

С. І. ПОБОЖІЙ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИ НАРИСИ

Монографія

Суми
ДВНЗ «УАБС НБУ»
2013

УДК 7.03(477.52)

ББК 85.143

П41

Рекомендовано до друку вченою радою Державного вищого навчального закладу «Українська академія банківської справи Національного банку України», протокол № 8 від 12.04.2013

Рецензенти:

О. В. Шило, доктор мистецтвознавства, професор,
Національна юридична академія України
імені Ярослава Мудрого;

О. К. Федорук, доктор мистецтвознавства, дійсний член
Національної академії мистецтв України, професор,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури;

Ю. Г. Осадчий, доктор історичних наук, професор,
Державний вищий навчальний заклад
«Українська академія банківської справи
Національного банку України»

Побожій С. І.

П41 Мистецтвознавчі нариси [Текст] : монографія / С. І. Побожій. – Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2013. – 416 с. : 112 арк. іл. : іл.
ISBN 978-966-8958-88-5

У книзі простежено зв'язки видатних російських та українських художників І. Рєпіна, В. Серова, П. Левченка, К. Петрова-Водкіна, О. Матвєєва, М. Нестєрова із Сумщиною. Розглядаються твори мистецтва, створені ними під час перебування на сумській землі. Аналізується процес створення портретів наших земляків: Капністів, Драгомирових, С. Крачковського. Розглядаючи мистецькі твори забутих художників – Ю. Бразоль-Леонтьєвої, К. Власовського, О. Красовського та Бор. Комарова, автор вводить їх до широкого культурного контексту доби.

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

УДК 7.03(477.52)

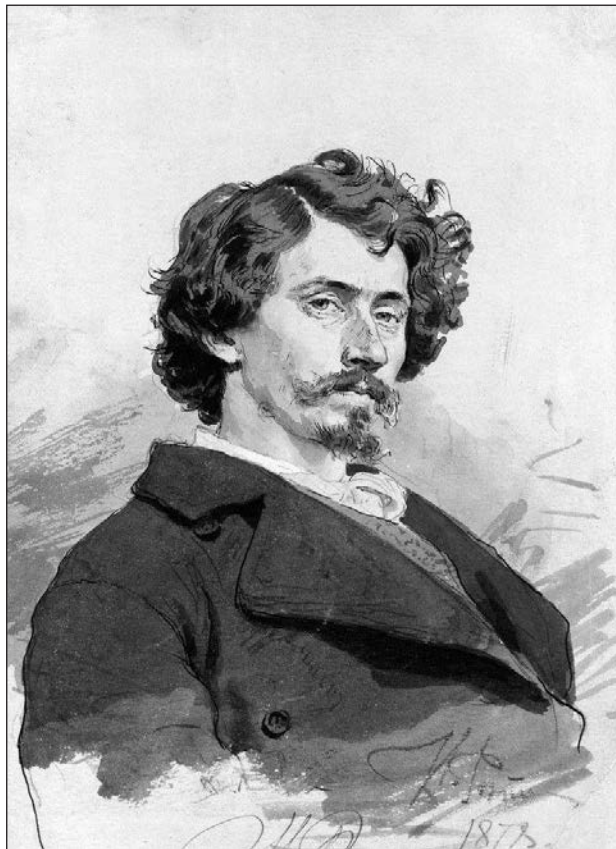
ББК 85.143

ISBN 978-966-8958-88-5

© Побожій С. І., 2013

© ДВНЗ «Українська академія банківської справи
Національного банку України», 2013

ДО ПИТАННЯ
ПРО СПРИЙНЯТТЯ
ТВОРЧОСТІ
І. РЕПІНА



«Репинские портреты обобщили и подытожили все до него созданное в этой области русскими художниками, причем хочется называть «портретами» не только изображения лиц известных, но множество разноликих образов в репинских картинах, которые шире, чем характеры, глубже, чем типы, и смотрятся как индивидуальности, неповторимые и незабываемые».

Б. В. Асафьев

«/.../ имя и творчество Репина по-прежнему не утрачивают своей актуальности, оставаясь для одних знаком художественного консерватизма и «отсталых» вкусов, для других же олицетворяя самый нерв сегодняшней социокультурной проблематики».

А. В. Шило

РЕПІН ЗНАНИЙ І НЕЗНАНИЙ



Такою назвою автор цих рядків написав статтю на початку 1995 р. до однієї із сумських газет, з якою довелося тісно співпрацювати на ниві культури. Її поява була обумовлена враженнями від перегляду виставки творів видатного художника Іллі Юхимовича Рєпіна (1844–1930) з нагоди його 150-річного ювілею у Третьяковській галереї. Ознайомившись з експозицією виставки, відчув радість від зустрічі не тільки з уже знайомими класичними творами художника, але й відкрив для себе досі маловідомі творіння. Наприклад, незаний для мене Рєпін постав у роботі «Прийом волосних старшин Олександром III у дворі Петровського палацу в Москві» (1886).

На жаль, за браком часу не вдалося знайти й оцінити незрівнянні частини живопису в цій великій за форматом картині, які зумів знайти і побачити в ній історик мистецтва І. Грабар, – автор фундаментального дослідження про Рєпіна. Це мені вдалося зробити пізніше у не-

личкому етюді «Старий – селянин» (1885) до вищезгаданої картини з Київського музею російського мистецтва, який відрізняється свіжим соковитим живописом, володінням прийомами плернерного живопису. Його можна віднести, за висловом І. Грабаря, до чудової серії етюдів, виконаних у процесі підготовки до картини.

У цьому творі митець відкрив для себе нову тему, цікаву насамперед з пластичного боку. Зображення царя на тлі придворної знаті в оточенні представників народу давало художнику можливість створити та показати типи людей різноманітних соціальних прошарків суспільства. Виставка показала, що зображення представників царського двору та аристократії Російської імперії в творчості Рєпіна відзначалося об'єктивним підходом. Це, безумовно, було пов'язано з особистим ставленням митця до них.

Художник із симпатією ставився до великого князя Володимира Олександровича (1847–1909) – спочатку віце-президента, а потім президента (1876–1909) Академії мистецтв. Саме він, побачивши

перший ескіз «Бурлаків» Рєпіна, попросив художника: *«Вот этот сейчас же начинайте обрабатывать для меня»*. Потім він придбав картину «Бурлаки на Волзі», яка знаменувала собою перелом у російському живописі та прикрашала його більярдну кімнату. Великий князь любив давати пояснення до цієї картини *«/.../ до самых последних намеков даже в пейзаже и фоне картины»*, як згадував Рєпін у книзі «Далекое близкое» [1]. У його зібранні знаходилася ще одна картина митця – «Проводи новобранця» (1879).

Проте таке ставлення до представників найяснішої родини ніколи не викликало у Рєпіна сліпого поклоніння їй та безперечної відданості. Іноді їхні вчинки викликали в нього негативну реакцію та критику. Не забуватимемо, що і В. Серов, і В. Полєнов відмовилися від звання академіка на знак протесту проти участі великого князя Володимира в керівництві розстрілом демонстрантів 9 січня 1905 р.

Пєнзлю Рєпіна належить також «Портрет великого князя Костянтина Костянтиновича» (1891, Державна Третьяковська галерея), на якому зображено онука імператора Миколи I, командувача російського флоту та Морського відомства Костянтина Романова (1858–1915). Поряд з військовою службою великий князь виявив здібності до музики, театру і поезії. Талановитий поет підписував свої твори криптонімом «К. Р.» і увійшов до славетної плеяди поетів «срібного віку». *«Я пишу с него портрет; он чудесно декламирует, знает много хорошего наизусть...»*, – з теплою писав Рєпін про князя.

Портретування членів царської родини не завжди приносило художнику

задоволення. За словами митця, під час подібних сеансів він знаходився в якомусь схвильованому, розгубленому стані. Стосунки між художником і найяснішою родиною не були безхмарними. Про це свідчить скептичне ставлення Олександра III до картини «Іван Грозний», показ якої у провінції цар вважав небажаним явищем. Однак це не завадило йому через шість років купити в художника «Запорожців» і відвідати його персональну виставку у Санкт-Петербурзі напередодні її відкриття. Ще раніше на його замовлення Рєпін написав картину «Садко» (1876), за яку отримав звання академіка.

Придбання творів мистецтва з часом стало однією із складових культурної політики царського двору, що ґрунтувалося в основному на особистих уподобаннях царя. Відвідуючи виставки, він неодноразово купував картини відомих художників. Так, наприклад, на пересувній виставці в 1889 р. Олександр III купив картину Рєпіна «Микола-чудотворець», а також «Венецію» О. Кисельова та «Хлопчика-рибалку» В. Маковського.

Відкриттям на цій виставці були зовсім невеличкі за розмірами твори-малюнки, виконані графітним олівцем, та акварелі, виконані художником у Качанівці. На одному з таких качанівських малюнків із зібрання Третьяковської галереї побачив знайоме обличчя збирача українських старожитностей Василя Тарновського. Саме його Рєпін зобразив в образі полковника на етюдї, який зберігається у Сумському художньому музеї. Демонструвалися також замальовки фрагментів крелевецьких поясів, знайдених Рєпіним так само у Качанівці в зібранні Тарновського. Деякий час ці малюнки

знаходилися за кордоном, у Фінляндії та Швеції, і лише після Другої світової війни вони потрапили до Третяковської галереї.

Подальше вивчення творчої спадщини Рєпіна (родом із слобожанського Чугуєва) перепліталося в мене з дослідженням іконографії Драгомирових. Портрети представників цієї родини, яка зробила вагомий внесок в історію української культури, увійшли до кращих надбань портретного мистецтва другої половини XIX ст. І початок цій портретній галереї поклав саме Рєпін, який написав портрет М. Драгомирова (1889), а його портретну схожість художник показав в образі Сірка в кінцевому варіанті славнозвісних «Запорожців».

У пророчій статті з лаконічною назвою «Рєпін» з приводу кончини видатного художника історик мистецтва О. Бенуа відзначав в еміграції, що пройде якийсь час, і творіння художника, *«прекрасное в чисто художественном отношении»*, стануть і культурно-історичною пам'яткою того часу [2]. Ці слова збулися. Відходячи від соціальної заангажованості, перестаючи вбачати у творчості Рєпіна тільки ідейну спрямованість його творів і розглядаючи їх у широкому культурному контексті, сучасне мистецтвознавство дедалі розкриває і висвітлює нові грані творчості художника.

Наприкінці XX ст. ми ніби дослухалися до слів О. Бенуа і зняли Рєпіна з полиці, поступово усуваючи хрестоматійний глянecь з його творів, вдивляючись у них по-новому, виявляючи досі непомітні аспекти творчої лабораторії митця. Так, наприклад, Г. Поспелов співвідносить сюжети творів народовольсь-

кого циклу Рєпіна із ситуаціями страстного євангельського фіналу, до якого безпосередньо зверталися І. Крамської і М. Ге.

На новому сприйнятті в сучасній соціокультурній ситуації багато в чому дослідженої спадщини митця наголошує доктор мистецтвознавства Олександр Шишло – автор книги «Загадки Рєпіна» (2004) [3]. *«Не втрачаючи хрестоматійного характеру, вона актуалізується по-новому»* – зазначає харківський дослідник на сторінках цієї роботи. У нарисах, з яких складається книга, розглядаються маловивчені або зовсім не досліджені сторінки творчості Рєпіна. Вихід цього надзвичайно змістовного видання збагатив наші знання про цього художника та окреслив горизонти нових досліджень.

У монографії «Картина І. Ю. Рєпіна «Пушкін на березі Неви. 1835 р.» (2002) О. Шишло реконструює хід роботи над багатостраждальним полотном, над яким художник працював майже 30 років. На думку дослідника, слід не тільки відзначити різницю у творах Рєпіна, виконаних до і після 90-х рр. XIX ст., скільки говорити про створення *«якісно нової поетики»*. Її становлення якраз і можна спостерігати в картині, присвяченій О. Пушкіну.

Відірваність Рєпіна від художнього життя своєї інтелектуальної батьківщини не заважала їй час від часу згадувати про видатного майстра, чий талант розкрився на її землі. Вісімдесят років від дня народження Рєпіна, який перебував на той час на території Фінляндії, було відзначено ювілейною виставкою у Третяковській галереї. У воєнний період, у 1944 р., 100-річчя від дня наро-

дження Рєпіна було відзначено організацією ювілейної виставки у Третьяковській галереї.

В Україні до десятих роковин від часу смерті видатного художника Київський державний музей російського мистецтва підготував каталог і організував виставку, до експозиції якої увійшло понад 30 творів Рєпіна з музеїв Києва, Харкова та приватних зібрань. Таємниці творчої лабораторії митця прагнув розкрити А. Рибніков у книзі «Технічний метод І. Ю. Рєпіна і його місце в історії розвитку манери «ala prima», яка вийшла у Харкові в 1939 р.

Культурною подією в Україні першої половини 60-х рр. XX ст. слід вважати вихід монографії київського мистецтвознавця Юрія Белічка «Україна в творчості І. Ю. Рєпіна». На думку її автора, творчу біографію Рєпіна не можна вважати повною без висвітлення його зв'язків з Україною. Так само неповною є історія українського образотворчого мистецтва без урахування на неї впливу творчості Рєпіна. Автор книги вперше зробив спробу систематизації творів видатного художника за українською тематикою, подаючи музейний опис творів.

Гучний резонанс мала виставка «Ілля Рєпін відомий і невідомий» (1998) з українських музеїв, зокрема і Сумського художнього музею, у Фінляндії. Значний науковий інтерес являла собою виставка «І. Ю. Рєпін та його учні» (2004–2005 рр.). До неї увійшли живописні та графічні твори Рєпіна та його учнів з кримських музеїв.

Постійно популяризують і досліджують творчу спадщину Рєпіна Харків-

ський художній музей, в якому зберігається 12 творів живопису і 8 графічних робіт митця, та Київський музей російського мистецтва, в зібранні якого знаходиться 18 живописних і 45 графічних творів Рєпіна. До 150-річчя від дня народження видатного художника було видано альбом «Твори І. Ю. Рєпіна у Харківському художньому музеї» та каталог творів Рєпіна з Київського музею російського мистецтва.

Нові малюнки Рєпіна – портретні, пейзажні замальовки та композиційні начерки нещодавно надійшли до Третьяковської галереї з Німеччини (2007) і показані на виставці у Москві (2009). Раніше невідомі малюнки не тільки відображають жанрове різноманіття, але й охоплюють майже всі періоди творчості майстра, додаючи нових рис до розуміння творчого процесу та їх співвідношення з живописом.

Суттєво розширюють наші уявлення про талант митця пейзажі, виконані у графічній техніці. Особливий інтерес для нас становить малюнок олівцем «Портрет гетьмана П. Л. Полуботка», який, на думку фахівців, був створений під час роботи над картиною «Запорожці».

Творчість Рєпіна увібрала і синтезувала всі досягнення художників-передвижників, творчість яких була зорієнтована насамперед на етичні та соціальні проблеми. Розквіт таланту митця відбувається у період з кінця 70-х – до початку 80-х рр. XIX ст. Зокрема, це стосується портретної творчості, а також історичної картини. Досягнення у галузі портрета на початку 80-х рр. дозволили вирішувати художнику складні завдання у побутовому

та історичному жанрах. Про деякі твори, створені у цей період, йдеться у нашому дослідженні.

Прикладний характер дослідження на межі мистецтвознавства та історичного краєзнавства дозволяє виявити не тіль-

ки мистецькі достоїнства творів Рєпіна, але й відзначити важливість історико-краєзнавчого матеріалу в дослідженні іконографії портретів, часу та місця написання творів.

«ЗАПОРОЖЦІ» ТА СМІХОВА КУЛЬТУРА



аша земля славна багатьма іменами людей, які залишили яскравий слід у різних галузях науки і культури. Одне з них назавжди увійшло в історію Сумщини. Військовий талант генерала Михайла Драгомирова ніби співіснував з тим духовним попитом, що врешті-решт зробило життя цієї людини вкрай насиченим і цікавим. Його життя – це і взірєць того, як духовний культурний стрижень зміг допомогти військовому зберегти свою національну автентичність. Спілкування з різними творчими особами збагачувало його внутрішній світ, сприяючи перемозі духовних цінностей над матеріальними.

Про знаного земляка з Конотопа – військового діяча, генерала Михайла Івановича Драгомирова (1830–1905), написано чимало. Головне місце, і це справедливо, приділяється заслугам генерала у військовій, подекуди – літературній галузях. Меншою мірою висвітлюються зв'язки М. Драгомирова з діячами української та російської культур, але і ця тема зацікавила останнім часом дослідників. Пер-

шопрохідником у цій галузі слід вважати російського мистецтвознавця і колекціонера І. Зільберштейна, що провів ґрунтовну розвідку, в якій розглядаються портрети М. Драгомирова пензля Рєпіна [4].

Якщо до іконографії М. Драгомирова додати і портрети його дочки – Софії Михайлівни Драгомирової (1871–1953), то отримуємо своєрідну «портретну галерею» родини Драгомирових. На наш погляд, – це цінний історико-культурний і мистецький матеріал не тільки щодо культурних інтересів родини Драгомирових, але й їхніх зв'язків з представниками мистецької інтелігенції України та Росії другої половини ХІХ – початку ХХ ст., який також суттєво доповнює такий розділ мистецтвознавства, як «Історія мистецького життя Конотопщини».

М. Драгомиров народився 8(21) листопада 1830 р. на батьківському хуторі, поблизу Конотопа, в родині офіцера – учасника Вітчизняної війни 1812 р., відставного майора кавалерії Івана Драгомирова. На родинному хуторі пройшли дитячі роки, там же він отримав початкову освіту, а невдовзі закінчив Конотопське повітове училище. Пов'язавши свою до-

лю з армією, М. Драгомиров весь час займався самоосвітою. Слава була справедливо завойована ним не лише у бойових операціях російсько-турецької війни 1877–1878 рр., але й у стінах Генерального штабу Санкт-Петербурга, начальником якого він був з 1878 до 1889 р. Популярністю користувалися його підручники з військової тактики, а написаний уже в похилому віці нарис про Жанну д'Арк свідчив про неабиякий літературний таланти Драгомирова. Готуючись до написання роботи про неї, М. Драгомиров не тільки відвідав історичні місця, пов'язані з життям цієї героїчної жінки, але і виписав з-за кордону чимало графур з її зображенням.

У критичному дусі він був проти військових ідей роману Л. Толстого «Війна і мир». Його ерудиція в галузі світової літератури та мистецтва була різнобічною та вражаючою. І. Зільберштейн указує на надзвичайну широту культурного діапазону М. Драгомирова, посилаючись на відгук одного з французьких військових письменників, який проводив бесіди з М. Драгомировим, відзначаючи обізнаність останнього з творчістю Гете, Достоевського, Мопассана, Сервантеса, Стендаля, Толстого, Шекспіра. Цікавився М. Драгомиров і філософією Декарта, Канта, Ніцше, Прудона, Шопенгауера. Окремо слід відзначити його статтю для альбому ілюстрацій французького художника Детайля «Великі маневри російської армії».

М. Драгомиров мав авторитет не тільки у військових, але й у цивільних осіб. Серед його знайомих – представники науково-творчої інтелігенції: художники,

письменники, музиканти, філологи. З деякими, наприклад з Рєпіним, він підтримував приятельські стосунки. Тому й не дивно, що відомий художник неодноразово портретував М. Драгомирова. Кожний з цих портретів – не просто зображення людини, симпатичної авторові полотни, а твір, що посідає в рєпінській портретній галереї значне місце.

Знайомство уродженця Конотопщини М. Драгомирова з Рєпіним відбулося навесні 1889 р., але за твердженням І. Зільберштейна, ми не знаємо, за яких обставин це сталося. Незабаром художник пише з генерала етюд для своєї картини «Запорожці» (1880–1891). Вона була придбана в художника імператором Олександром III за 35 000 рублів. Бажання художника здійснилося: його робота потрапила до музею. Це за тих часів була найвища сума, яку отримав за картину російський художник. За гроші, виручені від продажу цієї роботи, а також від реалізації етюдів Рєпін придбав маєток «Здравньово» у Вітебській губернії [5].

Історія задуму і створення цього рєпінського шедевра добре відома й детально проаналізована мистецтвознавцями. Перебуваючи влітку 1878 р. у підмосковному Абрамцево, у маєтку промисловця і любителя мистецтв Савви Мамонтова, художник почув від професора консерваторії О. Рубця розповідь про лист – відповідь запорожців турецькому султану. У цьому легендарному посланні в досить образливій формі давалася характеристика султанові, який закликав козаків прийняти мусульманство та перейти до нього на службу.

Першою реакцією на нього, безсумнівно, у будь-якій аудиторії звучав сміх.

Пролунав він тоді і в Абрамцево. Цей перший відгук і став темою картини Рєпіна. Тоді ж з'явився і перший ескіз майбутньої картини (20,2x29,8), намальований олівцем, на якому автор позначив дату створення: 26 липня 1878 р. Але композиція цього ескізу ще була далекою від кінцевого варіанта. У ньому чимало зайвих подробиць, але в цьому ескізі намітилися певні смислові лінії (постать писаря у центрі, кулісоподібність композиції), які в подальшому художник деталізуватиме та розроблятиме. Ця робота зайняла десять років. Але за цей час Рєпін написав шість багатофігурних творів, не враховуючи портретів, кожний з яких сприймався як значне явище в мистецькому житті тих часів.

Усе, що виношувалося і зображувалося Рєпіним – від портретів козаків до

побутових речей, відповідало дійсності. Художник тричі (1880, 1888, 1890) подорожував Україною та Кубанню, місцями, пов'язаними з історією українського народу цього періоду; користувався порадами і зібраннями історичних речей запорожців відомого історика Д. Яворницького і колекціонера В. Гарновського. Маршрут першої поїздки влітку 1880 р. для художника розробив відомий історик М. Костомаров: Нікополь, Чортотлик, Покровське, Грушівка, Капулівка, Олександрівськ. У подорожі його супроводжував юний В. Серов. Разом з ним маститий художник шукав залишки козацької старовини. На запорозьких цвинтарях вони шукали *«черепи благородних героїв»*. В одному селі художники жили більше місяця і, за словами Рєпіна, вже ходила легенда, *«що ми шукаємо скарби»*.



Абрамцево. Головний будинок.

Тут у І. Рєпіна виникла ідея написати картину «Запорожці». Фото. 2005

Запорозькі козаки приваблювали Рєпіна свободою, піднесенням лицарського духу. Художнику дійсно вдалося створити справжній гімн великій запорозькій вольниці, яку уособлювали козаки-герої на цьому полотні. Ідея картини виходила за межі показу «стихий издевательства» та «физиологии смеха», «оргии хохота» або «атласа смеха», як її називав І. Грабар. Історик мистецтва взагалі відносив твір не до жанру історичної картини, а до досвіду психо-фізіологічного аналізу. Такої ж думки дотримувався О. Новицький, побачивши в картині лише психологічний етюд сміху. Проте пізніше І. Грабар змінив свою точку зору, зазначаючи, що тільки Рєпін зумів вичерпати тему сміху до кінця, на відміну від інших майстрів світового образотворчого мистецтва, у творчості яких ця тема посідала певне місце (Рубенс, Хальс, Маковський, Прянишніков, Малявін та ін.).

