художнього гуртка // Народна творчість та етнографія. – 1991. – № 1. – С. 16–22.
55. Сумцов Н.Ф. Из украинской старины. – Х., 1905. – С. 10.
56. Побожій С. Академік М.Ф. Сумцов: подорожі Сумщиною // Панорама Сумщини. – 1991. – 14 лют. – № 7 (59). – С. 3.
57. Рябинин І.М. История о Путивле, уездном городе Курской губернии – Путивль, 1911. – С. 105. Про І. Рябініна див.: *Лепьошкіна О.М.* Іван Матвійович Рябінін – краєзнавець і громадський діяч // Шоста Всеукраїнська наукова конференція з історичного краєзнавства. – [Луцьк, 1993]. – С. 258–259; *Вона ж.* Рябінін Іван Матвійович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 385; *Вона ж.* Перший історик Путивля. До 170-річчя від дня народження І.М. Рябініна // Путивльський краєзнавчий збірник. – Вип. 1. – Суми, 2004. – С. 6–13.
58. Про Є. Редіна див. докладніше: *Побожій С.* З плеяди фундаторів: До 125-річчя від дня народження Є.К. Редіна // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 2. – С. 30–31; *Він же.* Історик мистецтва Єгор Редін // Пам'ятки України. – 2003. – Ч. 3 (140). – С. 70–77. Додаток: Матеріали до покажчика праць Є. Редіна та публікацій про нього. – С. II–XIV; *Він же.* З історії українського мистецтвознавства. – Суми, 2005. – С. 39–87.
59. Киевская старина. – 1901. – Т. LXXV. – С. 125.
60. Лепьошкіна О.М. Перший історик Путивля. До 170-річчя від дня народження І.М. Рябініна. – С. 8.
61. Бунин И.А. Избранные сочинения / Вст. ст., сост. и прим. О. Михайлова. – С. 467.
62. Ходасевич В. Колеблемый треножник. – М., 1991. – С. 651.
63. Про перебування І. Буніна на Сумщині див.: *Побожий С.І.* «Слово о полку Игореве» сводило меня с ума» (К 130-летию со дня рождения И.А. Бунина) // Сумська старовина. – 2001. – № VIII–IX.

- С. 211–221; *Він же*. Иван Бунин и Сумщина // Теленеделя (Сумы). – 1997. – 1–8 мая. – № 13. – С. 9.
64. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. – М., 1989. – С. 115.
65. «Князь Игорь» А.П. Бородин: Оперное либретто. – М., 1984. – С. 5.
66. Побожий С.И. «Славию Гончарову за Игоря». Об одной изобразительной версии к немецкому изданию «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игоревім» та його епоха: Зб. наук. праць. – Вип. 1 / За ред. О.В. Мишанича, В.Б. Звагельського. – Суми: СумДУ, 2000. – С. 141–159.
67. Побожий С. «Поэт не от мира сего» Г. Петников в Путивле // Уик-энд. – 1996. – № 30 (134). – 26 июля – 3 авг. – С. 1, фото, ил.
68. Калаушин Б. Кульбин: Поиск. – Кн. 1 // Альманах «Аполлон». – 1994. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 358.
69. Вечерський В. Середньовічні фортифікації Путивля // Пам'ятки України. – 2001. – № 1–2. – С. 21–29; Молчанський монастир. Світлина 1870 рр. – С. 28; *Вечерський В.В.* Пам'ятки архітектури й містобудування Лівобережної архітектури: Виявлення, дослідження, фіксація. – К., 2005. У цьому виданні вміщено фото: Молчанський монастир. Фото 1870 рр. – С. 470; панорама Молчанського монастиря від річки Сейм. Фото кінця XIX ст. – С. 471. Про історію Молчанського монастиря див. у цьому ж виданні с. 470–488. Про путивльського фотографа Я. Фесика див.: *Лепешкина Е.* Яков Фесик-фотомастер // Путивльские ведомости. – 1992. – 11 ноября. – № 89 (7692). – С. 2. Деякий час Я. Фесик був ченцем Молчанського монастиря.
70. Побожий С. Федір Ернст і Сумщина // Червоний промінь. – 1992. – 18 січ. – № 3. – С. 3; *Побожій С.* З історії охорони пам'яток Північного Лівобережжя 20–30 рр. // Північне Лівобережжя та його культура XVIII – початку XX століття: Тези доповідей та повідомлень наук. конф. присвяченої 100-річчю від дня народження історика мистецтва Ф.Л. Ернста. – Суми, 1991. – С. 53–56.
71. Рукописний фонд Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. – Ф. 13-3 / 102, арк. 4.
72. Побожий С. З історії охорони пам'яток Північного Лівобережжя 20–30 р. – С. 55.
73. Левитский И. Путивль. – М., 1905. – С. 17.
74. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – СПб., 1898. – Т. 50. – С. 813.
75. Бунин И.А. Избранные сочинения / Вступ. ст., сост. и примеч. О. Михайлова. – М., 1984. – С. 387. У «Житті Арсеньєва» І. Бунін неодноразово підкреслює благоговійні релігійні враження головного героя: *«все равно нет ничего в мире лучше того, что я чувствую сейчас, слушая эти возгласы, песнопения и глядя*

то на красные огоньки перед тускло-золотой стеной старого иконостаса, то на святого божьего витязя...» // Там же. – С. 392.

76. Робота П. Левченка під назвою «Путивль. Монастир» репродукована у виданні: Петро Олексійович Левченко: 1856–1917: Альбом / Текст Ю.Ф. Дюженка. – Іл. 3. Нині твір *П. Левченка* під новою назвою: «Монастир у Путивлі» (1905) знаходиться у зібранні Донецького обласного художнього музею. У цьому музеї знаходиться п'ять творів П. Левченка: «Інтер'єр (Божниця)». Полотно на картоні, олія. 16,5x15; «Клуні (Овини)». Полотно на картоні, олія. 16,5x23; «Монастир у Путивлі» (1905). Полотно на картоні, олія. 26,5x22,5; «Віолончеліст». Полотно на картоні, олія. 43,7x37; «Водяний млин» 1910. Папір, олівець. 31x37,5. Перші чотири твори були передані з Київського музею українського мистецтва у 1960 р. На звороті роботи «Монастир у Путивлі» є напис олівцем: «*Монастырь в Путивле 1905*». Очевидно, цей напис дав підстави науковим співробітникам Донецького художнього музею змінити назву цього твору на «Монастир у Путивлі». Відомості про ці твори П. Левченка ми отримали з листа директора музею, заслуженого працівника культури України В.М. Шитикова до автора від 02.07.2003 р., № 75. Ілюстрацію твору «Монастир у Путивлі» вміщено також у виданнях: *Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість.* – К., 1958. – Іл. 30; *Шитиков В. Мистецький центр Донеччини // Образотворче мистецтво.* – 2002. – Ч. 2. – С. 60–62, іл. «Монастир в Путивлі» на с. 62.
77. Робота П. Левченка «Молчанський монастир в Путивлі» (полотно, олія, 49,5x69, ж-28) зберігається в Національному художньому музеї. Надійшла до музейного зібрання в 1914 р. під назвою «Путивльський монастир», репродукована у виданнях: Петро Олексійович Левченко: 1856–1917: Альбом / Текст Ю.Ф. Дюженка. – Іл. 16; *Ступак Ю.П. Художники на Сумщині.* – Х., 1969 (іл. без пагінації). Ця робота, але під назвою «Путивльський Молчанський монастир» репродукована у виданні: *Історія українського мистецтва: В 6 т. (Мистецтво другої половини ХІХ–ХХ століття).* – Т. 4. – Кн. 2. – С. 180; П. Левченко: Буклет. – Х., 1958.
78. Твір П. Левченка «Біла хата. Вулиця в Путивлі». Картон, олія, 20x26, ж-1666. Зліва внизу – авторський підпис: *П. Левченко*. Придбаний МК УРСР у С.І. Собакаря в 1975 р. (Національний художній музей). Репродукований у виданнях: Петро Левченко: Альбом / Авт.-упор. М.М. Безхутрий. – Іл. 22; Путивль: Фотопублцистический / Сост. Вечерский В.В., Луговской А.В. – К., 1992. – С. 11; Національний художній музей України: Альбом / Керівник проекту, автор концепції А. Мельник; Науковий керівник та упоряд. О. Лагутенко. – К., 2006. – С. 242. У нарисі Ю. Дюженка про життя і творчість П. Левченка (1958) вміщено репродук-