Деякі автори відносили картину Рєпіна до побутового жанру, пояснюючи це тим, що лист запорожців до турецького султана не є значним історичним фактом і не розкриває історичного процесу [6].

Грандіозний задум цього полотна не зміг оцінити належним чином і сучасник Рєпіна – історик мистецтва і художник О. Бенуа, який відзначав, що у картині наявне враження «грубого смехотворного зрелища» [7]. Як і попередній критик, О. Бенуа припускав у майбутньому зміну оцінок творчості Рєпіна. Це стало пророчим щодо нього самого. У статті «Рєпін» (1930) О. Бенуа відзначав з приводу цієї картини, що вона захоплювала і підкоряла, тривожила суспільство, викликаючи у глядачів як захоплення, так і обурення.

Тема сміху цікавила художника давно. Вона наявна у полотні Рєпіна «Гопак» (1927, музей Атенеум, Хельсінки), але справжня знахідка мистецького образу втілилася лише в «Запорожцях». Ця тема знайшла відображення і в іншій картині Рєпіна («Вечорниці», 1881), яку він пише паралельно із «Запорожцями». Якщо у «Вечорниці» сміх є ознакою сучасного художникові села, то в другій картині він має гомеричну, легендарну природу, отже, він є символом вільного життя Запорозької Січі.

Чому Рєпіна зацікавила ця тема з історії українського козацтва? На це запитання у мистецтвознавчій літературі є досить однозначна відповідь: почута в Абрамцево розповідь про лист-відповідь запорожців турецькому султанові та бажання віднайти позитивного героя. Історична картина надавала художнику більш широкі перспективи для цього. Важливим чинником у виборі теми слід вважати й українське походження художника, його любов до історії та культури України. Дослідник довоєнного часу Л. Гутман на сторінках книги про художника (1938) у «Запорожцях» вбачав сліди ідеалізації козацької вольниці.

А чи не було інших, більш глибинних причин на підсвідомому рівні? Спробуємо розглянути цю проблему з точки зору розвитку творчості художника.

Рєпін починає свою роботу над картиною у липні 1878 р. До цього часу він працював над фундаментальними полотнами, що стали справжніми віхами його творчості: «Царівна Софія Олексіївна у Новодівочому монастирі у 1698 р.» (1879), «Іван Грозний та син його Іван 16 листопада 1581 р.» (1885). Якщо першу роботу

він закінчує у цьому ж році, то над другою продовжує ще працювати. Теми цих картин – не ілюстрації до історичних подій і не тільки відтворення психологічного стану їх героїв. Художник обіграв у цих творах тему вбивства та моральної відповідальності за скоєні злочини.

І в першій, і в другій картині ми помічаємо схильність автора до підсилення важкого враження від подій, свідками яких ми, глядачі, є: повішений стрілець у вікні в «Царівні Софії» та потік крові в «Івані Грозному». Як у багатьох творах Рєпіна, відзначаємо наявність декількох змістових пластів. Під час страти народодовольців, винних у замаху на Олександра II, художник згадав про царя Івана Грозного у 1881 р.: *«Яксь кровава смуга пройшла через цей рік... я працював як зачарований»*.

Заслуговує на увагу тлумачення цих робіт художника з точки зору психоаналізу З. Фрейда. Так, наприклад, прихований зміст деяких творів Рєпіна («Іван Грозний») пояснюється деякими дослідниками втіленням у ньому так званого комплексу Геракла, що є підсвідомою ненавистю батька до сина – одного з похідних від комплексу Едипа [8]. Психоаналітичний підхід сприяє, як це доводив З. Фрейд, розумінню досягнень великої людини. Згідно з концепцією австрійського вченого психоаналіз виявляє нові взаємозв'язки в сплетіннях, які спричиняють виникнення переживань і створення праць художника.

Ще сучасники Рєпіна відзначали надзвичайну ексцентричність, імпульсивність, невірноваженість митця. Його оцінки людей, творів мистецтва іноді

вражали своєю зміною – від цілковитого захоплення до повного їх заперечення.

Схильність художника до показу експресії та складних людських діянь, рухів і помислів, головним чином з боку їхнього фізіологічного бачення, І. Грабар відзначав як одну з основних рис рєпінської творчості.

На думку О. Жиркевича, у творах Рєпіна, зокрема в портретах, все розраховано на ефект. Елементи твору – постановка фігури, поворот голови, аксесуари промовляють про те, що картина створена за програмою з єдиною метою – вразити глядача.

Певні проблеми у творчості Рєпіна О. Бенуа пояснював і тим, що художник не був інтелектуально розвиненим, як, наприклад, І. Крамської. Основною рисою рєпінської натури І. Грабар вважав перевагу дарування над інтелектом.

Надто емоційне ставлення Рєпіна до навколишнього світу виявлялося інколи в його неординарній поведінці. Дуже яскраво це спостерігається у листуваних художника, в якому виражене специфічне ставлення автора до людей: *«Позвольте Вас обнять и расцеловать»*; *«Вот уж поистине следует пасть перед Вами на колени в благоговении»* (до В. Стасова), якщо до майстерні заходили рідні, а робота у Рєпіна не виходила, *«он, видя вошедшего, приходил в ярость, топал ногами, кричал»* (за спогадами художника А. Комашки); міст: *«Не могу удержаться от восторга! Так хорош Вель. Места во всяком роде восхитительные!»* (до В. Поленова), *«Зато северная часть Ламанчи так плоска и прозаична, что невольно расхохочешься над всякими великана»*

ми» (В. Поленову), «Чудесно! Бесподобно! Ура!!!» (до І. Крамського); «Ай да Венеція! Bravo! Bravo!» (до В. Стасова), «Бывал на свадьбах, на базарах, в волостях, на постоялых дворах, в кабаках, в трактирах и в церквях... что это за прелесть, что это за восторг» (В. Стасову); літератури: «*Читайте! Читайте! Живая Россия! Да, черт возьми, это сила! Жива наша литература! Короленко далеко, далеко... А Чехов мальчишка, щенок*» (до В. Стасова про повість «Наших полей ягоды» М. Ремезова), «*Сейчас прочитал Ваше стихотворение «Сон» и пришел в такой восторг от этого перла поэзии, что не могу удержаться, чтобы не выразить Вам своей радости за Вас...*» (поету К. Фофанову); листів: «*Ну что это за чудо эти его письма!*» (В. Стасову про листи композитора О. Бородіна), «*Я чуть в обморок не упал от этого проклятого письма*» (В. Черткову про лист С. Толстої); критичної статті: «*Bravo! Bravo! И bravo! Я теперь ничего больше не могу, как только стучать ногами, греметь стульями и вызывать автора! Чудесно!*» (В. Стасову про його статтю щодо скульптури); художників та їхніх творів: «*Да, Рубенс – это Шекспир в живописи!*...» (В. Стасову), «*Я забыл сказать о «Свадьбе» Максимова, это великолепно!*» (В. Стасову), «*Сейчас получил Ваш рисунок: развернул... и...и у меня слезы к горлу подступили... какая трогательная вещь!!!*» (І. Крамському), «*Но Ге!! Что это?! Это просто черт знает что такое!!!*» (про картину М. Ге «Суд Синедриона»); п'єси: «*какой гром!!! Какая молния!!! Костюмы*» (В. Стасову про п'єсу «Медея»); музичних творів (М. Мусоргського): «*я внутренне приседал до полу или подсказывал до потолка*»; своєї пове-

дінки: «*Я был слишком возбужден и в своей запальчивости не мог объяснить Вам как следует моего возмущения*» (до В. Черткова); фізичних явищ: «*Солнце! Вот оно где настоящее солнце! Чистота, блеск, яркость, серебро!!!*» (до В. Поленова).

Зміна настрою, оцінок і чергування сюжетів у творах різного емоційного змісту могла бути обумовлена у Рєпіна психофізіологічними чинниками, притаманними гіпертичному типу темпераменту людини. На думку відомого німецького психолога Карла Леонгарда, одним з видів акцентуації темпераменту і характеру є емоційно-лабільна (циклоїдна) акцентуація, для якої характерне чергування маніакальної та депресивної фаз. Отже, вибір сюжетів творів Рєпіна можна пояснити знаходженням художника на якійсь з цих трьох фаз: маніакальній, депресивній або ж нейтральній.

Виходячи з цієї теорії спробуємо проаналізувати творчий шлях художника, беручи насамперед за основу сюжетну основу його фундаментальних творів. Початок 70-х рр. XIX ст. збігається з початком творчої діяльності Рєпіна. Працюючи над картиною «Воскресіння дочки Іаіра» (1871), Рєпін згадував про смерть сестри, це свідчило про те, що митець перебував у депресивній фазі. До часу перебування художника у нейтральній фазі належать такі твори, як «Бурлаки на Волзі» (1873), «Садко» (1873–1876); у депресивній фазі – «Цариця Софія» (1879).

Розквіт творчості Рєпіна випадає на 80-ті рр. XIX ст. Початок роботи над «Запорожцями» та написання картини «Вечорниці» (1881) означає перебування її автора в маніакальній фазі. Час створе-

ння картини «Хресний хід у Курській губернії» (1881–1883) відносимо до нейтральної фази, а такі твори, як «Іван Грозний» (1885), «Микола Мирлікійський позбавляє від смертної кари трьох невинно засуджених» (1888), «Арешт пропагандиста» (1889) з'явилися у період, коли художник перебував у депресивній фазі.

На початку 90-х рр. XIX ст., коли Репін закінчував роботу над картиною «Запорожці» (1880–1891), він перебував у маніакальній фазі. У кінці цього десятиліття Репін переходить у депресивну фазу, свідченням чого є поява картини «Дуель» (1896–1897).

Початок 1900-х рр. ознаменувався творчим піднесенням Репіна, який перебував у маніакальній фазі. У цей час він працював над картинами «Урочисте засідання Державної ради» (1901–1903) та «Який простір!» (1903). У середині цього десятиліття з-під пензля митця з'являється мажорне за настроєм полотно «17 жовтня 1905 р.». Цей період тривав майже до кінця десятиліття («Чорноморська вольниця» (1908–1919). Перебуваючи у депресивній фазі, Репін звертається до теми розп'яття, яку втілює в композиції «Голгофа» (1922–1925).

Отже, аналіз творчого шляху Репіна, з точки зору циклоїдної акцентуації К. Леонгарда, показує чергування спаду та піднесення психофізіологічної активності у житті та творчості художника. Більш повну картину отримаємо, якщо з цієї точки зору проаналізуємо портрети, які посідають вагоме місце в мистецькому доробку Репіна. У такому разі хронологічні межі перебування художника у тій чи іншій фазі можуть бути звужені або розширені.

Помітно, що у Репіна на противагу картинам з оптимістичною тематикою з'являються полотна песимістичного змісту, позначені тяжким психологізмом. Репін пише картини із зображенням надзвичайно важкої, можна сказати, рабської праці («Бурлаки на Волзі», 1871); вбивства («Іван Грозний», 1885); дуелі, можливо, з фатальним кінцем («Дуель», 1897); тяжкої хвороби і смерті через одинадцять днів після закінчення портретів композитора М. Мусоргського (1881) та піаністки графині Луїзи Мерсі д'Аржанто (1890); арешту, а отже, у перспективі й позбавлення волі в роботі «Арешт пропагандиста» (1880–1889); зображення ампутації («Хірург Євген Васильович Павлов в операційній залі», 1888); сцени в морзі («У препарувальній», 1881). Навіть на портреті акторки П. Стрепетової в ролі Єлизавети (1881) художник зображує майже непритомну людину.

Зміни погляду на світ та емоційне сприйняття картини світу могли суттєво впливати і на вибір тем майбутніх картин художника. Ідея «Запорожців» давала можливість Репіну через ідею волелюбності українського козацтва в надмірно емоційній формі передати своє ставлення до сучасності. «Запорожці» – це антитеза до його попередніх, вищезгаданих творів, позначених тяжким психологічним, депресивним станом героїв полотен. «Очищення» сміхом потребувала душа художника, і почута в Абрамцево тема відразу припала до душі.

В усі часи люди сприймали сміх як один з виявів суто людської натури. Історія сміху, можливо, починається тоді, коли з'являється розумна людина. Вже в одному з давньоєгипетських алхімічних

трактатів створення світу приписувалося саме сміху: *«Коли бог сміявся, народилося сім богів, що управляли світом...»*.

Про вічний і непереборний сміх богів з грецького Олімпу писав давньо-грецький поет Гомер в «Іліаді». *«З усіх живих істот тільки людині властивий сміх»*, – зазначав Аристотель. Сатирик Лукіан подає образ людини, яка сміється у потойбічному царстві Меніппа. Вчення про цілющу силу сміху у філософському аспекті притаманне «Гіппократовому роману», а сам Гіппократ був теоретиком сміху.

Римські традиції сміху втілилися у сатурналіях, але вже раннє християнство засуджує сміх, вбачаючи у ньому виявлення гріховної природи людини. Справжній християнин повинен завжди бути серйозним і релігійно налаштованим. *«Краще писати про сміх, ніж про сльози, тому що сміх властивий людині»*, – йдеться в романі «Гаргантюа і Пантагрюель» Франсуа Рабле. У своїй класичній праці «Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу» М. Бахтін зазначав, що сміх у добу Ренесансу мав глибоке світоглядне значення.

За часів Просвітництва ставлення до сміху стає презирливим, це виявилось в неповажливому ставленні Вольтера до Ф. Рабле та його роману. Проте, починаючи з XVII ст., ситуація істотно змінюється. У XIX ст. поступово складаються сміхові форми (гумор, іронія, сарказм), які розвиватимуться у подальшому в рамках серйозної літератури. Сміх буквально пронизує поему «Енеїда» Івана Котляревського.

У всі часи сміх ототожнювався із свободою. В одному з листів до П. Вяземського з Болдіно О. Пушкін, наприклад,

писав про те, що декілька днів він *«не хохотал»*, що вказувало на певну обмеженість у стосунках поета та відсутність свободи.

Цікаві думки з цього приводу я знайшов на сторінках книги російського літературознавця Ю. Айхенвальда «Силуєти російських письменників» стосовно оповідань А. Чехова. Аналізуючи природу сміху, він відзначає, що фізіологічний сміх, досягнувши апогею, перетворюється на плач. Отже, узагальнюючи думки історика літератури, сміх – це гріх [9]. Чи не тому в кінцевому варіанті «Запорожців» порівняно з ескізом з Третяковської галереї деякі персонажі сміються не голосно, а спокійно, немовби відсторонено спостерігають цю гомеричну сцену?

Сміх як одна з характеристик художнього образу був притаманний футуризму. Створюючи мистецький образ футуриста Д. Бурлюка, поет В. Хлебніков використовує також елемент сміху: *«Ты хохотал, / И твой трясся живот от радости буйной»*.

Відомий драматург-модерніст світового театру XX ст. Ежен Іонеско з цього приводу зазначав, що там, де сміх відсутній (свобода в самому собі), виникає концентраційний табір. Актор Чарльз Спенсер Чаплін вбачав у цьому суто людському феномені засіб уникнення масового психозу: *«Ми сміємося, щоб не збожеволіти»*.

Щонайменше можна говорити про тему сміху в галузі образотворчого мистецтва. Якщо, наприклад, у давньогрецькій літературі зустрічаємо достатню кількість комедій, то у скульптурі та живопису сюжети сміху відсутні. Сміх змінює риси

обличчя, надаючи йому іноді не дуже привабливого вигляду. Отже, це був небажаний сюжет в образотворчому мистецтві, а канони краси не дозволяли розробляти давньогрецьким майстрам цю тему.

Історія світового мистецтва надає нам приклади трактування теми сміху найчастіше в побутовому жанрі, наприклад, у голландському живописі XVII ст. Найбільшого розвитку втілення сміху набуває у сатиричній графіці та карикатурі. Як правило, «серйозні» види мистецтва стояли осторонь цієї проблеми, бо вважали її неголовною у відображенні тих чи інших рис епохи. Практично не торкнувся сміх портретного живопису, причини цілком зрозумілі – неможливість позування моделі в такому стані, але В. Серов у портретах княгині Зінаїди Юсупової (1900–1902) та А. К. Бенуа (1908) прагнув передати сміх.

Винятком у цьому плані може бути творчість Франса Хальса (1580–1666) – одного з видатних портретистів XVII ст. Ціла низка його творів, в яких персонажі неначе вихоплені з дійсності, свідчить про блискуче вміння митця яскраво виразити емоційну характеристику героїв картини. Завдяки живописній техніці Ф. Хальс зумів широкими мазками передати навіть миттєві рухи моделі. Ці прийоми означали рішучий розрив з попередньою традицією, коли на зміну ремісництву приходив артистична виразність, якій під силу зображення майже усіх відтінків людських емоцій, а також сміху. Значна кількість портретованих осіб на полотнах Хальса посміхаються або сміються («Хлопчик з глечиком», «Веселий горілчаний брат», «Циганка»).

Ці та інші портрети позначені ризиками сміливого новаторства на ранньому етапі розвитку голландського живопису. На полотнах інших голландських художників також зустрічаються персонажі, які знаходяться в такому піднесеному стані (Хальс Д. «Веселе товариство у таверні», Дюк Я. «Веселе товариство»). Заслуговує на увагу й те, що під час подорожі Репіна разом з В. Стасовим у 1883 р. у Гарлемському музеї художника найбільше вразили полотна саме Франса Хальса.

В історії світового мистецтва є ще одна робота, в якій її автор – ідеолог передвижництва І. Крамської – за допомогою сміху мав на меті розкрити зміст картини «Хохот» («Радуйся, царю іудейський!», 1877–1882). Художник звернувся до євангельського сюжету для того, щоб якнайповніше виразити тему морального подвигу сучасної людини у боротьбі із суспільною несправедливістю та злом. Порівняно з його більш ранньою композицією, також євангельського змісту («Христос у пустелі», 1872), ця робота І. Крамського явно поступається.

Історики мистецтва майже одногласно вважають «Хохот» невдалим твором навіть без урахування того, що цей твір залишився незакінченим. Серед оріхів картини вказується на її еkleктичність і проблему опанування багатофігурної композиції. Причину подібного провалу, як зазначає Д. Сараб'янов, слід шукати в тому, що митець уже не міг виразити «ієрогліфічні» завдання на зламі 70–80-х рр. XIX ст. таким чином, як він це міг зробити, наприклад, у полотні «Христос у пустелі».

Якщо ж залишити аналіз змісту і подивитися на неї з точки зору нашого інтересу – відображення сміху, то переконаємося в тому, що і з цим завданням художник не зміг впоратися. Лише декілька персонажів на першому плані дійсно є такими, що сміються. Особливо виділяється персонаж з бородою та шоломом на голові, який у нападі сміху нахилився вперед. Обличчя ж більшості людей на цьому полотні скоріше схожі на маски. Як оцінив цей твір Репін? У листі до П. Третьякова від 4 травня 1887 р. він дає таку характеристику: «*грандіозна річ!*», відмічаючи новизну композиції, правдивість та історичність.

Отже, «Запорожці» Репіна в цьому плані – твір новаторський. Десять років віддаляють композиції Репіна на біблійні сюжети («Побиття первістків єгипетських», 1869, «Іов та його друзі», 1869) від «Запорожців», але як змінилося розуміння організації простору картини! У цьому масштабному полотні художникові вдалося показати сміх у вигляді ідеї, поєднуючи це з портретною характеристикою. Репін ніби співвідносить «Запорожців» з народною культурою сміху Середньовіччя, яка в ті часи була введена поза межі офіційної культури.

Сміх у цій картині стає найвищим виразником форми не ідеології життя, а вільної свідомості українського народу, уособленням якого є запорозькі козаки. Народна практика сміху, використовуючи термінологію М. Бахтіна, постає в «Запорожцях» у вигляді карнавального дійства. Це підтверджує і сам «застільний» характер сюжету картини, що передбачає вживання «міцних» і дотепних слів, жаргону, анекдотів тощо. Власне,

художник зображує реакцію на слова, які у своїх комбінаціях пародіюють звернення турецького султана до козаків з яскраво наявним раблезіанським матеріально-тілесним низом.

На відміну від літературного твору, який присутній де-факто на картині у вигляді листа, художник не має можливості дати глядачеві «почути» весь мовний лексикон, який звучить з вуст героїв картини. Така реакція не залишає сумніву в їхньому емоційному забарвленні. Завдяки цьому ми відчуваємо атмосферу цього «площадного» дійства.

Заслугою художника слід вважати те, що він не занижує образи козаків до рівня відвертого цинізму, використовуючи «площадні» елементи. Відверто сатирична відповідь запорозьких козаків, православних християн, представників мусульманського світу викликає у них відчуття провіденціалізму. Сміх у даному випадку є захисною реакцією на майбутні події, через які дехто з цих козаків не повернеться на рідну землю. Такі змістові пласти проявляються в картині Репіна, актуалізуючи зміст, збагачуючи її, виводячи з кола хрестоматійного тлумачення цього твору.

«Запорожці» – третя значна історична композиція у творчому доробку художника. До цього часу він написав «Царівну Софію» (1879), «Івана Грозного та сина його Івана» (1885). Порівняно з попередніми полотнами «Запорожці» – картина більш демократичного напрямку, головним героєм якої є народ. У цьому аспекті тема картини наближається до полотна історичного характеру В. Сурикова. Але, поступаючись останньому рівнем історичного мислення, Репін ком-

пенсує це глибокою психологічною характеристикою героїв, композиційною майстерністю. Незважаючи на довголітню виснажливу працю над полотном, Рєпіну ця тема була близькою у ментальному, історичному та побутовому значеннях.

Вперше «Запорожці» з'явилися перед публікою на виставці Рєпіна. У листі до П. Третьякова від 9 листопада 1891 р. художник повідомляє про те, що виставка його творів проходить одночасно з виставкою художника-пейзажиста І. Шишкіна в Академії мистецтв наприкінці листопада.

Це була центральна робота на виставці. Крім «Запорожців», Рєпін показав 31 етюд до цієї картини. Критика виставлених робіт митця, зокрема «Запорожців», була спрямована на реалістичний метод художника взагалі, який ніби вимагав від нього копіювання дійсності, а не її одухотворення. Художник був задоволений «Запорожцями», вважаючи, що він зміг довести свою картину до повної гармонії, відзначаючи в ній цільність загальної композиції, повну гармонію сцени.

У листі до редактора та видавця газети «Новое время» О. Суворіна він пише про те задоволення, яке він отримав від свого творіння. Картину високо оцінили критик В. Стасов і художник-педагог П. Чистяков. У 1895 р. за неї художник отримав на міжнародних виставках у Мюнхені та Будапешті золоті медалі. «Запорожці» придбав імператор Олександр III у 1891 р. для Російського музею у Санкт-Петербурзі.

Проте існували й інші думки щодо цього твору. Стримано оцінив його учень Рєпіна В. Серов. Мистецький критик С. Маковський вбачав у картині сумнівні мистецькі якості.

Криза на межі 80–90-х рр. XIX ст. торкнулася й Рєпіна, але він зміг уникнути й більш тяжких наслідків, знаходячи своїх героїв не в побутовому жанрі, а в історичній картині. «Запорожці» вписалися у те коло завдань, серед яких знаходилося мистецтво таких сучасників Рєпіна: М. Ге, І. Крамського, В. Перова, В. Полєнова, В. Сурикова, В. Ярошенка, які вбачали у своїх творах міру соціальної відповідальності за те, що відбувалося в суспільстві.

Підвищений інтерес Рєпіна до історичної тематики в середині 80-х рр. XIX ст. відбивав і глибинні тенденції, наявні в російському мистецтві, які були пов'язані з пріоритетом саме цього жанру в ті часи, коли побутовий жанр почав занепадати. Зміна орієнтирів торкнулася і Рєпіна, але, як свідчать «Запорожці», він зміг створити таку композицію, тема та ідея якої демонстрували нові можливості у підході до сюжету з історичною основою.

Великий шлях, який здолав Рєпін від задуму першого ескізу до картини, співвідноситься зі словами Е. Делакруа, записаними французьким художником у щоденнику 1 березня 1859 р. У них йдеться про те, що написати картину від начерку до закінченого стану – це одночасно наука і мистецтво, щоб проявити їх, потрібні справжнє уміння і великий досвід.



Репін самостійно розшукував колоритні типажі козаків-героїв для цього масштабного полотна. Одним з них художник і знайшов в особі генерала Михайла Драгомирова. Портретування М. Драгомирова з такою метою не було винятком для Репіна, відомі й інші прототипи для образів козаків, використані художником [10]. Значну роль у цьому процесі, який передував становленню задуму картини, відіграв український історик і етнограф, знавець української запорозької старовини Дмитро Яворницький, якого художник згодом називатиме «Мій Вергілій», маючи на увазі роль «поводиря», яку той відіграв під час підготовчої роботи над «Запорожцями».

У своїй фундаментальній праці «Історія запорозьких козаків» український історик писав про те велике значення, яке мало в українській історії Запоріжжя. На думку історика, запорозьке козацтво відіграло велику роль у всьому внутрішньому житті українського народу. Воно було хранителем політичних і суспільних ідеалів і ототожнювалося зі свободою та рівністю, мужністю та хоробрістю, оскільки Запоріжжя завжди було ядром військових сил українського народу.

Чимало цінних зауважень стосовно задуму «Запорожців» художник почув від письменника Л. Толстого. Відчувачи потребу в натурних етюдах, Репін відверто зізнався, що завжди шукав у житті таких людей, у рисах яких відбивалося те, що потрібно для картини.

Хто і коли познайомив Репіна з М. Драгомировим нам невідомо. Це міг бути і Д. Яворницький, який з 1886 р. мешкав у Санкт-Петербурзі, або ж художній і музичний критик, історик мистецтва В. Стасов (1824–1906), з яким художник перебував у дружніх стосунках. Той часто зустрічався з М. Драгомировим у професора О. Петрушевського, автора історичного дослідження «Генералісімус князь Суворов».

Як і до інших персонажів картини, Репін написав з М. Драгомирова етюд, який згодом використав у роботі над полотном. Генерал справив на художника велике враження. Про це Репін зазначав у листі до колеги по малярському цеху Єлизавети Званцевої (1864–1921) від 19 травня 1889 р.: *«Надо быть философом, как Драгомиров (наш известный герой генерал). Сегодня третий день как пишу с него этюд для «Запорожцев» и поражен его философским взглядом на жизнь, глубиною ума – не ожидал!»* [11].

М. Драгомиров уособив у картині образ легендарного кошового отамана Івана Сірка – одного з центральних героїв цього полотна. Деякі дослідники взагалі називають Сірка головним героєм картини. Важливе інше, в образі Сірка митцеві вдалося якнайповніше виразити той волелюбний дух отамана родом із Слобожанської Мерефи, який відзначався мудрістю, справедливістю, рішучістю, а коли треба – й хитрістю. Д. Яворницький називав Сірка уособленням свого часу не тільки на Запоріжжі, але й в усій Україні. Не випадково, що він обрав Сірка героєм нариса [12].

Легендарною постаттю в історії українського козацтва є кошовий отаман Запорозької Січі Іван Дмитрович Сірко (?–1680) – учасник Визвольної війни 1648–1654 рр. Будучи вінницьким полковником (1658–1660), брав активну участь у політичному житті тих часів. Сірка неодноразово обирали кошовим отаманом, і в його особі найповніше відбилася ідея боротьби українського народу проти польсько-шляхетських і татарсько-турецьких загарбників. Він відзначався хоробрістю і рішучістю, які виявив у 55 битвах. Незважаючи на заслання, в якому перебував, користувався народною любов'ю, авторитетом і популярністю серед простих людей. Сірко – герой українських народних пісень, запеклий ворог мусульман. Це була пристрасна та імпульсивна натура, яка, без сумніву, приваблювала художника.

Серед значної кількості замальовок, зроблених Репіним під час роботи над картиною, є акварель «Могила отамана Івана Сірка у селі Капулівці» (1880). Але нейтральний історико-етнографічний матеріал потребував і відповідного образу – прототипу цієї легендарної особи. Як свідчать численні варіанти та ескізи до «Запорожців», Репін не відразу знайшов мистецький еквівалент цьому образу. Зараз навіть важко уявити, що на місці Сірка-Драгомирова міг бути інший персонаж, настільки переконливо художник створив художній образ. У ньому він зумів передати сконцентровану волю до перемоги, життєву рішучість, прагнення до свободи. Це підтверджує харківський варіант картини «Запорожці пишуть листа турецькому султану», в якому для образу Сірка слугувала зовсім інша модель.

Характерна поза Сірка повторює композиційну знахідку художника у качанівському етюді із Сумського художнього музею. Тому я впевнений, що саме цей етюд і вирішив остаточно долю створення образу отамана. Репін ніби розвиває знайдену трохи раніше позу постаті козака на малюнку олівцем з Третьяковської галереї. Так, графічний варіант було взято за основу у живописному качанівському етюді «Запорозький полковник».

Відомо, що Репін постійно працював над усіма варіантами «Запорожців», особливо цінуючи кожен з них. Тільки так і можна пояснити те, що образ Сірка на харківській картині залишився без змін стосовно його трактування в остаточній редакції.

Цікаво, що образ отамана привернув особливу увагу автора нариса, виданого в роки Великої Вітчизняної війни. На його обкладинці вміщено портретне зображення отамана з картини «Запорожці», обрамлене військовою атрибутикою.

Задумавши писати картину, Репін завжди шукав у житті таких людей, у фігурі та рисах обличчя яких був вираз того, що художникові було потрібно для картини. Симптоматично, що Репін вибирає для неї М. Драгомирова, професійного військового. Всі інші моделі для героїв картини – цивільні особи (писар – Д. Яворницький, суддя – В. Тарновський та ін.). Але наприкінці життєвого шляху Репін страждав на часткову амнезію, навіть не пам'ятав імена моделей, які він використовував для написання картини. У листі до С. Ернста від 10 лютого 1926 р. художник зазначав, що більшою мірою

писав етюди для картини з невідомих осіб, які підходили йому як типи. Згадуючи Яворницького, Тарновського та Стравінського, він, однак, не називає М. Драгомирова.

Отже, в цьому випадку Репін зробив виняток. Можливо, військова удача, притаманна М. Драгомирову, звернула на себе увагу митця, який побачив у ньому таку ж легендарну постать, як і Сірко. У будь-якому разі вибір було зроблено правильно, про що свідчили й відгуки професійних критиків. Зокрема В. Стасов відзначав вдало вибрані типажі для картини, однією з них була постать Сірка – Драгомирова. *«Признаюсь, из всей картины, из всех ее мужественных глубоких красот меня всегда более поражали две фигуры»*, – писав критик у статті, присвяченій першій персональній виставці Репіна [13]. Одна з них – це фігура, яка ототожнювалася із Сірком.

Робота над етюдом для образу Сірка була закінчена Репіним 12 червня 1889 р., тому що саме цього дня художник відбув до Парижа. З листа митця до Є. Званцевої від 19 травня 1889 р. маємо остаточні дати початку і кінця роботи над етюдом. На жаль, подальша доля цього етюд, як й інших (крім «Запорозького полковника» із Сумського художнього музею), написаних художником до «Запорозців», невідома. Про те, що сам Репін надавав їм виняткового значення, говорить і той факт, що вони експонувалися на персональній виставці художника у 1891 р. у Санкт-Петербурзі, присвяченій 25-річчю творчої діяльності Репіна. У листі до П. Третьякова від 15 листопада 1891 р. Репін поділився своїми творчими плана-

ми, повідомляючи, що на виставці він покаже багато етюдів.

Поряд із «Запорозцями» в експозиції виставки знаходилися живописні етюди, завдяки чому можна було виявити, наскільки художник втілює реальні риси портретованих щодо образної характеристики героїв полотна. У рецензії на виставку Репіна та Шишкіна, розміщеній у «Петербурзькій газеті» 27 листопада 1891 р., відзначалися етюди із зображенням В. Тарновського, Рубця та інших героїв картини «Запорозці». Деякі ж етюди, на думку рецензента, варті картин. Не можна не погодитися з думкою І. Зільберштейна про те, що жоден з російських художників, крім Олександра Іванова, не проводив підготовчу роботу для своєї картини у такому обсязі, як Репін до «Запорозців».

У кінцевому варіанті митець зумів знайти для характеристики героя відповідну емоційну насиченість образу славетного козака. Його постать розгорнута у динамічному русі: права рука рішуче повернута назад, неначе у ній знаходиться шабля, лівою ж тримає люльку. Ліктем лівої руки він спирається на спину козака з маленьким оселедцем.

Віднайдена характерна поза для Сірка має аналогії і в інших етюдах Репіна. Один з них, «Запорозький полковник (портрет В. В. Тарновського)», знаходиться в зібранні Сумського художнього музею. Художник написав його в 1880 р. у Качанівці, куди він приїхав 20 серпня і де близько місяця працював, збираючи матеріал для картини «Запорозці». На етюді художник зобразив Василя Васильовича Тарновського-молодшого (1837–1899) –

тогочасного володаря Качанівки – знавця і колекціонера української старовини. У зібранні В. Тарновського Репіна зацікавили експонати, пов'язані з історією Запорозької Січі. Культурна атмосфера качанівської садиби, парк і місцеві краєвиди сприяли творчому піднесенню художника.

У XIX ст. Качанівка була справжнім осередком художньої культури України. Тут перебували у різні часи майже всі значні представники української інтелігенції: письменники М. Вовчок і М. Гоголь, композитор М. Глінка, історик та етнограф М. Маркевич, поет і художник Т. Шевченко, співак і композитор С. Гулак-Артемовський, історик Д. Яворницький, художники Костянтин і Володимир Маковські, Репін, В. Штеренберг і багато інших.

Багато років поспіль у Качанівці гостювала родина художника К. Маковського. Тут же ним була написана «Поміщиця», твір зараз знаходиться в Сумському художньому музеї. Один з представників родини Тарновських зробив її опис, залишивши в історії імена зображених на полотні, зауважуючи при цьому, що художник залишив на пам'ять про своє перебування в Качанівці чимало картин: *«Между ними особенно выдается жанр «Помещица». Портрет матери Вас. [Илья] Вас. [Ильевича] и ее старого, бывшего крепостного слуги, Ивана Тихоновича»* [14].

До цих імен слід додати й М. Драгомирова, який також приїздив до Качанівки. Про відвідання ним садиби В. Тарновського П. Житецький писав: *«І мені Бог дав кілька щасливих годин. Позавчора увечері ми виїхали (я, Трегубов, Науменко*

та Драгомиров) до В. В. Тарновського в Качанівку; відсвіжились, утішились та дістали насолоду, а сьогодні о восьмій ранку до Києва повернулись» [15]. В альбомі автографів Тарновських М. Драгомиров залишив запис від 14 вересня 1891 р.: *«Опереться можно только на то, что сопротивляется»*.

У Сумському художньому музеї знаходяться дві роботи Репіна: «Запорозький полковник» і «Біля рояля» [16]. Обидва твори надійшли до музею у 20-ті рр. XX ст. Співробітник Сумського художньо-історичного музею тих часів Надія Столбіна стверджувала, що їх разом з картинами «Запорозький козак» К. Маковського та «Гра в жмурки» В. Штеренберга у 1920 р. передав до Сумського музею особливий відділ 11-ї армії [17].

Отже, про ці дві роботи Репіна відомо практично все – час виконання (1880 р.), місце написання (Качанівка), іконографія зображених (В. Тарновський і С. Тарновська), час і спосіб надходження робіт до музею (передання їх військовими). Не зовсім зрозумілим залишається лише шлях надходження до Сумського музею творів Репіна, Маковського та Штеренберга, які мають «качанівський слід».

Репін зобразив В. Тарновського у червоному запорозькому кунтуші з пістолетом за поясом і шаблею. Лівою рукою, зігнутою у лікті майже під прямим кутом, спирається він на гармату, а правою – обіперся на стегно. Образ В. Тарновського-полковника сприймається і як узагальнений образ запорозького вояка. Надзвичайно чудово розроблена гама кольорів, де переважають гарячі червоно-жовті тони, а вся постать виділяється єдиною

світлою плямою на темному тлі. Продуманість композиційного прийому з розташуванням постаті на картинній площині вирізняє цю роботу і дозволяє говорити про неї як про цілком самостійний станковий твір.

Якщо ж порівняти «Запорозького полковника» з тим, як вирішує Репін зображення постаті Сірка на картині «Запорожці», то помітимо, наскільки близькі вони саме за віднайденою позою зображеної моделі. Погляд В. Тарновського на качанівській роботі, як і у Сірка, спрямований убік. Якщо козаки на картині дивляться або один на одного, або на стіл, за яким писар пише листа, то Сірко втупив гнівний погляд повз усіх, туди, де немовби знаходиться турецький султан – ненависний адресат листа запорожців. Як і в деяких козаків, на голові Сірка – шапка, покрита чорним сукном, з розрізом спереду, оздоблена чорним барашком.

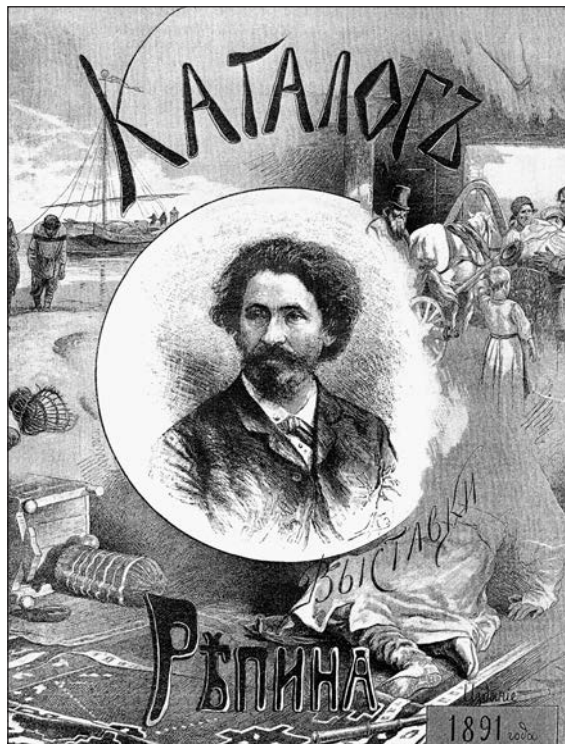
Безперечно, образ Сірка не тільки один з найвиразніших у картині, але й позначений винятково войовничим настроєм. Він – протилежність доброзичливості козаків, їхньому гумористичному настрою, так яскраво переданого репінським пензлем. Створення легендарного образу позначено портретною схожістю з М. Драгомировим. Його ми пізнаємо і без козацького антуражу.

Якщо качанівський етюд із зображенням запорозького полковника став основою для створення кінцевої редакції образу Сірка, то портретні риси В. Тарновського втілилися на картині в образі козака у високій чорній шапці. Можливо, що один з етюдів, який експонувався на виставці у листопаді 1891 р. в Академії

мистецтв за назвою «В. В. Тарновський» (№ 91), саме і був тим качанівським етюдом, який нині знаходиться у Сумському художньому музеї. На цій же виставці експонувалася робота «Біля рояля», на якій зображено дружину останнього володаря Качанівки – Софію Василівну (1846–1889). У каталозі виставки вона значиться за № 209.

Співробітник Сумського художнього музею О. Морозов у статті «Дві роботи І. Ю. Репіна», опублікованій у журналі «Искусство» (1952), указує, що робота «Гетьман (портрет В. В. Тарновського)» із Сумського художнього музею знаходилася в колекції петербурзького видавця А. Ф. Маркса. Такий висновок було зроблено сумським мистецтвознавцем на основі інформації, отриманої з другого тому мистецької спадщини Репіна, що побачив світ у 1949 р. Він зазначає, що місцезнаходження етюду, який зник у 1917 р. із зібрання Маркса, не було відоме до його появи в Сумському музеї. «Гетьман» був принесений *«в дар музею одним красногвардійцем, ухваливши на фронт...»* під час громадянської війни [18].

Витрати на колекціонування та меценатство були однією з причин матеріальних труднощів В. Тарновського у 90-х рр. XIX ст. Врешті-решт це призвело до продажу Тарновським Качанівки у 1897 р. П. Харитоненку. Тож придбання двох творів Репіна з виставок у Петербурзі або Москві представниками родини Тарновських є проблематичним, у той час як придбання робіт Репіна найбільшим видавцем Росії того часу Адольфом Марксом (1838–1904), володарем чималих багатств, виглядає цілком імовірним. Приїхавши з Німеччини до Росії



Обкладинка каталогу виставки картин, портретів, ескізів та етюдів І. Рєпіна у 1891 р.
Російська національна бібліотека. Санкт-Петербург

у 1859 р. з невеликим статком, залишив після смерті мільйонні капітали. Фірма Маркса займалася випуском видань з літератури та мистецтва, а також популяризацією творів класичної та російської літератури.

Починаючи з 1894 р., видавець запровадив практику безкоштовних додатків до щотижневого ілюстрованого журналу літератури, політики та сучасного життя «Ниви» (1870–1917), в яких регулярно знайомив читачів з творчістю відомих зарубіжних і російських письменників: О. Грибоєдова, М. Лєскова, М. Салтикова-Щєдріна, Г. Ібсена та інших. Сво-

єрідністю «Ниви» було також те, що в ній регулярно публікувалися репродукції картин російських та європейських художників. На сторінках журналу «Нива» в 1914 р. були опубліковані спогади В. Рєпіної («З дитячих спогадів»). А. Маркс і його дружина – Лідія Пилипівна (?–1932) – захоплювалися колекціонуванням західноєвропейського живопису, гравюру і літографій.

Проте кордони їхніх пристрастей не були жорсткими, і в зібранні були твори російських художників. Наприклад, малюнки Рєпіна олівцем «Козак Панас Гусар» (1880) і «Козак Василь Маркович

Олешко» (обидва – в Державній Третяковській галереї) знаходились раніше у зібранні журналу «Нива» (слід розуміти – у зібранні А. Маркса) в Санкт-Петербурзі. У колекції видавця були також етюди Рєпіна «Тип козака» (1880) і «Гетьман» (1880). Ілюстрації цих творів відповідно вміщено в академічному виданні [19].

Шанувальником цього твору був не тільки А. Маркс, але і сам В. Тарновський. Про це дізнаємося із статті українського письменника та етнографа Василя Горленка «Пам'яті В. В. Тарновського». У ній автор наводить цікавий факт. Згадуючи козака (у чорній шапці), зображеного в профіль на картині Рєпіна «Запорожці», в образі якого втілилися портретні риси В. Тарновського, В. Горленко зазначає: *«Еще большим сходством отличается рисунок того же художника, данный несколько лет назад, в виде «премии» «Нивой». Он называется «Гетман» и изображает малоросса в парадном красном кунтуше, стоящего, опершись на пушку, задумчиво опустил голову. В. В. Тарновский давал иногда этот рисунок своим знакомым в виде портрета. Типическая малороссийская наружность Тарновского привлекала кисть талантливого художника и, гостя у него в Качановке /.../, он несколько раз рисовал ее хозяина, а потом перенес портрет его в свои композиции»* [20].

Вірогідно, що подальша доля цього твору могла бути пов'язана з родиною Харитоненків, представники якої – Павло Іванович, його донька Олена або її чоловік М. Олів – придбали його в А. Маркса.

На виставці Рєпіна 1891 р. у Петербурзі були виставлені твори, виконані під час подорожі Україною, а також етюди до «Запорожців». Серед них – низка робіт,

написаних безпосередньо у В. Тарновського в Качанівці та зазначених у розділі каталогу під назвою *«Етюди до «Запорожців»*: «В. В. Тарновський», «Козак В. В. Тарновського», «Різник В. В. Тарновського», «Хлопчик (Качанівка)», «С. В. Тарновська біля рояля», «Запорозькі гармати (Качанівка)».

Історик мистецтва, художній критик і хранитель живопису Ермітажу Сергій Ростиславович Ернст (1894–1980) у своїй книзі «Илья Ефимович Репин» (1927) наводить список творів, що експонувалися на виставці Рєпіна в Академії мистецтв у листопаді 1891 р., в якому значиться твір за назвою «В. В. Тарновський».

Перший директор Сумського художньо-історичного музею Никанор Онацький був вільним слухачем вищого художнього училища при Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі в 1905 р., опановуючи майстерність у класі під керівництвом Рєпіна. У своїй історико-мистецтвознавчій праці «Сім років існування Сумського музею» (1927), надаючи характеристику експонатам у розділі «Малярство російське, українське й чужоземне», Н. Онацький відзначав наявність у музеї майже всіх видатних російських та українських художників, зокрема й Рєпіна. В. Дубровський у праці «Музеї на Україні» (1929) серед художників, чий твори знаходяться в Сумському музеї, також згадував ім'я Рєпіна.

У 20-ті рр. ХХ ст. у зібранні Сумського художньо-історичного музею знаходилася ще одна робота Рєпіна – «Голова хлопчика. Етюд» (полотно на картоні, 40,5х32,5). Її добре видно на фотографії першої музейної експозиції початку

20-х рр. (1922?) [21]. Етюд з хлопчиком знаходиться зліва зверху в першому ряду. Перша знизу в цьому ряду ще одна робота Рєпіна – «Біля рояля».