цію цього твору під назвою «Вуличка» (кольорова іл. № 5). У цьому ж виданні вміщено репродукцію з роботи «Куточок подвір'я» (Сумський художній музей) під назвою «Біла хата». Автор-упорядник альбому «Петро Левченко» (1984) М. Безхутрий так описує твір «Біла хата. Вулиця в Путивлі»: *«У картині «Біла хата. Вулиця в Путивлі» є якась невимовна принадність за тишкю: сонце на стінах, фіолетові тіні під солом'яною стріхою. Увівши до композиції більше простору, художник написав край вулички з будівлями, зелень у глибині, небо. Тепла яскравість, зелені рефлекси дали змогу довести кольорові акценти до живописної напруги. Поверхні предметів вражають витонченістю нюансів зігрітого теплом білого, цілющою свіжістю блакитного, прозорістю брунатного. Кожна деталь вивірена, тонко прописана пензлем, який буквально вплавляє одну фарбу в іншу або викладає фактуру так, що вона переливається на світлі. Характер мотиву, особливості його втілення створюють образ скромного куточка міста, який полюбився митцеві. Плавними обрисами, м'яким поєднанням кольорів він домагається теплого ліричного настрою».* – С. 7. У каталозі 1956 р. «Петро Олексійович Левченко. Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження» М. Безхутрий зазначає: *«Таке ж враження справляють інші інтимні куточки українських сіл – «Біла хата. Путивль», «Опівдні», «Хата за забором», «Блакитна хата».* – С. 7. Ю.П. Ступак у книзі «Видатні художники на Сумщині» так трактує зміст цього твору: *«А буйна зелень, що красується вдалині, ніби говорить, що тут можна б жити краще, радісніше, легше. І біла стіна вбогої селянської хати – наче втілення чистоти й незаплямованості тих, хто в ній живе».* – С. 23.

79. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1989. – С. 108.
80. Левченко П. Путивль. Вуличка. Дерево, олія, 9,8x14. Ж-1224. Справа внизу підпис: П. Левченко. Була придбана у харківського колекціонера І. Собакаря у 1957 р. На зворотному боці на папері авторський (?) напис: *«Путивль (Уличка)».*
81. Левченко П.О. Вулиця в Путивлі (1904?). Картон, олія, 20,7x27,8. Зліва внизу підпис: П. Левченко. Репродуковано у виданнях: Петро Левченко: Альбом/ Авт.-упор. М.М. Безхутрий. – Іл. 58, 59 (фрагмент); Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – 2-ге вид. – Суми, 2004. – С. 257. *Левченко П.О. Путивль (1904?)*. Картон, олія, 9,9x14,6. Зліва внизу підпис: П. Левченко. Репродуковано у виданні: Петро Левченко: Альбом/ Авт.-упор. М.М. Безхутрий. – Іл. 69. Ця робота експонувалася на виставці російського та українського живопису ХІХ ст. із Сумського художнього музею в Бомані-музеї (Німеччина, м. Целле) у 1992 р. *Лит.*: Русское и украинское искусство ХVIII

– нач. ХХ в. Живопись. Графика. Скульптура: Каталог / Сост. Е.С. Прохасько. – Сумы, 1991. – С. 24. «Вулиця в Путивлі» надійшла до Сумського художнього музею в 1974 р. від Б. Свешнікова. У колекції Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького зберігаються такі роботи П. Левченка: «Інтер'єр з букетом квітів» (полотно, олія, 70,8х61); «На дворі» (полотно на картоні, олія, 33,5х27,3); «Хата. Соняшники» (картон, олія, 11х16,5); «Пізня осінь. Глухомань» (полотно на картоні, олія, 26,5х37); «Путивль» (1904?, картон, олія, 9,9х14,6); «Вулиця в Путивлі» (1904?, картон, олія, 20,7х27,8); «Пейзаж. Дорога, хати» (1907, полотно, олія, 29,1х45); «Зима (Київ. Вид з вікна)» (1907) (картон, олія, 24,3х32); «Зима» 1900 рр.?, полотно на картоні, олія, гуаш, олівець, 19,5х23); «Етюд старої хати» (картон, олія, 22,1х30,4); «Пейзаж. На Дінці» (картон, олія, 19х24,3); «Інтер'єр (Затишний куточок у кімнаті)» (полотно, олія, 81,7х68,5); «Моринці. Садиба Т.Г. Шевченка» (картон, полотно, олія, 24х37,5); «Куточок двору (Будиночок з сонячними плямами)» (до 1902 р.?, полотно на картоні, олія, 15,3х22,4); «Водяний млин» (1896, полотно на картоні, олія, 27,5х25); «На краю села» (1878, полотно на картоні, олія, 11,3х30,9); «На краю села» (полотно на картоні, олія, 23,7х42,9); «В'їзд до села» (1910 рр., полотно на картоні, олія, 16х24); «Луки. Скирди» (дерево, олія, 12,2х32,5); «Млин» (1890 рр., картон, олія, 10,8х14,6). Відомості про твори П. Левченка взяті з наукових карток експонатів музею, а також з вид.: Русское и украинское искусство XVIII – нач. ХХ в. Живопись. Графика. Скульптура: Каталог / Сост. Е.С. Прохасько. – Сумы, 1991. – С. 24.

82. Русская живопись в музеях РСФСР. – Вып. V. / Сост. и авт. вступит. ст. П.Н. Рябинкин – М., 1958. – Лл. 20.
83. Благодійний аукціон. Живописні та графічні твори українських та російських митців кінця ХІХ – першої половини ХХ століття / Упоряд. Л.Р. Хоменко, О.В. Брей. – К., 1994. – С. 3.
84. Левченко П.О. Увечері в Путивлі. Інша назва – «Вулиця. Дзвіниця». Картон, олія. 31х24,8. Справа внизу підпис: П. Левченко. Харківський художній музей.
85. Твір «Увечері в Путивлі» за композиційними особливостями нагадує малюнок олівцем П. Левченка «Путивль», але підпис художника в першій роботі знаходиться справа, а в другій – у лівій частині твору.
86. Левченко П. Дзвіниця Путивльського монастиря. Картон, олія, 32х25. Справа внизу підпис: П. Левченко. *Левченко П.* Дзвіниця Молчанського монастиря в Путивлі. Дерево, олія, 32,3х25,3. Обидва твори знаходяться в колекції Харківського художнього музею. Останній надійшов до музейного зібрання з колекції

- С.Л. Давидова. Ці твори експонувалися на виставці «Видатні майстри українського пейзажу» разом з роботою П. Левченка «Вечір. Путивль» (картон, олія, 31x24,5) у Харківському художньому музеї. Всього в експозиції виставки було вміщено 150 творів графіки та живопису з приватних колекцій. *Літ.*: Видатні майстри українського пейзажу М.А. Беркос. М.С. Ткаченко. П.О. Левченко із зібрання музею і приватних колекцій. Каталог. Живопис. Графіка / Укладач Л.М. Лосікова. – Х., 1991. – С. 24, 27. Фотографію дзвіниці Молчанського монастиря вміщено у вид.: *Логвин Г.Н.* Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. – М., 1965. – С. 200. Розписи на дзвіниці також добре видно на фотографії із зображенням панорами Молчанського монастиря, вміщеній у цьому ж виданні на с. 199; *Нефедовский Е.Г.* Путивль: историко-краеведческий очерк. – Х., 1966. – Іл. 5; Молчанский монастырь: Буклет. – [Б.м., б.г.]. – С. 5.
87. Петро Олексійович Левченко. 1856–1917: Альбом / Текст Ю.Ф. Дюженка. – С.6.
 88. Левченко П.О. Увечері в Путивлі. Картон, олія, 31x24,8. Харківський художній музей. До 1977 р. твір знаходився в колекції Державного музею українського образотворчого мистецтва (м. Київ).
 89. Товарищество южнорусских художников: Биобиблиографический справочник: В 2 ч. / Сост.: В.А. Афанасьев, О.М. Барковская. – Одесса, 2000. – С. 176.
 90. Каталог 4-й выставки картин киевских художников. Киев 1911 года. Городской музей. – К., 1911. – [С.7].
 91. Левченко Петро Олексійович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 254; Левченко Петро Олексійович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – 2-ге вид. – Суми, 2004. – С. 257. Робота *П. Левченка* «На Харківщині» (1900-ті рр., п., о. 30x45,5) зберігається в колекції Харківського художнього музею. Іл.: Петро Левченко: Альбом / Авт.-упоряд. М.М. Безхутрий. – К., 1984. – Іл. 15; Мистецька скарбниця Харкова. Подарункове видання. – Х., 2004. – Іл. 27. В останньому виданні ця робота характеризується «як узагальнений образ України /.../, що зображує один із куточків рідного краю».
 92. Ступак Ю. Видатні художники на Сумщині. – С. 23. Ілюстрацію цієї роботи вміщено у таких виданнях: Петро Левченко: Альбом / Авт.-упоряд. М.М. Безхутрий. – К., 1984. – Іл. 90. У переліку репродукцій вона зазначена під назвою «Млин» (картон, олія, 18,5x27); Український живопис XIX – початку XX ст. з колекції Національного художнього музею України: Альбом – К., 2005. – С. 106. В цьому альбомі вона значиться як «Водяний млин». 1910-ті рр. (19,5x27). Звертаємо увагу на розбіжність у розмірах.