Однак етюду не судилося залишитися в Сумах. Разом з творами інших митців він був переданий на початку 30-х рр. XX ст. до Харківського державного художньо-історичного музею, а звідти у 1934 р. – до Української картинної галереї. Рєпінський етюд, який зберігався у Харківському державному музеї образотворчого мистецтва в кінці 40-х рр. XX ст., також згадував дослідник В. Москвінов [22]. Проте цей твір ніби знаходиться в тіні інших робіт Рєпіна з Харківського художнього музею, про що свідчить його відсутність в альбомі «Твори І. Ю. Рєпіна у Харківському художньому музеї» (1994).

Характер імпульсивного живопису з незаписаними частинами полотна в нижній і лівій частинах свідчить про те, що етюд був написаний за один сеанс. Такі етюди створювалися Рєпіним у техніці «alla prima». Найімовірніше, етюд було написано відразу фарбами без підготовчого малюнка.

Форми обличчя хлопчика виліплені мазками. Тло портрета написано широкими мазками, плечі – ледь намічені. Подібне ставлення художника до фону в етюдах спостерігається і раніше, в кінці 80-х рр. XIX ст. З роками динаміка мазка у творах Рєпіна стає більш вільною. Широка манера письма надавала можливості схопити і передати портретну схожість. Разом з тим це призводило до деформації об'єму. Написання літер у підписі художника, поставленого у правій нижній частині полотна, співвідноситься з підписом на етюді «Поранений» (1913).

Швидкість виконання етюду, що міг бути написаний менше ніж за одну годину, могла бути обумовлена проханням або замовленням якогось колекціонера, який хотів мати на пам'ять портретне зображення когось з рідних.

У портреті хлопчика спостерігається гостре відчуття життя, інтерес до людського обличчя. Судячи з манери письма, етюд можна віднести до робіт, виконаних у 1900-х – першій половині 10-х рр. XX ст. Якщо Рєпін написав етюд на Слобожанщині, то це могло статися в 1907, 1913 або 1914 р., коли художник відвідав батьківщину. Загалом етюд розширює наші відомості про портретну спадщину художника.

У Качанівці Рєпін виконав цілу низку графічних малюнків за різноманітною тематикою: «Український селянин» (Київ)



Рєпін І. Ю. Голова хлопчика. Етюд. 1900-ті – перша половина 1910-х

вський музей російського мистецтва), «Козак. В. В. Тарновський» (Державна Третяковська галерея); «Андрій Кош» (Рязанський художній музей), «Ничипір Коваль» (Національна галерея, Прага), фрагменти кралевецьких поясів та ін. Значне місце в Київському музеї російського мистецтва посідають малюнки Рєпіна, виконані у 80-х рр. XIX ст.

Качанівські малюнки Рєпіна можна атрибутувати на основі написів на них, з яких дізнаємося, що місцем виконання були Качанівка або Парафіївка: «Запорозька гармата», «Печатка на грамоті гетьмана графа Розумовського і пояса мідна чорнильниця», «Українські селяни із села Парафіївка», «Український селянин», «Українська селянка» [23].

На малюнку «Козак. В. В. Тарновський» художник зобразив графітним олівцем на папері (33x24; Державна Третяковська галерея) володаря Качанівки зі схрещеними руками і трохи опущеною головою. Мабуть, це була саме та робота, яка з цією назвою зазначена за № 100 у каталозі виставки Рєпіна. Малюнок придбав колекціонер Олексій Петрович Ланговий (1857–1934). Лікар за фахом, професор Московського університету, гласний міської думи, він користувався авторитетом серед колекціонерів російського живопису. У нього знаходилася також «відмінна акварель» Рєпіна (за висловом І. Грабаря) «Старий з Чугуєва».

Упевнена лінія і живий штрих поєдналися в цій роботі. Ретельно пророблені графітним олівцем риси обличчя відтіняються розтушовкою в трактуванні одягу, якнайбільше передаючи об'єм. Качанівські малюнки показують ставлення митця до малюнка як основи живопису в картині.



Рєпін І. Ю.

Козак. В.В. Тарновський. 1880

У «Запорозцях» Рєпін відобразив риси зовнішності В. Тарновського в образі козака у чорній шапці, який знаходиться у центральній групі персонажів. На відміну від інших героїв картини, він не реагує на дотепні жарти та епітети, які запорозьке товариство висловлює на адресу турецького султана. Такою самою стриманою характеристикою наділений і В. Тарновський в образі козака.

У Качанівці Рєпін виконав малюнок в альбомі з «Портрета наполеона гетьмана» (1720-ті рр.) роботи художника петровської доби Івана Нікітіна. Оригінал цього твору знаходився на той час в Академії мистецтв (нині – у Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі), а копія цього портрета – в зібранні

В. Тарновського. Деякий час портрет вважався зображенням Мазепи. Саме під такою атрибуцією його згадує Д. Яворницький у своїх спогадах «Як створювалась картина «Запорожці». У них історик наводить лист Рєпіна, в якому художник надзвичайно скептично ставився до Мазепи і до можливого союзу в ті часи між Гетьманщиною та Швецією. У Качанівці Рєпін зробив малюнок з бюста Т. Шевченка, а також виконав численні малюнки та акварелі старовинної зброї запорожців і предметів їхнього побуту.

У розділі каталогу, який має назву «Пейзажні етюди», за № 246 значиться ще одна качанівська робота – «Алея у парку (Качанівка)» [24]. Цей невеличкий етюд, написаний олійними фарбами на дошці (9,8x18,5), нині зберігається у Державній Третяковській галереї та має для дослідників надзвичайний інтерес, адже він дає уявлення про «чистий» пейзажний живопис Рєпіна тих часів.

Горизонтальний формат етюду надав можливість показати лише незначну частину качанівського парку. Алея обрамлена численними деревами, що створює почуття затишку і певної таємничості, у глибині – фігура чоловіка (художника?). Твір експонувався на виставках Рєпіна у 1891–1892 рр. Після виставок, як і більшість етюдів, швидко знайшов поціновувача художника. Про один з таких етюдів йдеться в листі П. Котова до Рєпіна від 19 квітня 1914 р. з Царського Села. Дописувач повідомляє, що він придбав на виставці однієї приватної колекції на Симеонівській вулиці етюд, на звороті якого було вказано місце і рік виконання: «Качановка. 1880 г.».

Чудові краєвиди Качанівки та парку в садибі, очевидно, справили на Рєпіна неабияке враження. Найімовірніше, що етюд «Мальви» (1880, Державна Третяковська галерея) був також написаний у Качанівці. Як і «Алея у парку», цей етюд написаний на дерев'яній дошці невеликого розміру (18x9,5), який збігається з розміром попередньої роботи. Але якщо у першому випадку художник вибирає горизонтальний формат для композиції, то в другому – вертикальний. На території садиби В. Тарновський побудував українську селянську хату з метою привчити дітей цінувати народний побут. Ось як її описував його племінник: «Усе тут було витримано і зовні, і всередині. Ось характерний для України перелаз у тині. Мальви й чорнобривці біля хатинки...» [25]. Чи не ці квіти привабили Рєпіна, красу яких він передав у живописному етюді «Мальви»?

У творчому доробку художника не так вже й багато пейзажів. На основі аналізу каталогів виставок Рєпіна співробітник Державної Третяковської галереї Г. Чурак зробила висновок про те, що пейзажних творів можна нарахувати декілька сотень. На думку дослідниці, звернення до цього жанру було важливою внутрішньою потребою художника. До нього він звертався під час написання жанрових композицій. У багатьох з них пейзаж відіграє значну роль як в образному, так і змістовному планах.

Пейзаж мав для Рєпіна цінність не тільки тому, що правдиво зображував природу, а й тому, що в ньому відображалися враження художника, його суб'єктивне ставлення до природи. Ось чому «чисті»

пейзажні етюди, написані художником у Качанівці, мають для нас таке велике значення.

Одночасно в Качанівці Репін працював над етюдями для картини «Вечорниці» (1881, Державна Третьяковська галерея). Картина була написана у Москві та Петербурзі, але головна робота над нею відбувалася в Качанівці. Відповідаючи на запитання С. Ернста, під час підготовки книги про художника Репін згадував про те, що він майже кожного вечора ходив у село, де в «досвічаний хаті» були облаштовані місця для дівчат і парубків – героїв майбутнього полотна. Картина «Вечорниці» дістала схвальний відгук у Л. Толстого. Її мистецькі якості високо оцінив П. Третьяков, який придбав картину для своєї колекції. І. Грабар вважав, що ця картина щодо живопису є для Репіна новим кроком уперед. Надзвичайна майстерність, широта і свобода, з якою написані «Вечорниці», виділяє полотно з-поміж інших творів, написаних у цей час.

Оскільки картина «Запорожці» вже була написана, деякий підготовчий матеріал до неї у вигляді етюдів, ескізів і малюнків вже міг бути проданий Репіним. Попит на твори художника був значним, адже він знаходився у zenіті своєї слави. Твори Репіна прикрашали зібрання російських та українських колекціонерів: П. Третьякова, С. Боткіна, І. Цветкова, С. Яремича, О. Бахрушина, О. Лангового, І. Остроухова, П. Деларова, Є. Рейтерна, С. Биховського, І. Бродського, Д. Висоцького, І. Ісаджанова, М. Стаховича, М. Тенішевої, І. Матвеева, М. Рябушинського, М. Єрмакова, М. Цетліної, В. Вінтерфельда, Д. Висоцького, О. Ле-

венфельда, О. Жиркевича, Є. Шварца, Ф. Шилова, П. Шихобалова, М. Браїкевича, Є. Тевяшова, С. Крачковського, І. Терещенка, Б. і В. Ханенків, П. І. та В. А. Харитоненків. Відзначимо банківського діяча Івана Цветкова, в зібранні якого знаходилася значна кількість творів Репіна.

Особливо теплі стосунки пов'язували Репіна з П. Третьяковим, у колекції якого було 52 живописні твори і 8 малюнків. Колекціонер прислуховувався до порад Репіна стосовно придбання творів, а художник надзвичайно високо оцінював подвижницьку діяльність Павла Михайловича, називаючи його галерею чудовою пам'яткою.

Активно займалися колекціонуванням представники української родини Терещенків. Саме вони конкурували із самим П. Третьяковим, який схвально ставився до їхньої пристрасті. У 1888 р. І. Терещенко купив картину Репіна «Монахія» (1887, Київський музей російського мистецтва), а полотно, на якому зображений герой повісті М. Гоголя «Записки божевільного» Поприщин, потрапило до зібрання Федора Терещенка. У В. Ханенко зберігався перший варіант картини «Не чекали» (1883–1898), який з часом потрапив до І. Остроухова, а нині знаходиться у Третьяковській галереї.

Слобожанський цукрозаводчик і колекціонер П. Харитоненко також був небайдужий до таланта художника. Про це свідчить і наявність у зібранні П. І. та В. А. Харитоненків етюд Репіна «Богомолки-прочанки» (1879, Державна Третьяковська галерея). З певними змінами художник увів ці дві фігури до композиції картини «Хресний хід у Курській губернії» (1881–1883). Щоб підсилити вираз-

ність цих персонажів, він змінює положення жіночих постатей – жінку з чайником зображує після жінки з кошиком, який вона підтримує лівою рукою.

На персональній виставці Репіна у 1892 р. у Москві П. Харитоненко придбав портрет Софії Драгомирової (1889). У своїх «Спогадах про передвижників» Я. Мінченков зазначає, що власником картини Репіна «17 листопада 1905 р.» (1907, 1911) був П. Харитоненко – член Державної ради, який згодом перепродав її удвоє дорожче нібито через революційну тематику. У той же час у каталозі ювілейної виставки Репіна 1994 р. зазначено, що картина знаходилася у зібраннях Б. І. Ханенка та В. Г. Вінтерфельда. Це спростовує інформацію Я. Мінченкова, який помиляється в тому, що П. Харитоненко входив до складу Державної ради.

Наскільки вдало було втілено образ Сірка в особі М. Драгомирова, свідчить ескіз до «Запорожців» (1879–1887), подарований художником Д. Яворницькому у 1887 р., а згодом придбаний у 1891 р. в останнього П. Третьяковим. Саме про нього художник писав колекціонеру 22 листопада 1889 р., що ця перша композиція все ще конкурує з картиною своєю цінністю, життям та експресією. У цьому листі Репін пропонує колекціонеру купити ескіз за тисячу рублів у Д. Яворницького. Серед потенційних покупців цього твору художник називає ім'я В. Тарновського. Проте П. Третьяков мріяв мати у себе картину після її завершення. Ось чому спочатку він відмовився від цієї пропозиції. І лише через рік, коли за ескіз пропонували суму утричі більшу за початкову, він погодився і придбав його.

Подібну комбінацію І. Зільберштейн пояснював тим, що ескіз, подарований історичу, міг потрапити до чужих рук і сюжетом міг скористатися інший художник. Слід зазначити, що існував ще один ескіз Репіна у техніці олійного живопису до картини «Запорожці», який був у зібранні І. Толстого та місцезнаходження якого невідоме.

Уточнення дослідниками дати створення цього ескізу – не 1880, а 1879 р., дозволило зробити висновок про те, що він написаний ще до подорожі Репіна Україною в 1880 р. А для нас це важливо ще й з інших причин – в образі Сірка втілені характерні риси портрета М. Драгомирова, уродженця Конотопщини. Пізніше, після поїздки на Кубань, з метою, мабуть, відновлення своїх українських вражень восьмирічної давнини художник привіз у своїх альбомах малюнок олівцем («Василь Олешко», 1888). Порівняння цього малюнка з «драгомирівською» редакцією портрета на картині показує, що Репін міг використати цей типаж для портрета Сірка, запозичуючи в нього деякі риси. Головним є те, що використовуючи окремі риси В. Олешка (вуса, ніс), митця все ж не задовольнила його спокійна поза. Ось чому Репін звертається у варіанті, який зберігається в Російському музеї, саме до образу М. Драгомирова.

Відзначимо також і те, що дату написання московського ескізу (1879 р.) слід також сприймати обережно. По-перше, ескіз номінально було подаровано Д. Яворницькому (він залишався у майстерні художника). По-друге, І. Репін, знаходячись постійно у пошуці, не тільки користувався ним при написанні карти-



Поштова картка, надіслана І. Рєпіним
М. Тенішеві 5 лютого 1899 р.
Кольорова літографія за ескізом І. Рєпіна

ни, але імовірно, що і переробляв, уточнюючи якісь деталі на полотні. Таку слушну думку висловлюють деякі дослідники, пояснюючи деяку схожість цього ескізу в окремих частинах з картиною із зібрання Російського музею. Принагідно відзначимо, що однією з таких деталей і є дуже близьке трактування образу Сірка, в якому наочно втілилися портретні риси генерала.

Композиція цього ескізу «Запорожців» з Третьяковської галереї (полотно, олія, 67x87) суттєво відрізняється від кінцевого варіанта, але нас він цікавить тому, що на ньому також помічаємо знайому нам постать з люлькою у лівій руці. На

голові – шапка того ж крою, що й у кінцевому варіанті картини. Якщо порівняємо обидві портретні характеристики кошового отамана, то побачимо, що в загальних рисах вони збігаються і не мають принципово суттєвої різниці. Враховуючи те, що ескіз було закінчено і подаровано Д. Яворницькому в 1887 р., тобто за два роки до знайомства з М. Драгомировим, мусимо зазначити, що «головна редакція» образу отамана сподобалася митцеві і була втілена автором в обох варіантах. Це підтверджує і начерк «Запорожець у шапці» кінця 1880-х рр. з Третьяковської галереї, вміщений на одному аркуші (25x34,8) з іншими малюнками, виконаними графітним олівцем. Проте, на наш погляд, саме М. Драгомиров і допоміг Рєпіну остаточно сформувавши образ легендарного кошового отамана, який став центральним образом картини. Такої ж думки дотримувався й український дослідник і колекціонер Г. Островський, який у своїй книзі «Як створюється картина» образ Сірка в «редакції» М. Драгомирова називав «живим». Ще один штрих, який свідчить про пошуки при створенні образу Сірка, знайдено в одному довоєнному виданні про Рєпіна, яке побачило світ у Києві у 1938 р. У ньому вміщено ілюстрацію етюд до «Запорожців» з назвою «Сірко», але він датований чомусь 1902 р.

Бажання весь час доводити свою роботу до оптимального результату і приводить до появи варіанта «Запорожців» (1889–1896), який зберігається у Харківському художньому музеї. Як видно з кінцевих дат, робота тривала майже сім років. Автор неодноразово звертався до нього, вносячи певні корективи. За спо-

гадами М. Мурашка, художник раптом під впливом нових вражень розпочав роботу над новим полотном, у результаті чого з'явилося дві картини [26]. На відміну від академічного петербурзького варіанта, за твердженням працівників цього музею, харківському варіанту «Запорожців» притаманне жанрово-романтичне звучання, *«більш емоційний підхід до вирішення історичної теми»* [27]. На місці «драгомирівського» Сірка бачимо зовсім інше портретне зображення, відповідно змінилася й емоційно-психологічна характеристика щодо петербурзького варіанта картини. Орлиний ніс цього персонажа, одягнутого в яскраво-червоний кунтуш, грізний погляд очей надають образу значною мірою характеру помсти, аніж просто войовничого вигляду.

Харківський варіант «Запорожців», який також був придбаний П. Третяковим, відрізняється і більш стриманою емоційною гамою почуттів персонажів. Вперше ця робота була експонована на виставці російських та іноземних художників у Санкт-Петербурзі в 1896–1897 рр. До галереї Третякова вона потрапила у 1897 р. після виставки мистецтва та індустрії у Стокгольмі.

Успіх «Запорожців» після експонування картини на виставках у Росії та за кордоном свідчив і про ту колосальну підготовчу роботу, яку провів Рєпін. Величезна кількість етюдів, частина яких так і не увійшла до картини, вражала сучасників художника. Літературознавець і письменник Корній Іванович Чуковський (1882–1969) зазначив з цього приводу, що за майстерністю та виразністю етюдів до «Запорожців» значно кращі за саму картину. Серед них знаходився й етюд, який

Рєпін написав з уродженця Конотопщини М. Драгомирова, увівши його портретне зображення до картини.

Про постійні зміни щодо композиційного розташування персонажів картини, пошуку їхнього образного втілення Рєпін ділився у листі до журналіста і критика, видавця газети «Новое время» О. Суворіна, відзначаючи ті несподівані метаморфози, які відбувалися під час її написання. Але врешті-решт, як зазначав художник, тепер у картині нічого не треба змінювати. У листі до цього ж адресата від 5 грудня 1891 р. художник відверто зізнавався, що він страждає від перероблення твору. Насамкінець П. Третяков заявив Рєпіну, що він забороняє йому переписувати картини. Наявність декількох варіантів картини «Запорожці» Рєпін пояснював тим, що він уявляє кожну подію у декількох варіантах і в різних групах її персонажів.

ПОРТРЕТ ГЕНЕРАЛА ДЛЯ АКАДЕМІЇ



Неребуваючи на посаді професора Академії Генерального штабу, М. Драгомиров був протягом одинадцяти років її керівником. Він користувався неабияким авторитетом серед слухачів академії. Під його безпосереднім керівництвом виховувалося «*все наше военное общество*», – так характеризував вплив Михайла Драгомирова один з істориків Академії Генерального штабу [28].

У серпні – вересні 1889 р. Рєпін працював над пояси́м портретом М. Драгомирова у званні генерала-ад'ютанта з орденом Георгія III ступеня [29]. Причиною появи цього портрета стало його переведення із Санкт-Петербурга до Києва. За царським наказом М. Драгомиров призначався командувачем військами Київського військового округу. Очевидно, незалежність оцінок і суджень генерала не всім були до вподоби, і в результаті цього його переводять з Північної Пальміри до України. Сталося це у той же час, коли він знаходився у zenіті розквіту військово-наукового таланту. Портрет призначався для Миколаївської академії Генерального штабу і знаходився там, будучи її власністю, очевидно, до 1917 р. До Історичного музею портрет надійшов у 1930 р. від Військово-історичного музею у Москві.

Відомо, що Рєпін, як і П. Третьяков, не дуже шанував генералів. За словами О. Жиркевича, знайомство з генералами, які більше бавилися мистецтвом, ніж

вбачали у ньому серйозну справу, не привблювало Рєпіна. Це підтверджує і такий випадок. Одного разу, коли Рєпін працював у майстерні в «Пенатах» і йому доповіли, що прибув генерал, який би хотів з ним побачитися, він «*закричав і затупав ногами*». З іншого боку, як згадував А. Комашка, військові були постійними гостями в «Пенатах».

Поодинокі «генеральські» портрети є і в Рєпіна: портрети генералів М. Мещерякова (1868) та А. Дельвіга (1882). У генеральських мундирах художник зобразив великого князя і поета К. Романова, генерала від фортифікації, композитора Ц. Кюї (1890), військового інженера, генерала Гейнса (1896). На етюді «Генерал у формі царського конвою» (1885, Державна Третьяковська галерея) бачимо Петра Олександровича Черевіна (1837–1896) – начальника охорони Олександра III з 1883 р. Фігуру П. Черевіна вміщено у глибині картини «Прийом волосних старшин». Художник вибирав для портретування осіб у чомусь виняткових.

Історик мистецтва і художній критик Олексій Олександрович Федоров-Давидов (1900–1969) вважав, що портрети А. Дельвіга та М. Мусоргського (1881) – одні з кращих робіт Рєпіна. У своїй статті «Портрет А. І. Дельвіга», в якій аналізується цей твір, О. Федоров-Давидов називає його «*портретом-картиною*». І. Грабар називав портрет племінника ліцейського друга О. Пушкіна Андрія Івановича Дельвіга (1813–1887) одним з кращих портретів Рєпіна.

У портреті митець зумів виявити неповторну індивідуальність портретованого у всій повноті. Своєрідність картини становить складна композиційна побудова. На думку історика мистецтва, Рєпін поставив перед собою складне завдання щодо створення нового типу парадного портрета в естетичних нормах і живописній системі критичного реалізму.

Очевидно, що мистецька вдача цієї роботи обумовлювалася й тим, що генерал-лейтенант Інженерного корпусу, сенатор, міністр шляхів сполучення А. Дельвіг був високоосвіченою, цікавою та вільнодумною людиною.

Такою ж цікавою особистістю виявився для митця і М. Драгомиров. Нагадаємо, яке величезне враження справив він на Рєпіна під час першої зустрічі. Відтоді Рєпін і М. Драгомиров зустрічаються частіше. Художник пише портрет славного генерала, імовірно, на замовлення тих, хто цінував талант свого військового керівника в академії.