93. Левченко Петро Олексійович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 254.
94. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – Письма – Т. 2. – М., 1975. – С. 277. Цей млин згадується у дослідженні сумського краєзнавця П. Сапухіна: *«Неподалеку шумела водяная мельница»* // Сапухин П.А. А.П. Чехов на Сумщині – Сумы, 1993. – С. 14. В іншій книзі її автор – професор Лондонського університету Дональд Рейфілд вказує про те, що до Меліхова *«с Луки, покинув свої водяные мельницы, приехала Наталья Линтварева...»* // Рейфілд Д. Жизнь Антона Чехова. – М., 2006. – С. 599.
95. Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів. До сторіччя з дня народження / Автор нарисів та укладач М.М. Безхутрий. – Х., 1956. – С. 22, 23, 24, 33. Указані роботи виконані у техніці олійного живопису.
96. Левченко П. Засніжені дахи. Голуба відлига. Картон, олія. 16x22, ж-1682. Національний художній музей. Придбана МК УРСР у 1975 р. Ілюстрацію цієї роботи вміщено у виданні: Петро Левченко: Альбом / Авт.-упор. М.М. Безхутрий. – Іл. 91 (фрагмент), 92.
97. Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки / Вст. ст.: Л. Смоленський. – Х., 1939. – С. 19. *Левченко П.* Перший сніг. Путівль. Гуаш, олівець, папір. 18x24.
98. Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість. – К., 1958. – Іл. 26.
99. Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість. – К., 1958. – С. 27.
100. Петро Олексійович Левченко. 1856–1917: Альбом / Текст Ю.Ф. Дюженка. – Іл. XXVI: «Зимове надвечір'я».
101. Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1964. – С. 33.
102. Журавель О. Без глухомані... – С. 52.
103. Національний художній музей України: Буклет / Автор ст. і упорядник І. Горбачова. – [Б.м, б.р.] – Іл. 12.
104. Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість. – К., 1958. – Іл. 17: «Вуличка».
105. Левченко П. Хати. Путівль. Дерево, олія. 21x27. Ліворуч внизу підпис: П. Левченко. *Див.*: Виставка творів українських художників ХІХ – початку ХХ століття з приватних збірок м. Києва. – К., 1959. В експозиції виставки було також вміщено твір П. Левченка «Каплиця», що також відноситься до зображення сюжетів сакральної тематики в доробку митця.