Рєпін вибрав таку позу для генерала, яка не вписувалася в концепцію парадного портрета. Мабуть, перед нами портрет камерного типу. Обличчя М. Драгомирова на портреті виглядає трохи стомленим, очі ніби докірливо дивляться на глядача. Форми бездоганно виліплені майстерним пензлем митця, а світлий нейтральний фон, трохи висвітлений у правій частині полотна, з вохристим вкрапленням кольору ніби ускладнює завдання для художника, з яким той (як і у портреті М. Мусоргського 1881 р.) блискуче справляється. Такий прийом підкреслює також і значення силуету як при характеристиці моделі, так і в композиційній

побудові. Саме портрет М. Мусоргського, на думку мистецтвознавця О. Федорова-Давидова, відкривав у творчості художника-портретиста нову манеру, в якій написано, наприклад, «дрезденський» портрет В. Стасова та інші. Нові підходи портретної характеристики в подальшому отримали розвиток у творчості рєпінського учня В. Серова.

Єдиною активною кольоровою домінантою у портреті є колір мундира (червоний), усі інші аксесуари портрета – погони, Георгіївський хрест, гудзики – другорядні деталі, які не відволікають увагу глядача при сприйманні образу. У мистецтвознавчій літературі портрет отримав різні оцінки. На думку І. Зільберштейна, в роботі над цим портретом художник не ставив перед собою особливих композиційних завдань, однак за гостротою характеристики – це одне з найкращих портретних полотен Рєпіна [30]. Інший аспект у характеристиці портрета відзначав знавець творчості Рєпіна І. Грабар: *«Написан в фас, сильно вылеплен, но в композиционном отношении не представляет ничего особенного»* [31].

Сам художник високо цінував портрет М. Драгомирова. Про це свідчить той факт, що він експонувався на ювілейній виставці у 1891 р. у залах Академії мистецтв серед інших портретів, а саме: М. Мікешина, Ц. Кюї, А. Куїнджі, В. Полєнова, П. Чистякова, Л. Толстого, М. Костомарова, Т. Шевченка, В. Стасова та ін.

Портрет цікавий і з погляду живопису, де художник вирішує не тільки проблеми психологічного порядку, але й те, яким чином це можна зробити технічно. Вдало схоплено душевний стан

людини, яка подобалася Репіну. Головне в портреті – очі, які є ніби духовним камертоном твору. Тільки генеральський мундир з відзнакою вказує на соціальну приналежність портретованого. Перед нами – одне з яскравих досягнень художника у відтворенні насамперед внутрішнього стану моделі, а не тільки її зовнішніх ознак. Для портрета притаманна об'єктивно-спокійна форма вираження. Експонуючись на виставках у Санкт-Петербурзі та Москві, цей портрет неодмінно привертав увагу рецензентів [32].

До 50-річчя від дня народження Репіна петербурзький кореспондент іноземних газет і журналів Г. Норден підготував монографічний нарис для віденського журналу «Die graphische Kunst», в якому надзвичайно високо оцінив творчість російського художника. Враження від майстерності посилилися у нього після перегляду альбомів з малюнками Репіна. У цьому ж році у Санкт-Петербурзі вийшов друком розкішний альбом, присвячений Репіну («Російські художники. Ілля Юхимович Репін», 1894), до якого ввійшла стаття Г. Нордена. Цілком вірогідно, що підбір ілюстрацій був обумовлений мистецькими уподобаннями редакції журналу, на замовлення якого Експедиція державних паперів виготовляла кліше з правом подальшого їх використання для окремого видання. В альбомі було вміщено тільки чотири портрети і серед них – гравюра на міді Г. Франка з репінського портрета генерала М. Драгомирова [33].

Автор тексту називає митця «великим портретистом», відзначаючи надзвичайну майстерність портретів, в яких уві-

чнені риси видатних діячів того часу. Як приклад, що підтверджував майстерність Репіна, Г. Норден наводив портрет М. Драгомирова, виконаний «без усіляких хитрощів», за допомогою простих засобів.

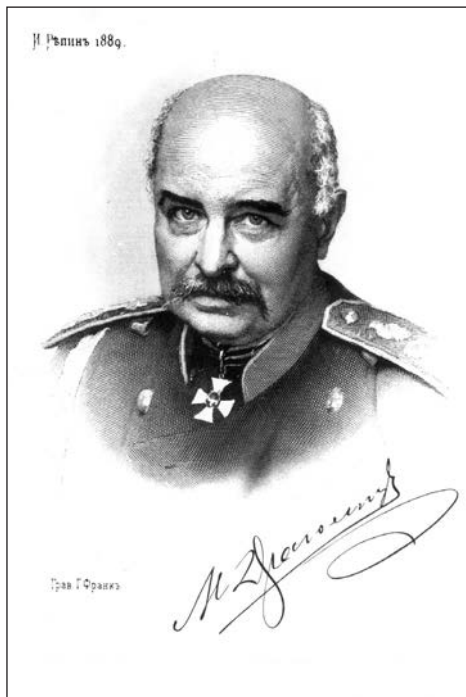
Висока якість цієї гравюри була відзначена також критикою. У рецензії на видання зазначалося, що в цьому альбомі подані ілюстрації з портретів, написаних Репіним: Е. Дузе в техніці офорта, М. Драгомирова (гравюра на міді) та ін. [34]. Всі ці твори виконані, на думку рецензента, на високому рівні, але з портретів «/.../ особливо видається гравюваний на міді портрет Драгомирова» [35].

У листі Репіна до військового юриста, белетриста О. Жиркевича від 18 вересня 1894 р., портрет якого художник намалював олівцем у 1891 р., йдеться про цей альбом, виданий Експедицією виготовлення державних паперів. На думку художника, хоча він і коштує дуже дорого – 12 р., проте зроблений добросовісно, на високому художньому рівні. Особливо митець виділив майстерність гравюр, виконаних німецьким художником Франком.

Мистецьку освіту Густав Франк (1859 – після 1913) отримав у Віденській академії, учнем якої був з 1877 р. Репін скептично ставився до цього навчального закладу. У «Листах про мистецтво» (1893–1894), в яких Репін формулює свою точку зору на сучасне європейське та класичне мистецтво, він так описував свої враження після відвідування Віденської академії: «В академических классах манера преподавания старая, скучная, условная /.../ Далеко им до нашей

Академіи» [36]. На запитання Іллі Юхимовича, чому краківські художники їдуть навчатися до Мюнхена і Парижа, а не до Відня, ті відповіли йому, що у Відні академія гірша за краківську.

Після навчання в академії з 1882 р. Г. Франк опановував мистецтво гравюри на міді під керівництвом Й. Зонненляйтера. У подальшому працював у галузі портрета, повсякчас удосконалював майстерність як рисувальник. З 1890 р. він пов'язав своє життя із Санкт-Петербургом, де працював у державній типографії, а з 1905 до 1911 р. був її директором. Також у Санкт-Петербурзі з 1890 до 1895 р. він створив портрети Л. Толстого, М. Дра-



**Франк Г. Гравюра з портрета
М. Драгомирова І. Рєпіна. 1889**

гомирова, Е. Дуже з робіт Рєпіна. У 1911 р. Г. Франк залишив Росію, а з 1913 р. жив у Лейпцізі [37].

Після Миколаївської академії Генерального штабу сліди портрета М. Драгомирова загубилися. Пізніше він був знайдений І. Зільберштейном у фондах Історичного музею в Москві, куди потрапив у 1925 р.

Портрет написаний художником під час його найбільших досягнень на ниві портретної творчості. За рік до цього він пише чудовий портрет поета К. Фофанова (1888), який би міг, на думку І. Грабаря, стати справжнім взірцем вирішення різних мистецьких завдань для студентів. О. Лясковська у своїй книзі «Ілля Юхимович Рєпін» (1962) називає його чудовим у всіх відношеннях.

Після портрета М. Драгомирова Рєпін вміщує свої моделі й на тлі природи («Осінній букет», 1892), вирішуючи, крім завдань суто портретної схожості, проблеми плерного характеру. Справжнім апофеозом портретної творчості Рєпіна є його портрети членів Державної ради – етюди до масштабної картини «Урочиске засідання Державної ради 7 травня 1901 р., на честь столітнього ювілею з дня його заснування» (1901–1903, Державний Російський музей, Санкт-Петербург).

Отже, портрет М. Драгомирова за своїми якостями слід вважати продовженням пошуків художника в галузі об'єктивного передання портретованої особи. У ньому автор не відходить від завдання відтворення ілюзорно-натуралістичного образу, розуміючи при цьому, очевидно, і елемент соціального замовлення. Можливо, в даному портреті Рєпін не так виразно підкреслює момент

позування, знижуючи це уважно-пронизливим поглядом генерала. Портрети на замовлення не завжди викликали позитивну реакцію у художника. На сторінках книги спогадів «Далекое близкое» з цього приводу Рєпін зазначав, що це важка і

жахлива праця. Мистецтвознавчий аналіз портрета М. Драгомирова дає нам можливість стверджувати, що між художником і його моделлю існувала певна гармонія.

РЕПІН У КОНОТОПІ



родовжує портретну галерею Драгомирових портрет генерала у техніці акварелі та гуаші пензля Рєпіна, який зберігається в Харківському художньому музеї [38]. Загальна постава моделі більше тяжіє до монументальності. Поясне зображення генерала, одягненого в козакий архалук (різновид жупана) і папаху, що сидить за столом, заваленим паперами, світлою загальною плямою виділяється на темному тлі. Як і на попередньому портреті, одяг прикрашає тільки Георгіївський хрест, який нагадує нам про військові заслуги М. Драгомирова. Але військова відзнака залишається на другому плані, а портрет набуває ліричного, майже інтимного звучання.

Як і в деяких інших творах, художник у правому верхньому куті робить напис: «*М. И. Драгомиров*». У даному випадку це сприймається у дусі українського портретного живопису XVIII ст. Та навряд чи це треба сприймати як стилізацію: енергійні підписи художника на його картинах і малюнках свідчать про їх вільне розташування на полі мистецького твору. Наприклад, на акварелі «*І. К. Крайтор*»

(1914) зверху бачимо підпис, зроблений Рєпіним у такому ж стилі, як і на акварельному портреті М. Драгомирова.

На думку І. Грабаря, голова М. Драгомирова у цій роботі виконана відмінно. З таким твердженням поважного фахівця не можна не погодитися. У цілому мусимо відзначити, що портрет М. Драгомирова, виконаний художником у мішаній техніці, не стільки кількісно, скільки якісно поновлює рєпінську портретну галерею М. Драгомирова. Образ генерала не повторює образ попереднього портрета, але позначений новими рисами, що відтворюють цю людину в іншому образі.

Після переїзду до Києва і призначення там М. Драгомирова Київським, Подольським і Волинським генерал-губернатором він декілька років відвідував Санкт-Петербург. Туди приїжджав і в січні 1898 р., цьому є документальне підтвердження. На думку І. Зільберштейна, цей портрет М. Драгомирова був написаний саме під час чергових відвідин столиці.

Поява цього «неофіційного» портрета підтверджує симпатію, з якою ставилися один до одного ці вже не молоді люди. Наявність дружніх стосунків між

Репінім і М. Драгомировим підтверджують спогади сучасників. В одному з таких спогадів йдеться про гостей, які нечасто відвідували художника, серед них – піаністка Софія Ментер (1848–1918) і генерал Драгомиров. Автор цих спогадів – Людмила Олексіївна Шевцова-Споре (1876–1965), яка була небогою дружини Репіна В. Шевцової, відзначала, що М. Драгомиров був *«великий гастроном»* і любив випити. До його приходу скромний стіл Репіних прикрашався *«/.../ набором всяких дорогих ликерів и коньяков»* [39]. В іншому джерелі – щоденнику Т. Толстої – від 4 лютого 1898 р. є запис про те, що вона бачила Репіна, який нічого не показав із своїх робіт через те, що прийшли Драгомирови.

У своїй праці І. Зільберштейн стверджує, що акварельна робота була подарована Репінім Драгомирову і *«хранилась у него на хуторе»* [40]. У той же час у листі українського історика, професора Харківського університету Дмитра Багалія (1857–1932) до Репіна від 21 лютого 1907 р. дописувач висловлює подяку за готовність художника подарувати портрет Драгомирова. На думку історика, покійний Михайло Іванович був одним з видатних і гідних представників українського народу. У кінці листа Д. Багалій звертається з проханням надіслати портрети Стасова і Драгомирова до міського промислово-художнього музею [41].

Як бачимо, між твердженням І. Зільберштейна і листом Д. Багалія існує певна розбіжність щодо того, яким чином портрет з драгомирівського хутора міг потрапити знову до Санкт-Петербурга, а звідти від Репіна – до Харкова. Можливо, Репін хотів подарувати аква-

рель М. Драгомирову, а потім з якихось, нам невідомих причин, не зробив цього або після смерті М. Драгомирова твір знову потрапив до його автора? У будь-якому разі кожна з цих версій потребує документальних підтверджень.

У каталозі творів Репіна з Харківського художнього музею, виданого на честь 150-річчя з дня народження художника, зазначається такий спосіб надходження цього портрета до музейного зібрання: *«Надійшов після 1920 р. з Харківського міського художньо-промислового музею (дарунок І. Ю. Репіна в 1907 р. – ?)»* [42]. Художник міг бачити портрет М. Драгомирова разом з іншими своїми творами – портретами С. Любицької (1876) та В. Стасова (1905) – у Харківському художньо-промислово-му музеї під час останнього приїзду до Чугуєва в 1914 р. Оглянувши музей, Репін залишився задоволеним експозицією своїх творів.

Історія з вищезазначеним портретом дає відповідь ще на одне питання: чи був Репін у Конотопі? Одним з перших, хто зазначав факт перебування Репіна в Конотопі, був український театрознавець і журналіст Всеволод Чаговець, який у газеті *«Радянська Україна»* (1944 р., 2 серпня) писав з цього приводу: *«З Києва Репін виїжджав у Конотоп, де проживав зі своєю сім'єю відомий генерал Драгомиров, з яким Репін дуже приятелював. /.../ В домі Драгомирових у Конотопі, в кабінеті господаря, на стіні, серед старовинної зброї, висіла копія цієї картини, зроблена рукою Репіна, з відповідним підписом і присвятою. Дехто гадав, що це була не копія, а один з варіантів, яких взагалі Репін зробив кілька /.../»*.

Повернувшись з Конотопа, Репін розповідав про те, як розкішно частувала його старенька Драгомирова, що була відома своєю гостинністю та знанням української «кухні». Розповідаючи про всілякі чудові страви і наче смакуючи кожну з них, він перебирав струни гітари і немов ненароком закінчив свої оповідання жартиливою українською пісенькою...» [43]. Якщо проаналізувати цей коротенький уривок із спогадів, мусимо відзначити наявність таких деталей, про які В. Чаговець міг дізнатися тільки від Репіна.

Галина Тюменева у своєму дослідженні «Музика у житті Репіна», опублікованому в першому томі «Репін. Мистецька спадщина» у кінці 40-х рр. ХХ ст., відзначала велику роль пісні у житті художника. Вона розповідала про те, як Репін, «*возвратившись однажды из Конотопа от Драгомировых*», весело і жваво ділився своїми враженнями від поїздки, наспівуючи пісню під гітару. Отже, цілком очевидно, що авторка статті мала на увазі спогади В. Чаговця, які можуть бути, безперечно, документом, що підтверджує перебування Репіна в Конотопі.

Під час приїзду Репіна до Києва наприкінці 90-х рр. ХІХ ст. В. Чаговець здійснив подорож на човні Дніпром разом з Репіним і М. Мурашком. У своїй статті Г. Тюменева наводить цікаві спогади В. Чаговця про цю подію. Чудова тепла весна, квітучі сади, співи солов'їв, величний Дніпро викликали у них піднесений настрій, який знайшов своє втілення у пісні «Додолу верби гне високі». За словами В. Чаговця, Репін мав гарний слух і приємний баритон, а співаючий художник «був чудовий».

Цінні відомості подав конотопський краєзнавець Іван Рябенко у статті «Репін на Сумщині», опублікованій у сумській газеті «Червоний промінь» від 7 травня 1970 р. У ній йдеться про те, що колишній кучер Драгомирових, 86-річний Гнат Романович Кушнеренко, у 1963 р. розповідав, що «художник *Лля Юхимович, як його називав генерал, приїздив до Конотопа в день Успенського ярмарку в 1898 р.*» [44]. Якщо довіряти цьому джерелу, то Репін міг написати портрет М. Драгомирова не в Петербурзі, як повідомляв І. Зільберштейн, а на Конотопщині.

Оскільки Успенський ярмарок був присвячений Успінню Богородиці – одному з дванадесятих свят, яке відзначається 28 серпня за новим стилем, то проходив він у Конотопі у середині – другій половині серпня. Церковне свято з давніх-давен збігалось зі святом закінчення жатви хлібів, а Богородиця вважалася у народі покровителькою землеробства. Отже, портрет М. Драгомирова міг бути написаний у цей період або в Конотопі, або на драгомирівському хуторі.

У подальшому українські історики мистецтва, краєзнавці та письменники у своїх працях також відзначали перебування видатного художника в Конотопі. Кандидат мистецтвознавства Ю. Белічко у праці «Україна в творчості І. Ю. Репіна» (1963) зазначав, що «*З Києва Репін на декілька днів їздив до М. Драгомирова на його родинний хутір біля Конотопа*» [45]. Автор мав на увазі поїздку художника у 1890 р. до Одеси, звідки той повернувся до Києва, відмовившись від подорожі до Константинополя. Інфор-

мація про відвідання Конотопщини цим автором, вочевидь, ґрунтується на вищезгаданих спогадах В. Чаговця.

Один з авторів указує на те, що Репін приїжджав до Конотопа «кілька разів» [46]. Серед відвідувачів уже хворого і знесиленого генерала краєзнавець А. Матвієнко також називає Репіна [47].

Краєзнавців доповнює і письменник С. Венгловський на сторінках повісті «Ілля Репін». Він пише про те, що в тому році, коли М. Драгомирова призначили командувачем Київського військового округу, Репін, повертаючись з Одеси: «/.../ побував у нього на хуторі під Конотопом» [48]. Автор документальної повісті «Ілля Репін на Нікопольщині» (1993) Павло Богуш також зазначає, що «З Києва Репін на декілька днів їздив до Драгомирова в його маєток поблизу Конотопа» [49].

Отже, Репін реально міг здійснити таку подорож, адже цей край української Гетьманщини йому був добре знайомий. Так, наприклад, у вересні 1880 р. він відвідав художника Миколу Ге (1831–1894), який мешкав неподалік від Конотопа, на хуторі Іванівському Чернігівської губернії, де той проживав з 1876 р. Цей факт знайшов відображення в мемуарній літературі. У книзі «Далекое близкое» Репін писав з цього приводу: «Осенью 1880 года, странствуя по Малороссии для собирания типов и старины для своей картины «Запорожцы», я заехал в имение Николая Николаевича и провел у него двое суток» [50]. Там же він написав і портрет митця. «Портрет М. М. Ге» (1880) є одним з кращих репінських портретів, виконаних на межі 70–80-х рр. XIX ст. Враховуючи невелику відстань від хутора і залізничної станції Пліски до Конотопа,

цілком ймовірно, що відбулася поїздка Репіна до «славного сотенного містечка». Отже, Репін міг дійсно декілька разів побувати в Конотопі у М. Драгомирова.

Після виходу у відставку М. Драгомиров мешкав у Конотопі в колишньому будинку своєї сестри, який було придбано генералом у 1890-ті рр. Але й після відставки М. Драгомиров не забував Репіна. В одному з листів просив звернути увагу на молодого митця Дмитра Ільченка.

Дмитро Ілліч Ільченко (1878–1962?) народився у селі Соснівка Конотопського повіту Чернігівської губернії. З дитинства виявив неабиякі здібності до малювання та музики. Родичі віддали хлопчика-сироту в навчання до іконописної майстерні при Києво-Печерській лаврі. У подальшому друзі допомогли йому влаштуватися до Київської рисувальної школи, яку заснував художник і педагог Микола Мурашко. Після закриття школи у 1901 р. Д. Ільченко стає учнем Київського художнього училища. Восени 1905 р. вирішує вступати до Академії мистецтв. З метою отримання коштів на проїзд і навчання у Північній Пальмірі звертається до свого земляка-конотопця М. Драгомирова. Важкохворий, за два тижні до смерті, той пише листа з Конотопа 30 вересня 1905 р. до Репіна такого змісту: «Глубокоуважаемый Илья Ефимович! Предъявитель сего ученик Киевского художественного училища Дмитрий Ильченко отправляется в Петербург для довершения своего художественного образования. Работ я его не видел, но по отзыву компетентных лиц он даровит и делу предан. Позвольте рекомендовать его Вашему бла-

госклонному вніманню. А я уже почти не встаю и письмо это диктую Соф. [иш] Мих. [айловне] Драгомировой, ныне Лукомская. Будьте здоровы. Искренне преданный и любящий М. Драгомиров» [51].

За участь у революційній агітації серед київських залізничників Д. Ільченко був змушений виїхати на Урал, і зустріч з Репіним відбулася лише у 1906 р. Ілля Юхимович схвально оцінив етюди молодого митця та дозволив відвідувати його майстерню. Протягом 1906–1907 рр. Д. Ільченко навчався в Академії мистецтв на правах вільного слухача, проте хвороба ока не дозволила закінчити навчання і він знову переїжджає до Києва, де упродовж майже десяти років бере активну участь у культурному житті міста.

Маючи здібність до музики, Дмитро Ілліч гарно співав у церковному хорі, майстерно виконував твори П. Чайковського релігійного змісту. Ще в Київській рисувальній школі він познайомився з майбутнім українським композитором Кирилом Стеценком, а у 1918 р. – композитором Миколою Леонтовичем.

У спогадах Д. Ільченка про М. Леонтовича, опублікованих у журналі «Музика» за 1925 р., описується його зустріч з композитором. Художник і музикант обговорювали зв'язок між фарбами та звуками. На запитання, чи справді Д. Ільченко робив спроби «дати живі ілюстрації до музичних творів і навіть дуже серйозних», той пояснив, чому для «Місячної сонати» він вибрав саме блідо-зелені та білі кольори. На думку художника, саме ця кольорова гама найбільше відповідала настрою музичного твору: «Чи можна ж узяти якісь інші кольори, коли навіть акорди сонати дають мотиви

коливання проміння і ледве помітні рухи тіней?» [52]. Художник шукав в ескізах іншу кольорову гармонію до сонати, але це призводило до дисонансу. Під впливом знайомства з цими видатними композиторами Д. Ільченко навіть написав картину «Музичний вечір».

За картину «Бандурист» у 1911 р. Д. Ільченко отримав від Академії мистецтв диплом третього ступеня, що надавало йому право викладати малювання та креслення у навчальних закладах з присвоєнням звання «некласного художника». Подекуди його твори знаходять відгук у часописах «Искусство и печатное дело», «Мир искусства». Твори, написані у другій половині 1900-х – першій половині 1910-х рр. («Останній акорд», «Бандурист», «Князь Святослав біля порогів», «Мітинг поблизу Київського університету у 1905 р.», етюди дніпровських порогів), деякі дослідники оцінюють як грамотні та колоритні [53].

Д. Ільченко брав активну участь в організації та оформленні Всеросійської виставки у Києві в 1913 р., а також в організації Академії мистецтв у цьому місті. У 1937 р. він переїжджає до Нікополя, де працює вчителем малювання. Маючи велику бібліотеку з мистецтва, читав лекції у школах і різних установах міста, популяризуючи творчість видатних художників.

Допомога молодим талантам була органічною рисою натури Репіна. Наприклад, він взяв активну участь у долі українського художника, уродженця Харківщини Антона Михайловича Комашки (1897–1970). У 1914 р. він написав листа до Репіна, до якого вклав свій автопортрет. Влітку цього ж року відбулося



**Обкладинка видання В. Різниченка
«Земляки, достопамятні уроженці
землі Конотопської. М. Драгомиров».
1916**

їхнє знайомство. Рєпіну сподобалися роботи художника-самоука і він написав лист-рекомендацію своєму учневі – викладачу Харківського художнього училища О. Любимову (1879–1955) з проханням звернути увагу на молодого художника. Останній навчався у Рєпіна в Академії мистецтв у 1902–1909 рр.

У подальшому зв'язок між Рєпіним і молодим художником не переривався, про що свідчать спогади та лист Рєпіна з Куоккали від 1926 р. У ньому йдеться про отримання Рєпіним акварелей українського художника та про новий метод А. Комашки – малювання майже без тіней. Проте, як зазначав дописувач, йому слід більш суворо ставитися до побудови форми.

З 1926 р. А. Комашка перебував у лавах Асоціації художників революційної Росії (АХРР), а з 1927 до 1933 р. очолював Харківський художній інститут. Залишив цікаві спогади про спілкування з Рєпіним і своє перебування у «Пенатах» [54].

Перебуваючи у Києві, М. Драгомиров не тільки виконував свої службові обов'язки, але й спілкувався з українськими художниками, зокрема з Миколою Пимоненком (1862–1912). В одному з листів Рєпін писав про те, як українського художника любив і поважав генерал-філософ: «*как щирый хохол, бесконечно восхищался он картинами Пимоненко*» [55]. За спогадами А. В. Пимоненко, у 1900–1903 рр. художник написав твори «У похід» (1901) та «Повернення з походу» (1902) на замовлення М. Драгомирова. Перша картина експонувалася на ХХХ виставці Товариства пересувних художніх виставок у 1902 р., але її місцезнаходження невідоме. М. Пимоненко зробив авторське повторення цієї роботи, яке зберігається нині у Національному художньому музеї України.

Пензлю М. Пимоненка належить і портрет генерала М. Драгомирова (1898), який експонувався на ХХVI пересувній виставці [56]. На фотографії «Художня майстерня М. К. Пимоненка у Києві», вміщеній у часописі «Родина» за 1902 р., № 42, в її правій частині бачимо два портрети на мольберті. На одному з них – зліва – поколіннє зображення військового у формі, який за портретною характеристикою схожий на М. Драгомирова. Час створення портрета збігається у часі з перебуванням генерала у Києві.

Такий інтерес до українського малярства у М. Драгомирова переплітався з

цікавістю до українських народних пісень, кобзарів, щирим любителем яких він був. Драгомиров брав активну участь у підготовці та проведенні XI Всеросійського археологічного з'їзду в Києві 1899 р.

Автор нарисів про М. Драгомирова, виданого у 1916 р. до десятої річниці смерті генерала, Василь Різниченко (16/28 січня 1892 р., Конотоп – 17 липня 1938 р., Київ) писав про те, що до приходу Драгомирова співати українських пісень у військах суворо заборонялось. Та саме завдяки Михайлу Івановичу ця заборона була скасована. Нерідко перед ним можна було побачити кобзаря з поводитирем, який наспівував під акомпанемент бандури українську думу часів Сагайдачного, Дорошенка, Хмельницького чи Мазепи. Особливим благоволінням у М. Драгомирова користувався бандурист І. Ткаченко із Сосницького повіту Чернігівської губернії. Такий інтерес до України помічаємо й у Репіна. Художник ще неодноразово згадуватиме у своєму житті образ М. Драгомирова. В одному з листів до В. Стасова він, наприклад, відмовляє останнього від написання критичних статей

проти декадентів, порівнюючи його з М. Драгомировим.

Помер генерал-ад'ютант М. Драгомиров у ніч з 14 на 15 жовтня 1905 р. у віці 75 років. Його поховано у родинному склепі в Конотопі на погості Вознесенської церкви за дозволом єпархіального начальства та чернігівського губернатора. Це зафіксовано у метричній книзі Вознесенської церкви 1905 р. [57]. Церква Вознесіння Господня була зведена у середині XIX ст. на місці так званої «кандибівської» Сорокосвятської церкви. Будівництво храму закінчилося у той час, коли церковним старостою там був батько Михайла Івановича – Іван Драгомиров – відставний майор, який придбав неподалік від Конотопа хутір.

За радянських часів склеп Драгомирових був пограбований. Пошуки, проведені співробітниками Конотопського краєзнавчого музею ім. О. Лазаревського у 2006 р. у рамках міської програми щодо створення меморіального комплексу – садиби генерала М. І. Драгомирова, дозволили уточнити місце поховання славетного земляка [58].

ПОРТРЕТНА ГАЛЕРЕЯ С. ДРАГОМИРОВОЇ



ім'ям Репіна пов'язана історія написання портрета дочки М. Драгомирова – Софії [59]. Дата створення твору (1889) збігається у часі зі знайомством художника з родиною Драгомирових. Написаний він

після портрета М. Драгомирова – восени цього ж року у майстерні художника, яка знаходилася на Калінкіній площі у будинку № 3/5 (нині площа Репіна, 3). Протягом 1882–1895 рр. у цьому будинку, поблизу Калінкіна моста (або Старо-Калінкіна), жив Репін. Калінкіна площа і

міст у гирлі річки Фонтанки отримали назву від села, яке знаходилося раніше на цьому місці. Тут Рєпін написав такі картини, як «Запорожці», «Хресний хід у Курській губернії», «Іван Грозний та син його Іван», «Арешт пропагандиста».

Спочатку Рєпін мешкав на другому поверсі, потім на його прохання господар будинку добував ще один поверх – спеціально під майстерню художника. Після закінчення робіт Ілля Юхимович переїхав з помешкання на другому поверсі у квартиру із семи кімнат на четвертому поверсі. Майстерня Рєпіна була не тільки приміщенням для роботи, але й одним з культурних осередків міста. Її відвідували В. Стасов, Д. Менделєєв, А. Чехов, П. Третьяков, І. Шишкін та інші діячі культури і мистецтва. Крім того, тут проходили засідання правління Товариства пересувних художніх виставок. Перша зустріч художника М. Рєріха з

Рєпіним відбулася саме у майстерні поблизу Калінкіна моста. Один раз на тиждень у майстерні проходили вечори малюнка, які постійно відвідував улюблений учень Рєпіна Валентин Серов. Разом із своїм учителем він писав у цій майстерні портрет С. Драгомирової.

На відміну від художників-портретистів того часу, Рєпін міг побачити людину в неповторному, тільки їй притаманному стані. Вираження рис моделі відповідало дійсності, реаліям часу та особливостям характеру. Вже будучи знайомим з С. Драгомировою, Рєпін розробляє відповідний сценічний простір портрета картини.

Поколінне зображення моделі подано художником у складному розвороті. Сидячи за столом, покритим скатертиною з квітчастим яскраво-червоним візерунком, лівою рукою Софія Михайлівна підпирає голову. Права рука, трохи зігнута у лікті, вільно лежить на нозі. Го-



У цьому будинку в Санкт-Петербурзі (Калінкіна площа № 3/5) знаходилася майстерня І. Рєпіна в 1882–1895 рр. Фото. 2012

лова, прикрашена темно-фіолетовою хусткою і фіалками, повернена у бік глядача. Постаць зображеної трохи зміщена вліво, а вся композиція твору тяжіє до монументальності. Тонко схоплені кольорові сполучення барвистого одягу, намиста і темно-синього тла створюють вишукану гармонію кольору, що дає можливість поставити цей портрет на один щабель з найкращими портретними творами Рєпіна цих років.

Портрет С. Драгомирової, на нашу думку, слід розглядати у контексті зображення інших «українок» пензля Рєпіна. Митець повсякчас згадував Слобожанщину, рідний Чутуїв. У листі до критика В. Стасова від 11 листопада 1876 р. художник писав з Чугуєва про те, що тільки українки та парижанки вміють одягатися зі смаком. Він не в змозі передати враження від одягу за допомогою зв'язної мови, ніби вигукуючи: *«А какие дукаты, монисты!! Головные повязки, цветы!! А какие лица!!! А какая речь!!! Просто прелесть, прелесть и прелесть!!!»* [60]. Не забуваючи про українське коріння, пишачучись цим, будучи закоханим у представників українського народу, милуючись побутом, Рєпін, проте, вважав саме себе *«першим російським художником»*.

З-під пензля митця вийшло декілька полотен, малюнків, на яких було зображено саме українські типи. До найбільш виразних слід віднести «Українську селянку» (1880), намальовану в Качанівці; «Українку» (1875) та «Українку біля тину» (1876). Дві останні написані Рєпіним у Парижі, а портрет С. Драгомирової – через 23 роки у Санкт-Петербурзі. Якщо порівняти ці три роботи, впадає в око, безсумнівно, те, що портрет доньки

М. Драгомирова більш досконалий і цікавий. У паризьких роботах етнографізм образів ніби підсилюється елементами селянського побуту, характеристика жіночих образів не відрізняється особливою розробкою. Помітно, наскільки художник добросовісно вимальював кожну бусинку намиста, візерунки сорочки, стрічки. Самі обличчя українок мляві й невиразні. І все ж Рєпін цінував ці роботи, про що свідчать рядки з листа до критика В. Стасова від 26 березня 1876 р. з Парижа, з яких довідуємося про те, що *«другий портрет малоросіянки (покоління)»* художник відправив до Лондона [61].

Аналізуючи «Українку», мистецтвознавець І. Зільберштейн відзначав те, з якою надзвичайною виразністю художник написав руки дівчини. Але, на думку мистецтвознавця, портрет С. Драгомирової-Лукомської за характеристикою образу значно кращий за «Українку».

На портреті С. Драгомирової також помітні і намисто, і квіти, і стрічки, але така увага митця до зовнішньої атрибутики не затмарює головного – жіночого образу, її душевного стану. Завдання, яке поставив перед собою Рєпін, виходило за межі уособлення образу українки. Митцеві вдалося поєднати це завдання з бажанням портретувати конкретну людину. Отже, перед нами – своєрідний синтетичний образ, який став окрасою не тільки портретної галереї Драгомирових, але й галереї портретів пензля великого художника 80-х рр. XIX ст.

Рєпін високо цінував портрет дочки М. Драгомирова. За показані на Всесвітній виставці у Парижі 1900 р. портрети С. Драгомирової, Ц. Кюї, І. Толстого, хірурга Є. Павлова Рєпін був відзначений



Санкт-Петербург. Исаакіівський собор. Листівка. До 1900

вищою нагородою «Поza конкурсом» [62]. Високу оцінку він отримав і з вуст В. Стасова, який називав цю роботу (портрет С. Драгомирової) чарівною та чудовою. Суголосний цій оцінці й вислів Грабаря, який назвав портрет С. Драгомирової «чудовим етюдом». Про це йдеться у листі відомого критика до П. Третьякова від 15 лютого 1892 р.

Портрет надзвичайно ефектний і щодо живопису. У ньому вже наявний той «фактурний шум» (за висловом В. Лењашина), який притаманний творам періоду розквіту таланта Рєпіна.

Для нас, сум'ян, особливого значення набуває і той факт, що портрет Софії Михайлівни придбав до свого мистецького зібрання цукрозаводчик і меценат П. Харитоненко. Про це є згадка у листі В. Стасова до П. Третьякова від 15 лютого 1892 р. щодо придбання Харитоненком твору, який він називає «Мало-

росіянка»: «... получил я известие из Москвы о выставке Репина. Она идет отлично /.../ отбоя нет, вечно кругом стоит громадная толпа. «Малороссиянку» (т.е. портрет дочери Драгомирова) – прелестная, восхитительная вещь !!!! – купил Харитоненко...» [63].

Так само Рєпін згадує у листі до В. Стасова від 13 лютого 1892 р. із Санкт-Петербурга про те, який значний успіх мала виставка. У перший день відкриття, зазначає Рєпін, було 500 глядачів. Серед придбаних з виставки робіт відзначає такі твори, як «Л. М. Толстой в яснополянському кабінеті», яку купив М. Стахович, та «Малоросіянка» (П. Харитоненко) [64].

Історик мистецтва Ольга Лясковська у своїй монографії про художника (1962) також виокремлює портрет С. Драгомирової роботи Рєпіна з-поміж інших, відзначаючи завдання створення художником не індивідуального образу, а типу

дівчини-українки. На думку дослідниці, художник з легкістю вирішив найскладніше живописне завдання – показав різницю в якості матеріалу (полотна, металу тощо). Про значущість цього портрета у творчості Рєпіна свідчить той факт, що він експонувався на ювілейній виставці художника, присвяченій сторіччю від дня його народження [65].

Спочатку Рєпін працював над портретом С. Драгомирової сам, а потім до нього приєднався Валентин Олександрович Серов (1865–1911), його учень [66]. Якщо Рєпін писав модель уже декілька сеансів, то його молодший товариш майже випадково приєднався до цього. З листа Софії Михайлівни до історика мистецтва І. Грабаря, уривок з якого наведено в його монографії про Серова (1914 р.), довідуємося, як це сталося. Вона приїхала у жовтні 1889 р. на сеанс до Рєпіна в його майстерню, яка знаходилася поблизу Калінкіна моста, там С. Драгомирова зустріла невідомого (В. Серова), з яким її познайомив Рєпін. Невдовзі митець попросив у Софії Михайлівни дозволити В. Серову також писати з неї портрет. Валентин Олександрович працював над портретом у цій майстерні увесь час, поки він залишався у місті. Проте, не закінчивши його, Серов поїхав до Москви. Про подальший перебіг подій дізнаємося із спогадів: *«/.../ и передавая его мне, Репин сделал несколько мажков на костюме и аксессуарах, не трогая лица. Думаю, их легко узнать, но насколько помню, им была дописана только рубаха»* [67].

За іконографією цей портрет подібний до рєпінського, але красиве українське вбрання – не самота для В. Серова

як живописця, воно ніби обрамлює психологічну характеристику моделі, позбавляючи твір етнографізму.

Подібний підхід до моделі зближує портрет С. Драгомирової пензля Рєпіна з «українками» художника-передвижника В. Маковського. У картині «Дівчина в українському костюмі» (1879, Київський музей російського мистецтва) В. Маковський створює образ замріяної українки у колоритному українському вбранні. У ньому відчувається більш етнографічний підхід, ніж психологічна характеристика моделі. Певний етнографізм притаманний і твору Рєпіна «Українка» (1875, Музей приватних колекцій – відділ Державного музею образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна), на якому зображено молоду жінку в українському вбранні. Якщо Рєпін постає здебільшого як живописець жіночої краси з національним, українським забарвленням, то В. Серов – як психолог жіночої душі.

На думку І. Грабаря, рєпінський портрет С. Драгомирової вищий за якістю і просто кращий серовського. Порівняння двох портретів ніби говорить про своєрідне суперництво вчителя з учнем. Якщо Рєпін акцентує темні плями головного убору й одягу на світлому тлі, то в портреті В. Серова навпаки – обличчя і руки світліші, ніж темне тло портрета.

Портрет пензля В. Серова ледве не став причиною розбрату між художниками. У листі до В. Серова від 16 січня 1890 р. Рєпін повідомляв про закінчення роботи над портретом Софії Михайлівни та її від'їзд. Етюд В. Серова він подарував, пояснюючи це тим, що автор ніби сам цього бажав *«у глибині душі»*. Вибачившись за те, що він трохи випра-

вив деякі деталі на портреті, повідомив, що Драгомирови були задоволені портретом, який вони відвезли, напевно, зі своїм скарбом до Києва. Під час сеансів Репін і С. Драгомирова часто згадували В. Серова [68].

Втручання Репіна викликало негативну реакцію у В. Серова. Репін мотивує свій вчинок тим, що діяв неупереджено, ніби дивився на твір очима тих, хто повинен був оцінювати цей портрет як такий, що надав би можливість вступити В. Серову до Товариства пересувних художніх виставок. Проте на XVIII виставці Товариства пересувних художніх виставок цей портрет чомусь не з'явився. Можливо, через те, що його вже придбав П. Харитоненко?

Історія суперництва двох портретів мала продовження. С. Драгомирова згадувала, як портрет показав зростання слави В. Серова. Обидва портрети висіли в будинку Драгомирових. Якщо спочатку петербурзькі гості звертали увагу на репінський портрет, то через деякий час – на серовський. Так слава учня поступово «наздоганяла» славу вчителя [69].

Наступний портрет Софії Михайлівни В. Серов пише у 1900 р. [70]. До цього часу відбулися зміни в її житті. Вона побралася з генералом Олександром Сергійовичем Лукомським. Ініціатором створення цього акварельного портрета, очевидно, була близька подруга С. Лукомської – Зінаїда Ратькова-Рожнова [71]. Її чоловік – Олександр Миколайович Ратьков-Рожнов (? – близько 1940) – був великим шанувальником живопису. Саме він і замовив В. Серову виконати портрет С. Лукомської.

Більш докладно історія створення портрета С. Драгомирової-Лукомської викладена у моїй книзі, присвяченій зв'язкам В. Серова із Сумщиною [72]. Відзначимо, що стримана кольорова гама портрета підсилює психологічне трактування образу. На це звернув увагу відомий французький психіатр, коли побачив фотографію з акварелі, він точно визначив психічний стан моделі, яка вже на той час тяжко хворіла. Характеристика лікаря відповідала дійсності, що обумовлено певними негараздами у родині Драгомирових. На думку фахівців, це – один з найкращих акварельних портретів.

Порівняння творів Репіна і Серова, написаних з однієї моделі, у книзі «Загадки Репіна» наштовхнуло українського дослідника О. Шила на думку про те, що суттєва різниця в їхньому трактуванні обумовлена різними підходами художників не тільки до портрета, але й до філософії творчості в цілому. Відзначаючи різницю у завданнях, які вирішували Репін і Серов у паралельних роботах, зокрема й у портретах С. Драгомирової, О. Шило акцентує увагу на особливостях репінського підходу. По-перше, це своєрідне «перевтілення» художника в образ своєї моделі під час роботи над портретом, по-друге, словесна фіксація, яка вказує на прийом збудження образних асоціацій з приводу зображеного, по-третє, словесна форма вираження була у Репіна посередником між зображенням та емоційною реакцією на образ його моделі. І, нарешті, відзначимо відхід Репіна від традиційних норм та іконографії у своїх творах. Слід зауважити, що в кожному з портретів Репіна актуалізувався той чи інший аспект, визначений харківським дослідником.

Останні, відомі мені зображення С. Драгомирової, належать пензлю відомої російської художниці Зінаїди Серебрякової (1884–1967) [73]. Родом із знаної культурної родини, вона поділяла мистецькі уподобання об'єднання «Мир искусства». В її творах органічно поєднувалося захоплення мистецтвом італійських майстрів епохи Відродження з традиціями О. Венеціанова, що знайшло втілення у врівноваженій композиції, лаконічності малюнка, переданні об'ємів. У таких її роботах, як «Жатва» (1915), «Біління полотна» (1917) поєдналися класична завершеність форм і тяжіння до монументальної та епічної засад.

У творчості З. Серебрякової значне місце посідають портрети, виконані як у дореволюційний період, так і в еміграції. Проте їхній мистецький рівень був різний, деякі з тих, що були зроблені на замовлення, мають невисокі мистецькі якості. Інші відрізняються благородством образів зображених осіб, особливим поєднанням стриманості та ефектності. До останніх слід віднести портрети Г. Гіршман (1925), С. Прокоф'єва (1926), С. Лифаря (1961), а також С. Драгомирової-Лукомської (1943, 1947). Портрети дочки М. Драгомирова знаходяться в Калужському художньому та Державному Російському музеях (СПб.).

Доля звела двох жінок, напевно, у Парижі, де З. Серебрякова мешкала з 1924 р. Очевидно, С. Драгомирова емігрувала під час або після громадянської війни, чому великою мірою сприяло те, що вона побралася з генералом О. Лукомським [74].

Олександр Сергійович Лукомський – яскрава постать у російській військовій історії ХХ ст. Він отримав фундамента-

льну освіту, закінчивши Петровсько-Полтавський кадетський корпус, Перше Павловське військово училище та Миколаївську академію Генштабу. Після цього проходив службу в Київському військовому окрузі. Будучи начальником мобілізаційного відділу Головного управління Генштабу, О. Лукомський підготував і провів загальну мобілізацію в 1914 р., за що був нагороджений орденом св. Володимира 4-го ступеня на Георгіївській стрічці. Брав активну участь у Корніловському заколоті в серпні 1917 р. [75]. У роки громадянської війни знаходився в Білій армії. У 1920 р. провів евакуацію Російської армії з Криму та завідував її мирним поселенням у Константинополі; представник барона Врангеля при союзному командуванні. В еміграції мешкав у Франції, Німечці. В. Шульгін характеризував його як людину честі, не здатну до інтриг. Він не злякався взяти на себе відповідальність: *«/.../ когда его позвали, и ушел в мирную тень, когда оказалось, что его «не трфбуется»...»* [76].

Якщо враховувати стосунки С. Драгомирової-Лукомської з представниками творчої інтелігенції в минулому, то факт її знайомства із З. Серебряковою і поява портретів не викликають особливих питань. Якщо попередні портрети С. Драгомирової давали нам уявлення про молоду жінку, то паризькі портрети виконані фактично за десять і шість років до смерті. У них художниця ніби закарбувала її образ для історії.

На поясному портреті у техніці пастелі (1943) вона зображена у фас із схрещеними руками, а на портреті у техніці темпері (1947) – у три чверті з розверненим вправо обличчям. На голові – чор-

ний капелюшок з вуаллю. Срібний хрест прикрашає аскетичне вбрання чорного кольору. Одяг разом з головним убором сприймається на портреті як одне ціле. Елегантне вбрання С. Драгомирової-Лукомської разом з хрестом навіюють меланхолійний настрій і наголошують на набожності портретованої особи. Очевидно, Софія Михайлівна пов'язала своє життя якимось чином з церквою і виявила бажання бути на сеансах саме в такому вбранні, що й виокремлювало цей період її життя.

Як і в інших портретах З. Серебрякової цього часу, практично не розробляється тло портретів, яке відрізняється стриманою різнокольоровою градацією. Такий прийом підкреслює суворий і стриманий силуетний абрис постаті.

Порівнюючи ці портрети з «Автопортретом» (1946) З. Серебрякової, помічаємо зовсім інший підхід [77]. Постаць С. Драгомирової-Лукомської темною плямою виділяється на світлому тлі, в той же час як в «Автопортреті» постаць зображеної моделі – світла пляма на темному тлі картини.