106. Николаевский государственный художественный музей им. В.В. Верещагина: Каталог. – Вып. 1 / Под общей ред. С.Н. Рослякова. – Николаев, 1997. – С. 51. – Ил. Работа П. Левченка «Хати». Етюд на с. 50.
107. Левченко П. Вулиця в містечку. 1890–1900 рр. Картон, олія. 22x16. Національний художній музей (Львів). Іл.: Національний музей у Львові. 100 років: Альбом / Упорядники: М. Гелитович, Х. Маковецька. – К., 2005. – С. 165. Ілюстрацію цього твору П. Левченка (без зазначення місця зберігання) вміщено у виданні харківської дослідниці, в якому аналізуються тенденції розвитку українського мистецтва в 1890–1910 рр. // *Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы.* – Х., 2003. – С. 93. Іл.: Левченко П. Вулиця у містечку (картон, олія).
108. Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість. – С. 18.
109. Русские монастыри: искусство и традиции. – СПб., 1999. – С. 5.
110. Святогорская общежительная Успенская пустынь. – М., 1868. – С. 7. Пор.: *«Во всем мире монастыри почти всегда находятся в самых красивых местах. Вероятно, религиозное чувство нераздельно с любовью к природе и с чувством красоты»* // Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. – М., 1989. – С. 343.
111. Пухначев Ю. Колокол // Наше наследие. – 1991. – № V (23). – С. 13.
112. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. – М., 1990. – С. 7.
113. Бунин И.А. Избранные сочинения / Вступ. ст., сост. и примеч. О. Михайлова. – М., 1984. – С. 242.
114. Левченко П. Біля церкви. Змійв. Полотно на картоні, олія. 23,5x20; Львовський монастир. Етюд. Полотно на картоні, олія. 32x24; Пейзаж з церквою. Картон, олія. 19,5x13,5; Церква. Олія, полотно. 46,5x53; Церква. Полотно, олія, 56x48. Обидва твори написані в 1909–1910 рр. Церква в Озерянці. Полотно, олія. 71x59,5; Каплиця. Папір, наклеєний на картон, олія. 32x25; Хати. Репродукцію з цього малюнка вміщено у вид.: Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість. С. 40. Протилежної думки дотримувався Ю. Дюженко: *«Хоча Левченко досить часто писав пейзажні мотиви з церквами, у цих його роботах, так само як і в «Задвірках Софійського собору», ніколи не відчувалось елементів релігійного настрою...»* // Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість. – С. 17.
115. Виставка творів П.О. Левченка із фондів музею та приватних колекцій: До 150-річчя від дня народження майстра / Харківський художній музей; автор-упорядник О.Й. Денисенко. – [Х., 2006].

Таблиця 1

Твори П. Левченка на путивльську тематику, які згадуються в каталозі 1939 р.

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник	Підпис художника
1	Монастир у Путивлі	1904–1906	Картон, олія	24x45,5		
2	Хата в Путивлі (незакінчений етюд)	Не датована	Картон, олія	20x27		Ліворуч: П. Левченко
3	Перший сніг. Путивль	Не датована	Папір, гуаш, олівець	18x24		
4	Хатка в саду. Путивль	1910-ті	Папір, вугілля	34,5x40,5		Праворуч: П. Левченко

Петро Олексійович Левченко. 1859–1917: Каталог виставки / Вст. ст.: Л. Смоленський. – Х., 1939. – 24 с., іл.

Таблиця 2

Твори П. Левченка на путивльську тематику, які згадуються в каталозі 1956 р.

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник	Підпис художника, написи
1	2	3	4	5	6	7
1.	Біла хата. Путивль	1904	Полотно на картоні, олія	24,5x27	С.Г. Собакарь, Харків	Зліва внизу: П. Левченко
2.	Соняшники. Путивль	1904	Картон, олія	23x30	Ф.М. Дмитрієва, Харків	Справа внизу: П. Левченко
3.	Путивль. Монастир	1905	Полотно на картоні, олія	27x22,5	С.Г. Собакарь, Харків	
4.	Біла хата. Путивль	1883–1910	Картон, олія	18,8x26,2	С.Г. Собакарь, Харків	Зліва внизу: П. Левченко
5.	Вулиця в Путивлі	1883–1910	Дерево, олія	9,8x14	С.Г. Собакарь, Харків	Справа внизу: П. Левченко
6.	Дзвіниця в Путивлі	1883–1910	Полотно, олія	48x38	М.О. і О.М. Погорельські, Харків	Зліва внизу: П. Левченко

Продовження таблиці 2

1	2	3	4	5	6	7
7.	Монастир. Путивль	1883–1910	Картон, олія	9,5x14,5	С.Г. Собакарь, Харків	Зліва внизу: П. Левченко
8.	Путивль. Монастир	1883–1910	Картон, олія	32,5x25	С.Г. Собакарь, Харків	Справа внизу: П.Левченко
9.	Путивльський монастир	1883–1910	Полотно, олія	49,5x69	Київський державний музей українського мистецтва	Справа внизу: П. Левченко
10.	Путивльський монастир	1883–1910	Картон, олія	22,3x29,2	А.І. Кулик, Харків	Зліва внизу: П. Левченко
11.	Хата в зелені. Путивль	1883–1910	Дерево, олія	11,5x14,5	Л.В. Кузнєцов, Харків	Зліва внизу: П. Левченко
12.	Дзвіниця. Восени. Путивль	Не датована	Картон, темпера	27x22,5	М.О. і О.М. Погорельські, Харків	Зліва внизу: П. Левченко

Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів. До сторіччя з дня народження / Автор нарисів і укладач каталогу М.М. Безхутрий. – Х., 1956. – 58 с., іл.