З. Серебрякова високо цінувала ці портрети, про що свідчить її лист до доньки – Т. Б. Серебрякової, написаний 21 жовтня 1964 р. з Парижа: *«Я думаю, что надо было бы, может быть, поместить в каталог /.../ из женских портретов: /.../ Софью Михайловну Лукомскую (в черной шляпе с крестом) ...»* [78]. Очевидно, йдеться про один з паризьких портретів 40-х рр. ХХ ст.

Об'єктивний реалізм цих робіт не залишає сумніву щодо схожості моделі із зображенням, що дає можливість вважати ці роботи безцінним художнім документом епохи. Перед нами уже не образ

генеральської доньки, але типовий образ одного з тих представників першої хвилі білої еміграції, які залишили батьківщину після 1917 р. Як склалася її доля на французькій землі? На це питання ми не знайшли відповіді навіть у виданні «Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997». І це притому, що російська еміграція доволі скрупульозно відслідковувала й відгукувалася на смерть своїх співвітчизників за кордоном. Однак серед імен, вміщених у цьому виданні, значаться чоловік С. Драгомирової О. Лукомський та її рідний брат В. Драгомиров. Можна зробити припущення, що смерть С. Драгомирової оповита якоюсь таємницею. Можливо, вона померла в якомусь місці серед незнайомих їй людей, які не мали зв'язків з російською еміграцією. Таким чином, її смерть не набула розголосу в емігрантських колах.

Наприкінці ХХ ст., у 1992 р., портретна галерея Драгомирових поповнилась ще одним зображенням – скульптурним погруддям М. Драгомирова у Конотопі, яке встановлено біля міського будинку, в якому жив генерал. Автор бронзового погруддя славного земляка-конотопця – київський скульптор Борис Степанович Довгань (1928 р.н.) – автор багатьох пам'ятників, зокрема меморіальних пам'ятників художникам М. Приймаченку, М. Глуценку, режисеру Б. Данченку, репресованим художникам тощо [79].

До складу творчої групи, що працювала над пам'ятником у Конотопі, входили й конотопці – головний архітектор міста М. Гавриш і головний художник міста І. Рисева [80]. Іконографія М. Драгомирова у цій скульптурі близька до її

трактування Репіним у портреті для академії. З військових нагород, а М. Драгомиров був кавалером майже всіх російських орденів і десяти найвищих іноземних, скульптор залишив тільки Георгіївський хрест, який разом з еполетами й аксельбантом є єдиною прикрасою скульптурного погруддя.

З нагоди 100-річчя від дня смерті М. Драгомирова у 2005 р. Укрпошта випустила конверт з портретним зображенням М. Драгомирова, яке виконав київський художник Георгій Федорович Варкач (1942 р.н.). У розробці іконографії воєначальника митець спирався на живописний портрет генерала роботи Репіна 1889 р.

Закінчуючи огляд портретної галереї Драгомирових, спробуємо узагальнити викладений матеріал. Починаючи з етюдної роботи над портретом С. Лукомської, і Репін, і В. Серов виконують портрети представників цієї знаної родини, які посідають помітне місце у творчому доробку майстрів.

При всій різнобічності підходів та індивідуальності стилістики, якою позначені портрети пензля Репіна та В. Серова, вони сприяли розвитку портретного мистецтва протягом 60–80-х рр. XIX ст. Головними у творчості стають вимоги до об'єктивного та правдивого відображення. Ось чому таке прискіпливе ставлення і увага художників того часу до людського обличчя і виявлення у ньому того неповторного, що відрізняє одну людину від іншої. Найбільшою мірою це притаманне портретному мистецтву вищезазначених митців.

Працюючи над портретами Драгомирових, вони мали насамперед бажання передати характерні особливості портре-

тованих, але їхня творча манера виявляє і їхнє індивідуальне самовираження як митців. Портрети Софії та Михайла Драгомирових (роботи Репіна) виявляють ще одну важливу деталь творчості митця, що полягає у різноманітному підході до моделей. Динамічна портретна творчість, яку Д. Саб'янов називає «*багажом нового психологізму*», дозволила художнику у подальшому успішно вирішувати складні завдання в галузі мистецтва.

Пошуки образу отамана Сірка на картині «Запорожці» щасливо закінчилися у Репіна після знайомства останнього з М. Драгомировим. Картинний образ увібрав у себе портретні риси військового, уродженця Конотопщини. Риси характеру генерала збіглися з уявленням художника про історичний персонаж – одного з головних героїв цього полотна.

Портрети С. Драгомирової-Лукомської роботи В. Серова є не тільки мистецькою вдачею митця, але й викликають інтерес з психологічного боку. Художник зумів створити не тільки майстерні портретні зображення, але й «картину душі» Софії Михайлівни.

Цінним художньо-історичним документом у цій родинній портретній галереї Драгомирових є роботи З. Серебрякової. Художниця створила об'єктивний образ літньої жінки для історії. Позначені творчим натхненням портрети представників цієї української родини є унікальним документом в історії мистецького життя України та Росії та за правом можуть бути віднесені до творчих здобутків Репіна, Серова та Серебрякової.

«ИСТИННЫЙ СОБИРАТЕЛЬ» СТЕПАН ПЕТРОВИЧ КРАЧКОВСЬКИЙ



Степан Петрович Крачковський народився 22 липня 1866 р. у місті Конотопі, яке входило на той час до складу Чернігівської губернії. Спочатку С. Крачковський навчався у Чернігівській гімназії, але життя пов'язав з армією. Військову освіту здобув у Чугуєвському юнкерському училищі. Служив у Кишиневі, Житомирі, брав участь у Першій світовій війні. Проте життя військового офіцера не могло задовольнити духовні потреби цієї людини. Це виявилось вже у тому, що будучи на службі в Кишиневі, він брав участь у Бессарабському товаристві шанувальників мистецтва, мріючи про створення картинної галереї у цьому місті.

У 1907 р. Рєпін написав портрет військового та колекціонера творів сучасних російських та українських художників С. Крачковського [81]. Разом з іншими малюнками, які склалися з п'ятдесяти портретів, виконаних протягом 1906–1909 рр., портрет С. Крачковського знаходився в альбомі Н. Нордман.

На портреті, виконаному в мішаній техніці з використанням акварелі, білил і бронзового порошку, митець зобразив Степана Петровича у військовій формі. Доброзичливий погляд портретованого спрямований у бік глядача. Розташована майже по діагоналі фігура викликає почуття динаміки, хоча насправді її зображено сидячою, на що вказує положення правої руки, яка вільно спирається на стіл.

Очевидно, таким чином художник прагнув передати життєву вдачу С. Крачковського. Будучи професійним військовим і водночас колекціонером, він виявляв енергійність, рішучість і водночас зваженість, доброзичливість, повагу до людей. Саме ці риси його характеру відзначав М. Рєріх: «/.../ всегда деятельный, горящий энтузиазмом, всегда приветливый...».

Відгуки інших сучасників доповнюють образ С. Крачковського. Мистецький критик М. Бабенчиков називав колекціонера яскравою та колоритною особистістю. Письменник Д. Крачковський був вражений служінням брата вічним духовним цінностям. До душі знайомого або малознайомого художника він підходив як до «крихкої ніжної вазы». Саме такий образ і зумів створити Рєпін у портреті, для якого притаманна спонтанна, динамічна манера живопису. Він був написаний, мабуть, за один сеанс, на що вказує не пророблене тло портрета. У правому нижньому куті – підпис художника, дата виконання твору і напис «Куоккала».

В одному з листів до художника Миколи Гумаліка (1867–1942) від 5 червня 1906 р., написаному в Куоккалі, Рєпін просить передати вітання С. Крачковському, а також повідомляє про те, що він надіслав акварельну роботу колекціонеру. Найімовірніше, що мова йде саме про цю акварель із зображенням С. Крачковського. Критично підходячи до творчості Рєпіна, І. Грабар дав невисоку оцінку портрету і відніс його до речей «серед-

ньої якості» художника [82]. Значення портрета уродженця Конопощини полягає насамперед у його цінності з точки зору іконографії. Адже за відсутності інших зображень С. Крачковського портрет роботи Рєпіна є художньо-історичним документом епохи.

Колекціонування посідало важливе місце в житті С. Крачковського. Не маючи значних коштів, він збирав в основному етюди та ескізи. Інколи на його прохання відомі художники виконували варіант картини, яка сподобалася та припала до душі колекціонеру. Підтримуючи стосунки з художниками, листуючись з ними, він зумів створити авторитет людини, по-справжньому відданої мистецтву. Служіння мистецтву в такий спосіб, як формування приватного зібрання, вписувалося у тогочасний культурний контекст, відбиваючи настрої інтелігенції з її чутливістю до культури, мистецтва.

Суспільне піднесення, яке відбувалося у середині XIX ст., характеризувалося зростанням демократизму та національної свідомості. Процеси суспільно-політичного життя тих часів мали вплив і на розвиток колекціонування. Починаючи з другої половини XIX ст., з'являються купці-колекціонери: Павло та Сергій Третьякови, К. Солдатов, О. Левенштейн, В. Лепьошкін. Захоплення мистецтвом і збирання творів вважалося ознакою шляхетного виховання в аристократичних колах. Колекціонуванням захоплювалися князі В. Аргутинський-Долгоруков і С. Щербатов, граф А. Голенищев-Кутузов, дипломат П. Демідов. Однак серед колекціонерів наприкінці XIX – на початку XX ст. з'являється новий тип колекціонера з наукової та тех-

нічної інтелігенції, представників приватного бізнесу, чия діяльність у цьому напрямі інколи випереджала багатих купців. До них можна віднести діячів банківської справи П. Еттингера та І. Цветкова, інженера К. Арцибушева, лікарів С. Боткіна та О. Лангового, письменника і критика В. Боткіна, дрібного чиновника С. Голяшкіна. Звичайно, їм було складно конкурувати з багатими збирачами творів мистецтва, власниками заводів і фабрик, відомими промисловцями О. фон Мекк, П. і С. Дервізами, І. Варгуніним, М. Рябушинським, родинами Терещенків, Ханенків і Харитоненків.

За деякими підрахунками, з 1700 до 1917 р. у Російській імперії існувало близько 300 значних приватних колекцій живопису. У другій третині XIX ст. завершився активний період збиральництва і в цей час з'являється новий тип колекціонера-«рятувальника», який повертає твір мистецтва із забуття. До таких слід віднести колекціонерів і художників М. Мурашка, І. Остроухова, художників-реставраторів. Колекціонування стає не просто приємною справою і доповненням до життя, але і його суттєвою частиною. Саме до такого типу колекціонерів слід віднести Степана Крачковського, йдучи самотужки правильним шляхом, він створив продумане зібрання, в якому нараховувалося близько ста творів.

Відсутність мистецьких інституцій у Житомирі та інших провінційних містах не давала можливості стежити за мистецьким процесом і відслідковувати твори на виставках. У листі від 30 березня 1906 р. до Рєпіна він ділиться своїми думками з приводу труднощів щодо зібрання гарної мистецької колекції у провінції. З цієї

метою С. Крачковський щорічно відвідував музеї та виставки у Москві та Санкт-Петербурзі, де спілкувався з художниками та колекціонерами. Завдяки підтримці Рєпіна до зібрання військового потрапило п'ять його малюнків.

Три листи Рєпіна до С. Крачковського опубліковані у збірнику матеріалів «Нове про Рєпіна». У листі Рєпіна до Степана Петровича від 7 липня 1905 р. дописувач висловлює песимістичні думки щодо схильності останнього до *«мирной затеи коллекционир[ования]»* з огляду на політичну ситуацію (війну з Японією), проте, запевняє про свою допомогу в цій справі. В іншому листі від 23 травня 1906 р. висловлює подяку за доброзичливе ставлення колекціонера-військового до його праць у мистецтві та *«живые порывы доброго сердца»*. І знову виказує прихильність до наполегливого прохання С. Крачковського щодо отримання до свого зібрання творів Рєпіна: *«Непременно искренно исполню Ваше желание – аквар[ельные] головки...»* Наступний лист Рєпіна від 6 серпня 1906 р. з Куоккали пояснює намір колекціонера влаштувати в Житомирі рисувальні класи *«/.../ и даже способствовать им своим музеем!»* *Это большая добродетель. Отечество должно быть Вам благодарно»* [83].

У музеї-садибі «Пенати» зберігається робота Рєпіна «Истязание Христа» (1883–1916), виконана у мішаній техніці, на звороті якої знаходиться начерк «Христос і дві чоловічі фігури». Ця робота надійшла до музею в 1939 р. від Юрія Рєпіна, сина художника. У нижній частині цього начерку є авторський підпис митця, який засвідчував, що цей твір є власністю Степана Петровича Крачковського.

Скромні матеріальні можливості колекціонера були причиною того, що він збирав твори невеликого формату, а саме: етюди, ескізи, малюнки. Зазвичай такі твори не привертають увагу «серйозних» колекціонерів, які збирають картини значних розмірів. І в такому випадку виявляється, що він врятував такі речі від забуття, а може й від загибелі. Колекціонування в особі таких людей набувало суспільної значущості та соціальної відповідальності.

Безумовно, С. Крачковський не міг конкурувати з колекціонерами, які мали значні кошти для придбання творів. Він також не міг не торгуватися, як це робив, наприклад, слобожанський колекціонер П. Харитоненко. Але значення зібрання С. Крачковського полягає насамперед у тому, що в ньому сконцентрувалися такі твори, які, можливо, не повернули б увагу збирачів з більшими матеріальними можливостями. Серед них слід назвати також ім'я Варвари Ханенко, яка захоплювалася колекціонуванням реалістичного живопису художників-передвижників.

Зібрання С. Крачковського можна віднести до такого типу, що є прообразом загальнодоступного музею у майбутньому. Подальшу її долю він пов'язував з Музеєм російського мистецтва при Рисувальній школі імператорського Товариства заохочення мистецтв, створеним з ініціативи М. Рєріха, який з 1906 до 1918 р. був директором Рисувальної школи.

У 1915 р. в одній з газет з'явилося повідомлення про те, що колекціонер С. Крачковський, перебуваючи на той час у діючій армії, надіслав листа, в яко-

му повідомляв ініціаторів створення Музею російського мистецтва при Товаристві заохочення мистецтв про своє бажання передати своє зібрання до цього музею. На жаль, здійснити цей намір не вдалося через передчасну смерть колекціонера на фронті від серцевої хвороби.

Дарування приватного зібрання до державної або корпоративної власності в ті часи робили не всі колекціонери. І лише у ХХ ст. цей рух серед збирачів і колекціонерів стає більш потужним. Наприкінці другого тисячоліття він сформувався як Музей приватних колекцій на правах відділу Музею образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна в Москві (1985) та Муніципального музею приватних колекцій ім. О. Блещунова в Одесі (1989).

Ініціатором створення унікального Музею приватних колекцій був літературознавець і мистецтвознавець І. Зільберштейн. Саме він передав своє мистецьке зібрання з творів графіки та живопису російського та західноєвропейського мистецтва до новоствореного музею. І. Зільберштейн висунув ідею створення музею нового типу, в якому повинні були експонуватися приватні зібрання, передані в дарунок державі. На початку нашого дослідження йшлося про цього вченого і мецената – автора ґрунтовної розвідки «Генерал М. І. Драгомиров у зображенні Репіна (1889–1898 рр.)».

Ім'я підполковника С. Крачковського було добре відоме у мистецькому середовищі тих часів. З деякими відомими художниками (І. Грабар, Б. Кустодієв, І. Репін, В. Серов, К. Костанді, М. Періх, Л. Средін) він листувався, його ім'я зустрічається в епістолярній спадщині багатьох митців. Так, наприклад, у листі О. Бе-

нуа до К. Сомова від 17 квітня (1 травня) 1907 р. йдеться про С. Крачковського. Відомий історик мистецтва і художник повідомляє К. Сомову про можливий прихід колекціонера з Житомира і просить показати йому твори. Одночасно він попереджає, що платить С. Крачковський надто малі суми, приблизно 100 рублів. Але, як зазначав О. Бенуа, він готовий уступити який-небудь етюд за 200–300 рублів «*поважному любителю*», єдиним недоліком якого він вважає «*чрезмерный восторг от Нестерова*» [84].

С. Крачковський виявляв цікавість також до творчості В. Серова. У листі до Л. Средіна він радіє успіху В. Серова на Всесвітній виставці у Парижі (1900). На думку колекціонера, високу нагороду потрібно було присудити також І. Левітану, твори якого виділялися з-поміж інших пейзажних робіт. Навесні 1906 р. колекціонер домовився з В. Серовим про малюнок для його зібрання. У листі до Репіна від 30 березня 1906 р. повідомляє про те, що отримав згоду від В. Серова одержати варіант акварелі з назвою «Набір».

У деяких випадках С. Крачковський просив художника переробити композицію твору. Так сталося з повторенням одного твору К. Костанді – яскравого представника Товариства південноросійських художників. Судячи з рішучої відповіді художника збирачеві, той за жодних обставин не хотів перетворити монаха на монахиню. К. Костанді зробив авторське повторення відомої картини «Бузок», яка зберігається в Одеському художньому музеї. Подібні прохання треба сприймати не стільки як примхи людини, скільки як бажання мати у себе в зібранні повторення творів, які б відпо-

відали естетичним і мистецьким смакам колекціонера.

У кінці 1905 р. С. Крачковський звернувся до І. Грабаря з проханням також виконати повторення картин на вибір художника – «Останні промені», «Вересневий сніг», «Березневий сніг». На що І. Грабар відповів відмовою, пояснюючи це тим, що враження, які у нього виникли при написанні твору, він переживає один раз. Для того, щоб зробити повторення цих робіт, йому потрібно бути в тому ж стані. До того ж, як зазначав художник у листі до С. Крачковського від 12 квітня 1906 р., ці твори належали різним колекціонерам (Гіршману, Морозову, Шехтелю) і навряд чи вони дали б згоду щодо авторського повторення творів, позбавляючи їх унікальності.

Листуючись з І. Грабарем, колекціонер з Житомира попросив митця відповісти на питання анкети щодо його ставлення до мистецтва, музики тощо. З подібних анкет С. Крачковський зібрав колекцію автографів діячів мистецтва та літератури. Проте головною темою їхнього спілкування залишалося питання придбання колекціонером картин художника. У листі від 31 січня 1908 р. С. Крачковський просив І. Грабаря надіслати декілька робіт, з яких можна було вибрати ті твори, які він би хотів мати у своєму зібранні: *«Мне нравятся очень «Ручей», «Ранняя весна», что в Третьяковской»*. Очевидно, йдеться про такі роботи, як «Весняний потік» (1904, Державний Російський музей, Санкт-Петербург) та «Лютнева блакить» (1904, Державна Третьяковська галерея, Москва). Виконуючи це прохання, художник надіслав цілий ящик зі своїми етюдами.

Твори І. Грабаря заповнили уяву колекціонера. У листі до митця від 3 квітня 1908 р. він, зокрема, зазначав: *«За все время моего увлечения... искусством только два раза я испытывал такое прекрасное наслаждение: когда получал работы Репина и Нестерова, – и теперь Ваши. Я оставляю у себя «Осень» («Зеленя»), эту милую, интересную по исполнению Вашу импрессионистскую работу»* [85]. І лише через матеріальні причини, як зазначав далі дописувач, він не може залишити у себе «Лютневу блакить». Будучи членом мистецьких об'єднань «Мир искусства» та «Союз русских художников», І. Грабар був на той час затребуваним художником. Його твори охоче розкуповувалися з виставок шанувальниками мистецтва і знаними колекціонерами. З початку 1900-х рр. художник сповідував ідеї та манеру імпресіоністичного живопису, створюючи мажорні та світлі пейзажі, які сподобалися С. Крачковському.

У його зібранні були твори художників, імена яких увійшли до золотого фонду російського та українського мистецтва: О. Бенуа, А. Васнецов, М. Врубель, М. Дубовський, К. Костанді, І. Левітан, М. Нестеров, М. Реріх, Л. Пастернак, І. Рєпін, В. Серов, К. Сомов, В. Суріков та інші митці. Надходження кожної роботи було справжньою подією в житті Степана Петровича.

Безперечною вдачею стало придбання ним ескізів В. Сурікова до картини «Підкорення Сибіру Єрмаком», виконаних олівцем. Цьому значною мірою сприяло й те, що з автором відомих історичних картин був добре знайомий Д. Крачковський. Ця знаменна подія дала можливість зби-



**Відкритий лист Общини святої Євгенії з репродукцією твору М. К. Реріха
«За морями землі великі» (1910). Дата виходу з типографії: 02.04.1911**

рачеві назвати себе найщасливішою людиною з тих, хто живе на землі.

Теплі стосунки склалися у С. Крачковського з художником та археологом Миколою Реріхом, у творчості цього митця того часу відбився інтерес до слов'янського язичництва. Відомо, що у нього було декілька творів М. Реріха («Варязький шлях», «Стежка пряма», «За морями землі великі»). Колекціонерові пасувала лапідарність образотворчих засобів та емоційна напруженість творів художника. У книзі «Пути благословения» М. Реріх згадував С. Крачковського і те, як він любив мистецтво і виявляв радість з безпосередністю дитини щодо придбання нових мистецьких творів. Через багатий світ мистецтва він сприймав і при-

роду. У листі до М. Реріха з фронту пише після бою: *«Было Ваше грозное небо»*.

Розпорошені після 1917 р. по різних музеях твори із зібрання військового-колекціонера стали для наступних поколінь взірцями живопису та графіки видатних художників. У Новгородському державному музеї-заповіднику зберігається твір М. Реріха «За морями землі великі», у Саратовському художньому музеї – етюд О. Браза «На ганку», в Рибінському історико-художньому музеї – портрет С. Крачковського роботи Репіна. Але, на жаль, доля більшої частини колекції нам невідома.

У статті Н. Серебрякової наводиться уривок з одного цікавого документа, який зберігається в архіві Державного Ер-

мітажу. З нього дізнаємося про те, що у 1918 р. квартиру С. Крачковського зайняли червоноармійці, а його колекція «*была розбита и вывезена в разные места*» [86]. Всі речі, які належали Степану Петровичу, були перевезені до 2-го Нарвського комісаріату. Чимало зусиль, пов'язаних з пошуком творів мистецтва із зібрання С. Крачковського, доклав художник С. Яремич. У 20-ті рр. ХХ ст. збереглася частина картин, етюдів та ескізів, які належали С. Крачковському, які через Державний музейний фонд надійшли до Російського музею, а потім були розподілені між провінційними музеями.

У некролозі на смерть С. Крачковського М. Реріх зазначав феномен колекціонера, який більшу частину життя провів у провінції: «*Подумайте: офицер удаленных армейских полков весь горит искусством и знанием. Далекая провинция не тушит порыва его, но еще как-то обостряет*» [87]. Замітка про смерть С. Крачковського була надрукована в журналі «Аполлон» у розділі «Художественная летопись» № 6–7 з а 1916 р.