Робота «Путивльський монастир» під назвою «Молчанський монастир у Путивлі» (полотно, олія, 49,5x69) знаходиться в Національному художньому музеї України в Києві.

Робота «Вулиця в Путивлі» під назвою «Путивль. Вуличка» (дерево, олія, 9,8x14) знаходиться в колекції Національного художнього музеї України в Києві.

Таблиця 3

Твори П. Левченка на путивльську тематику в музейних та приватних колекціях

№ пор.	Назва твору	Рік виконання	Техніка	Розмір	Власник	Підпис художника, написи
1	2	3	4	5	6	7
1.	В повітовому містечку	1903 (?)	Полотно, олія	29x40	Картинна галерея Івановського краєзнавчого музею (РФ)	Зліва внизу: П. Левченко
2.	Путивль	Початок 1900-х	Папір, олівець	35x41	Приватна збірка	Зліва внизу: П. Левченко

Продовження таблиці 3

1	2	3	4	5	6	7
3.	Молчанський монастир у Путивлі	Перша половина 1900-х	Полотно, олія	49,5x69	Національний художній музей України. Київ	Зліва внизу: П. Левченко
4.	Дзвіниця Путивльського монастиря	1904	Картон, олія	34,5x26	Національний художній музей України. Київ	Зліва внизу: П. Левченко
5.	Вулиця в Путивлі	1904 (?)	Картон, олія	20,7x27,8	Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького	Зліва внизу: П. Левченко
6.	Путивль	1904 (?)	Картон, олія	9,9x14,6	Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького	Зліва внизу: П. Левченко
7.	Біла хата. Вулиця в Путивлі	Перша половина 1900-х	Картон, олія	20x26	Національний художній музей України. Київ	Зліва внизу: П. Левченко
8.	Дзвіниця Путивльського монастиря	Перша половина 1900-х	Картон, олія	32x25	Харківський художній музей	Справа внизу: П. Левченко
9.	Монастир у Путивлі	1905	Полотно на картоні, олія	26,5x22,5	Донецький обласний художній музей	На звороті: «Монастирь в Путивле 1905 г.»
10.	Хати	1906	Картон, олія	24x31	Одеський художній музей	Зліва внизу: П. Левченко
11.	Путивль. Вуличка	Середина 1900-х	Дерево, олія	9,8x14	Національний художній музей України. Київ	Справа внизу: П. Левченко На звороті: «Путивль (уличка)»
12.	Увечері в Путивлі	Друга половина 1900-х	Картон, олія	31x24,8	Харківський художній музей	Справа внизу: П. Левченко

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Левченко П.О. Автопортрет. 1910-ті
Полотно на картоні, олія. 19,6х16,5
Національний художній музей України. Київ
2. Левченко П.О. Біла хата. Вулиця в Путивлі.
Перша половина 1900-х
Картон, олія. 20х26
Національний художній музей України. Київ
3. Левченко П.О. Молчанський монастир у Путивлі.
Перша половина 1900-х
Полотно, олія. 49,5х69.
Національний художній музей України. Київ
4. Левченко П.О. Монастир у Путивлі. 1905
Полотно на картоні, олія. 26,5х22,5
Донецький обласний художній музей
5. Левченко П.О. Дзвіниця Путивльського монастиря.
Перша половина 1900-х
Картон, олія. 32х25
Харківський художній музей
6. Левченко П.О. Увечері в Путивлі.
Друга половина 1900-х
Картон, олія. 31х24,8
Харківський художній музей
7. Левченко П.О. Дзвіниця Путивльського монастиря. 1904
Картон, олія. 34,5х26

Національний художній музей України. Київ

8. Левченко П.О. Путівль. Початок 1900-х
Папір, олівець. 35x41
Приватна збірка
9. Левченко П.О. В повітовому містечку. 1903 (?)
Полотно, олія. 29x40
Картинна галерея Івановського обласного краєзнавчого музею
10. Левченко П.О. Путівль. Вуличка. Середина 1900-х
Дерево, олія. 9,8x14
Національний художній музей України. Київ
11. Левченко П.О. Хати. 1906
Картон, олія. 24x31
Одеський художній музей
12. Левченко П.О. Засніжені дахи. Голуба відлига. 1910-ті
Картон, олія. 16x22
Національний художній музей України. Київ
13. Левченко П.О. Вулиця в містечку. 1890–1900-ті
Картон, олія. 22x16
Національний музей. Львів
14. Левченко П.О. Інтер'єр. Божниця. 1910-ті
Полотно на картоні, олія. 16,5x15
Донецький обласний художній музей
15. Левченко П.О. Каплиця.
Папір, наклеєний на картон, олія. 32x25
Приватне зібрання
16. Куликов В.М. Петро Олексійович, Матильда та пейзаж. 1998
Полотно, олія. 50x80
Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького

ЗМІСТ

«Петро Олексійович, Матильда і пейзаж»	4
«Бачити Бога у всьому»	20
Петро Левченко в Путивлі	24
Путивль як мистецьке та літературне урочище	31
Біля церковних стін і селянських хат	41
Топографія мотиву. Версії	56
Путивльська тематика в творчості художника	68
<i>Примітки</i>	70
<i>Таблиця 1</i>	84
<i>Таблиця 2</i>	84
<i>Таблиця 3</i>	85
<i>Список ілюстрацій</i>	87

Наукове видання

Побожій Сергій Іванович
Петро Левченко і Сумщина

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

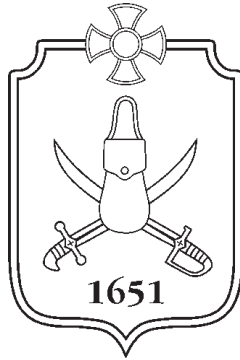
Підписано до друку 29.11.2006.
Формат 60x84 ¹/₁₆. Папір офсетний. Гарнітура Скулбук.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 6,8. Обл.-вид. арк. 6,52
Тираж 300 прим. Замовлення № 1854

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

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

Надруковано відповідно до якості наданих діапозитивів
у ПП Баранцева С.Г.

Україна, 40030, м. Суми, вул. Супруна, 13



Сумський полк Слобідського козацтва Герасима Кондратьєва

Створений у 1651 р. біженцями з Правобережної України під керівництвом сумського полковника, стольника Герасима Кондратьєва – засновника м. Суми. Брав участь в обороні не тільки Сумської фортеці, але й усіх південних рубежів Русі від набігів кримських татар і турецьких яничарів. У 1765 р. був перетворений у Сумський гусарський полк. Прославився в Бородінській битві. З ім'ям Сумського гусарського полку пов'язані долі героїв війни 1812 року – графа М.І. Палена, А.С. Челикова, І.С. Дорохова, Я.П. Кульнева, О.М. Сєславіна та багатьох інших. Полк брав участь в усіх бойових діях, які Росія вела з середини XVII ст. по 1917 р. У 1918 р. полк був розформований, відродився в складі Добровольчої армії. Майже увесь особистий склад полку загинув у битві під Джанкоєм у 1920 р., прикриваючи відступ Білої армії барона Врангеля.

Відродився у Сумах (2001 р.) в ювілейний рік 350-річчя заснування полку як громадська організація з ініціативи Сергія Миколайовича Кондратенка (командир полку) і Миколи Миколайовича Федорка (начальник штабу полку). Є правонаступником Сумського полку, який існував з середини XVII ст. до 1920 р.

Організація ставить за мету захист канонічної Православної Церкви, відродження історичних традицій Слобідського краю, вивчення й публікацію історичних матеріалів, виховання патріотизму.

м. Суми, вул. Воскресенська, 2. Тел. 21-35-24



Фонд «Алгоніка»

відновлює та художньо оформлює
родоводи для уродженців Сумщини
та інших областей України

+38(0542) 345-175
algonica@ukr.net
algonica@mail.ru