Портрет С. Крачковського, розглянутий у контексті генези творчості Рєпіна, свідчить про певну тенденцію трактування митцем образу військового. До цього висновку мене підштовхнули портрети військового юриста, поета, белетриста та колекціонера Олександра Володимировича Жиркевича (1853 (57?) – 1927), виконані Рєпіним. Збігаються й життєві долі обох військових і колекціонерів.

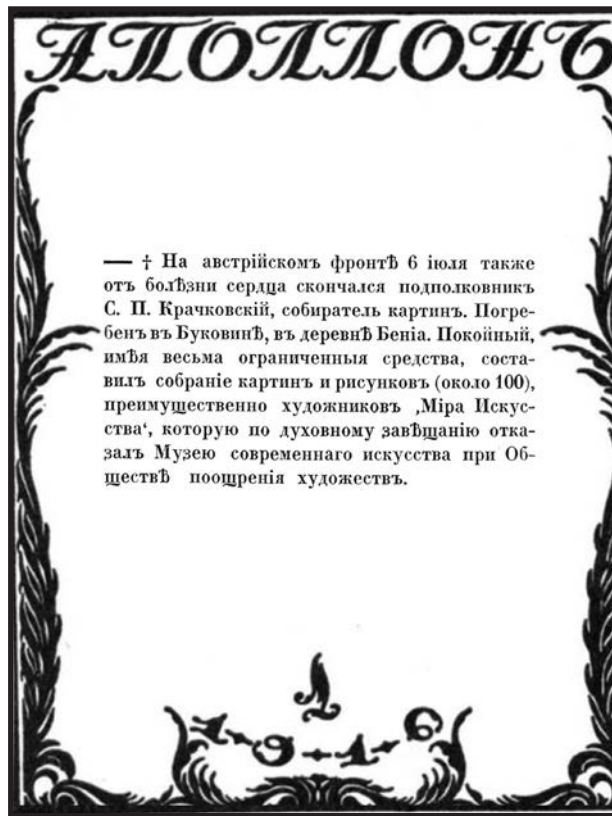
О. Жиркевич походив з родини військових, тому пов'язав свою долю з армією. Після закінчення Віленського піхот-

ного юнкерського училища навчався у Військово-юридичній академії, але, як і у С. Крачковського, його душа прагнула до мистецтва. Його пов'язували дружні стосунки з Рєпіним, з яким він познайомився у 1887 р., за рік до закінчення академії в Петербурзі. У Рєпіна, який запросив до себе на сніданок, О. Жиркевич познайомився з М. Драгомировим.

Обопільна приязнь художника і лекціонера знайшла виявлення у листуванні, численних зустрічах, обговореннях наболілих питань культури та мистецтва. Однак у подальшому відбувся розрив О. Жиркевича з Рєпіним. Перебування серед письменників і художників сприяло духовному розвитку цієї, безперечно, неординарної людини, а також формуванню мистецької колекції.

У листі до художника О. Туригіна від 23 листопада 1916 р. М. Нестеров писав: «*Вчера был старый генерал Жиркевич – поэт, судья, гуманист в духе д-ра Гааза*» [88]. Останні роки життя О. Жиркевич провів у Сибірску. В іншому листі до цього адресата (від 29 січня 1925 р.) М. Нестеров пише про те, що він отримав листа від Жиркевича, який доведений «*/.../ до полного разорения, бедности и живет в одном из городов Поволжья. Работает, как и ты, в каком-то архиве и не бросает старой привычки интересоваться искусством и художниками*» [89].

Колекція О. Жиркевича, до якої входили твори Рєпіна, К. Брюллова, В. Тропініна, Ф. Васильєва, І. Шишкіна, І. Левітана, В. Перова, М. Нестерова, І. Айвазовського, О. Боголюбова, а також зарубіжних майстрів з ініціативи колекціонера потрапила до міського музею. Крім тво-



— † На австрійскомъ фронтѣ 6 іюля также отъ болѣзни сердца скончался подполковникъ С. П. Крачковскій, собиратель картинъ. Погребенъ въ Буковинѣ, въ деревнѣ Беніа. Покойный, имѣя весьма ограниченныя средства, составилъ собраніе картинъ и рисунковъ (около 100), преимущественно художниковъ 'Міра Искусства', которую по духовному завѣщанію отказалъ Музею современнаго искусства при Обществѣ поощренія художествъ.

Замітка про С. Крачковського в журналі «Аполлон» за 1916 р., № 6–7, с. 86

рів мистецтва, в його колекції були рукописи, предмети старовини, які в подальшому О. Жиркевич передав до архівів, музеїв і бібліотек.

У своєму щоденнику О. Жиркевич залишив цінні спогади про Репіна, які дозволили показати творчий процес митця, етапи створення відомих картин, уточнити дати і віхи життя. З ініціативи Репіна було написано чотири портрети Олександра Володимировича. Окремі риси його зовнішності митець використав у картині «Запорожці».

При порівнянні портрета С. Крачковського з портретом О. Жиркевича, виконаного Репіним у 1888 р. у техніці соусу (Ульяновський обласний художній музей), помітна деяка схожість у композиційних прийомах.

Фігура військового юриста розгорнута у три чверті, правою рукою він спирається на стіл. Якщо на портреті О. Жиркевича художник передає статичність, то в портреті С. Крачковського – динамічність, яка досягається через енергійно відхилену голову.

На сторінках щоденника залишилися детальні спогади про процес написання портрета [90]. Спочатку дуже швидко вуглем було зроблено начерк голови. Процес написання портрета розтягнувся на декілька годин з невеликими перервами. Найбільш важкою для митця виявилася робота над виразом обличчя, що обумовлювалося, на думку О. Жиркевича, складністю пози та освітлення від двох ліхтарів.

У наступному портреті О. Жиркевича, який Репін намалював італійським і графітним олівцями (40,9x29,8) через три роки, у 1891 р. (Державний Російський музей, Санкт-Петербург), композиційні прийоми урізноманітнюються. Розворот фігури залишається той самий, що і в

попередній роботі, але положення рук трактовано по-іншому, в більш енергійному дусі.

Порівняння портретів С. Крачковського та О. Жиркевича показує, що художник використав однакові композиційні прийоми для зображення військових і колекціонерів. Такий підхід, очевидно, був обумовлений особами портретованих, щирість та ініціативність у питаннях мистецтва яких так пасували художнику.

Отже, завдяки Репіну маємо ще один портрет уродженця Конотопщини, який разом з портретами членів родини Драгомирових розширює коло відомих конотопців, чиї благородні справи служили культурі.

«УБАЮКИВАЮЩИЙ ШУМ МЕЛЬНИЧНЫХ КОЛЕС»



а першій персональній виставці в Академії мистецтв Репін показав також 15 творів, виконаних у Франції, у містечку Вьоль. У каталозі цієї виставки Репіна вони вказані за № 270–284. Будучи пенсіонером академії, Репін провів літо 1874 р. у Нормандії. У Вьолі на той час працювала ціла когорта російських художників. Крім Репіна, тут були: О. Боголюбов, В. Поленов, О. Беггров, К. Савицький, О. Харламов.

Природа Нормандії сприяла надзвичайному творчому піднесенню художників. У листі до І. Крамського від 18 вересня 1874 р. з Парижа художник Костянтин Аполлонович Савицький (1844–1905),

описуючи життя у Вьолі, відзначав велику кількість у ньому художників: «*Выйдешь на этюд, так всюду рассажены, точно грибы...*», – писав він у листі до ідеолога передвижництва. Компанію російських художників охрестили «*червоними шапками*» через головні убори відповідного кольору, які вони носили. Влітку 1874 р. К. Савицький як стипендіат імператора Олександра II здійснив поїздку за кордон. Зближення з російськими художниками в Парижі обумовило його перебування в Нормандії, що знайшло відбиток у творчості. У кінцевому підсумку у Вьолі та Етреті він написав сорок етюдів, три картини, декілька акварелей і ескізів, виконаних у техніці олійного

живопису. Твір «Рибалки у Нормандії» (бл. 1875, Державна Третяковська галерея) – ескіз до картини «Море в Нормандії» (1875) – був у зібранні П. І. та В. А. Харитоненків.

Французька земля поєднала різних російських митців, які сповідували у мистецтві різні принципи. Наприклад, Олексій Петрович Боголюбов (1824–1896), онук автора «Подорожі з Петербурга в Москву» О. Радищева, працював у традиціях академічного романтизму. У творчості цього художника принципи реалістичного пейзажу поєднувалися з академічними традиціями побудованого пейзажу.

Якщо в подальшому В. Поленов і Репін сповідували ідеологію передвижництва, то Олексій Олексійович Харламов (1840–1925) став салонним портретистом у Парижі, куди він потрапив у 1869 р. як пенсіонер Академії мистецтв. Краєвиди Нормандії так припали до душі художника, що він навіть придбав будинок у Вьолі.

У пошуках нових вражень Репін вирішує працювати на відкритому повітрі, на пленері і за порадою О. Боголюбова вибирає невеличке село Вьоль. Репін високо оцінював період перебування у цьому місці, тут він виконав значну кількість етюдів з натури. Саме цей період він вважав етапним, значущим у своїй творчості. Репін зазначав, що перший елементарний курс з мистецтва він пройшов у Чугуєві та його околицях, другий – на Волзі, де він зрозумів композицію, а третій – очікує його у Вьолі або де-небудь на Дніпрі. Він пише про те, що чекає з великим нетерпінням наступних етюдів. Деякими з них він задоволений, тому що вони дуже багато промовляли його почуттю.

Інтуїтивно Репін відчував, що досягає успіхів у живопису. Цьому сприяв напружений образ життя, темп якого він передає такими словами: «Пишемо, пишемо і пишемо». Результати плідної праці були досягнені швидко, і художники почали збирати «врожай» етюдів. Наприклад, більша частина етюдів і малюнків О. Боголюбова, які зберігаються у Саратовському художньому музеї, становлять твори, написані художником саме у Вьолі в 1874 р. На одному з таких етюдів («Російські художники на етюдах у Вьолі», 1874) митець зобразив працюючих художників у червоних шапках.

Чимало етюдів, створених на нормандській землі, Репін потім подарував або продав. І. Зільберштейн указував, що в музеях СРСР у кінці 40-х рр. ХХ ст. роботи Репіна цього періоду знайшлися лише в Саратовському та Іркутському художніх музеях. Проте, на думку вченого, з абсолютною впевненістю можна стверджувати, що протягом двох з половиною місяців у Вьолі Репін виконав «множество этюдов с натуры» [91].

На першому етюді митець зобразив коня, якого місцеві мешканці використовували для збирання каміння. На думку І. Грабаря, цей залитий сонцем пейзаж щодо живопису – «величезний крок для Репіна». Етюд дістав схвальний відгук від французького критика Луї Леруа – автора знаменитої статті про художників К. Моне, К. Піссарро, О. Ренуара, яких він назвав імпресіоністами. Етюд із зображенням коня, освітленого сонцем, сподобався не тільки французькому критику, а й О. Боголюбову, який придбав його і передав у подальшому до Саратовського художнього музею.

На другому етюді «Дівчина-рибалка» (1874, Іркутський художній музей) художник зобразив дівчинку, освітлену сонцем. Його володарем став багатий купець В. Сукачов, міський голова Іркутська. Ці етюди характеризуються живописною свободою та просвітленим колоритом. Два інші етюди Репін передав у 1912 р. у Москву, до галереї Лемерсьє на виставку-продаж. У каталозі цієї виставки вони значаться за № 199 «Місток у Нормандії. Veulles»; № 200 «Млин. Veulles».

У цей час російські та українські художники починають на своїх етюдах передавати світло, повітря, сонце. Творчість Репіна середини 70-х рр. свідчить про невгамовне прагнення митця до світла, до «незацікавленої краси», за висловом Д. Сараб'янова. Серед ранніх імпресіоністичних шукань Репіна Вьоль посідає неабияке місце, адже цей період закінчується у нього швидко – у 1876 р. Досвід плернеризму – найважливіше досягнення Репіна під час пенсіонерського відрядження. Він, безсумнівно, мав вплив на пейзажні твори кінця 70-х рр. XIX ст. Через декілька років художник стверджував, що без «impression» не може бути справжнього твору мистецтва, вкладаючи в це поняття ту свіжість і силу безпосередніх вражень, завдяки яким митці по-новому сприймають і зображують природу.

З іншого боку, не слід перебільшувати впливу французького імпресіонізму на Репіна та інших митців, які випробовували разом з ним нові прийоми живопису в Нормандії. Новий напрямок у мистецтві тільки оформлювався, набуваючи стильових ознак, а перша виставка імпресіоністів відбулася, як відомо, у 1874 р., тобто у рік перебування Репіна у Вьолі.

Інший етюд Репіна – «Млин у кресоньєрах (Вьоль)» (1874), на думку І. Зільберштейна, виконаний художником блискуче, йому міг позаздрити не один із учасників першої виставки імпресіоністів. З цією назвою він експонувався на персональній виставці Репіна і зазначений у каталозі за № 283, потім знаходився у приватному зібранні в Ленінграді, але згодом його сліди загубилися.

На етюді зображено велетенське колоесо водяного млина, яке знаходиться поблизу масивної стіни якоїсь старовинної споруди (замку?). На першому плані – зарослий декоративною рослинністю – кресоньєром берег річки. Примітною ознакою Вьоля були водяні млини. У липні 1874 р. Репін пише лист до художника Василя Дмитровича Поленова (1844–1927), зазначаючи, що різноманітні пейзажі зустрічаються на кожному кроці, а деякі нагадували рідні краєвиди: «/.../ *есть и замок вроде наших исторических хуторов, очень напоминает Малороссию*» [92]. Етюди млинів писав і О. Боголюбов. У Саратовському художньому музеї знаходиться один з таких етюдів – «Млин у Вьолі. Весна» (1874).

Живописна місцевість Вьоля знайшла емоційний відгук у душі Репіна. З притаманною йому імпульсивністю митець відзначав, що не проміняв би і «десяти Італій з Неаполем» на цей мальовничий куточок. У листі до В. Стасова, написаного у Вьолі 8 липня 1874 р., він ділиться враженнями від цієї місцевості, в якій художник прожив уже два тижні, згадуючи млини: «/.../ *ручей чистый, как слеза, холодный и быстрый, вращает множество мельничных колес, поросших зеленым мохом...*» [93].

Звуки води, яка безперервно зливалася з колес млинів, нагадували художнику безперервний дощик, музика якого навіювала сон. Саме одне з таких колес водяного млина і зображено на етюді Репіна. Млини створювали казковий настрій для художника. Про це Репін згадував у листі до В. Поленова у червні 1874 р.: *«Речка чистейшей ключевой воды, наш забор, деревья, зелень и этот убавляющий шум мельничных колес...»* [94]. За оцінкою І. Зільберштейна, цей етюд надзвичайної живописної сили, подібних до якого немає серед інших його живописних творів, тут знайшла відображення гармонія між природою та людиною. Колесо млина, яке постійно оберталося, на підсвідомому рівні викликає в людини образ вічного двигуна, який, однак, не шкодить природі, викликаючи приємні враження.

Саме такий сюжет розроблено в роботі художника-передвижника В. Поленова «Водяний млин», яка зберігається на Сумщині, в Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева [95]. При порівнянні етюдів Репіна і В. Поленова навіть неозброєним оком видно, що перед нами – твори, написані в одному місці, – у Вьолі. Кожен з митців вибрав свій млин як об'єкт зображення. Але якщо Репін розробляє композицію на горизонтальному форматі, то В. Поленов – на вертикальному. Якщо перший підхід надає твору оповідальності, то другий – монументальності. Проте обидва художники розподіляють світлові маси по діагоналі – з лівого верхнього кута до правого нижнього у В. Поленова, із середини лівого краю до правого нижнього кута у Репіна.

Незважаючи на те, що вчитель В. Поленова – відомий художник-педагог Павло Петрович Чистяков (1832–1919) – поставив його в один ряд з Репіним і В. Суріковим, називаючи їх «російською трійцею», В. Поленов ніби залишався у тіні художників-сучасників. Проте він суперничав з Репіним, написавши під час навчання в академії такі конкурсні роботи: «Воскресіння дочки Іаіра», «Іова та його друзі», за які обидва художники отримали відповідно велику та малу золоті медалі.

Талант цього художника був різноманітним. Знавець історичних стилів, він писав історичні, жанрові та релігійні картини на біблійні та євангельські сюжети, пейзажі. Але всі твори В. Поленова об'єднувало гуманістичне ставлення до людини і природи. Одним з головних завдань митець вважав зробити мистецтво доступним народу і з цією метою на початку діяльності приєднався до Товариства пересувних художніх виставок. Уперше В. Поленов взяв участь у пересувній виставці 1878 р. як експонент з картиною «Московський дворик». За цей твір наступного року він був прийнятий у члени товариства. Мистецтво В. Поленова позначене життєстверджуючим началом.

Теми і сюжети перших історичних композицій свідчили про орієнтацію митця на академічний напрям, але в галузі пейзажного живопису В. Поленов поділяє думки Репіна. Обидва художники вирішували ті ж завдання, які цікавили і французьких митців, зокрема Ежена Будена (1824–1899). Останній писав етюди на нормандському узбережжі, намагаючись передати мінливі, світлоповітряні ефекти.

Глибока повага один до одного і визнання непересічного таланту пов'язували В. Поленова і Рєпіна. Останній вважав свого колегу великим талантом. Художники часто зустрічалися на виставках у Москві та Петербурзі. Разом з Рєпіним В. Поленов працював у другій половині 70-х рр. XIX ст. у московському Кремлі, де писав етюди соборів і палаців. Відбулася їхня зустріч і на французькій землі, у Вьолі. Тут В. Поленов написав у 1874 р. твори, які посіли значне місце у творчому доробку художника, а саме: «Рибальський човен. Етрета. Нормандія», «Біла конячка. Нормандія».

Якщо в першій роботі спостерігається поєднання етюдності з картинною завершеністю, то у другій – наявні риси експериментального плернерного живопису. Саме праця в Нормандії на плернері заклала основи для майбутніх творів В. Поленова у жанрі пейзажу – найвищого досягнення художника, які відкрили нові шляхи у пейзажному живописі передвижників.

Заслугою В. Поленова слід вважати затвердження форми етюдну як самодостатнього твору. Про те, що художник приділяв багато уваги етюдну, свідчить і той факт, що з його ініціативи восени 1889 р. була організована Перша етюдна виставка у приміщенні Товариства шанувальників мистецтв, де поряд з відомими художниками брали участь і такі молоді митці, як А. Архипов, К. Коровін та ін.

У своїх спогадах художник із задоволенням згадував півторамісячне перебування у Вьолі, характеризуючи його як надзвичайно чудове місце, звідки видно Англію. Разом з Рєпіним вони знайомилися з навколишніми місцями, бували

в Етреті, де Василь Дмитрович написав чорний човен («Рибальський човен. Етрета. Нормандія», 1874, Державна Третьяковська галерея). Море і скелі Етрети надихали Клода Моне. Один із засновників імпресіонізму неодноразово відвідував ці місця у 80-х рр. XIX ст., де написав чимало пейзажів.

Наприкінці липня – серпня 1874 р. В. Поленов працював у Вьолі як класний художник першого ступеня і пенсіонер Академії мистецтв, що давало йому право поїздки за кордон на шість років. У листі до родини від 20 липня (1 серпня) 1874 р. В. Поленов писав про своє перебування у маленькому містечку Veules на березі моря: *«Живу вместе с Репиным в домике, находящемся в лесу, т.е. в лесу не в лесу, а между деревьями, на берегу быстрой и прозрачной, как кристалл, речки; она течет не более как полторы версты, а на ней находится три фабрики и восемь мельниц, постоянно работающих»* [96].

Етюдний досвід В. Поленова в Нормандії матиме продовження у серії етюдів, виконаних під час подорожі на Схід – в Єгипет, Сирію, Палестину на початку 80-х рр. XIX ст. Саме у Вьолі художник прагне до створення закінченого пейзажу-етюдну, ознаки якого є в роботі «Водяний млин» з Лебединського художнього музею. Порівняно з більш ранніми пейзажами етюдну В. Поленова, створені у Вьолі, – це принципово новий підхід художника до зображення природного мотиву. У них відчувається бажання оволодіти плернерним живописом, взірці якого російські художники вже могли бачити в Парижі. «Водяний млин» з ліричним, поетичним сприйняттям природи – блискуче тому підтвердження! Ми бачимо,

як автор прагне правдиво відтворити повітряне середовище, свіжу зелень дерев і матеріальність кам'яної кладки стіни, використовуючи виражальні засоби фарби. Досягнення у галузі колориту проявляються у В. Поленова саме у Вьолі. Проте «Водяний млин» – це вже картина, написана на пленері, в якій поєдналися пленерність і чітко побудована композиція.

Засвоєння складної та незвичної системи кольору дало можливість російським майстрам живопису, за виразом І. Крамського, «*рухатися до світла, фарб*». Французький Вьоль стає тим місцем, в якому випробовуються нові методи російського живопису. В етюдах, написаних у Нормандії, В. Поленов розвиває пленерні тенденції, які призводять до російського варіанта імпресіонізму. У подальшому спостерігається злиття пейзажу і жанру на полотнах. Це дало змогу закріпити за ним славу майстра полотен, придбаних Павлом Третьяковим («Московський дворик», 1878; «На Тиверіадському (Генисаретському) озері», 1888), Сергієм Третьяковим («Бабусин сад», 1878) та іншими колекціонерами. Серед прихильників таланта В. Поленова була і родина Харитоненків, зібрання якої прикрасив його невеличкий етюд «Човен», написаний олійними фарбами на картоні (1880, Державна Третьяковська галерея).

Отже, не викликає сумніву, що «Водяний млин» написаний у Вьолі у 1874 р., на що вказують писемні джерела, які свідчать про перебування В. Поленова у Франції, пленерний характер живопису твору, а також схожість з роботою Рєпіна «Млин у кресоньєрах. Вьоль». Вірогідно, що художник опрацьовував мальо-

вничий сюжет упродовж декількох сеансів, днів (?).

У другій половині 70-х рр. XIX ст. В. Поленов знаходить свої теми і відповідні засоби зображення. Виглядає сумнівним його повернення до цієї роботи у 80-ті рр. XIX ст., коли художник був вже у полоні нових задумів.

Установлення місця написання твору з Лебединського художнього музею повинно знайти відображення в його назві. Пропоную зробити таке уточнення: «Водяний млин у Вьолі» (1874?). Отримавши відповідну назву, твір відомого російського художника В. Поленова більше не буде «німим» і заговорить з глядачем, викликаючи відповідні культурні асоціації. «Водяний млин» експонувався в галереї мистецтв «Академічна» Української академії банківської справи на виставці «Лебединський художній музей у галереї» у 2001 р. [97].

IN MEMORIAM РЕПІНА



к вже зазначалося, учнем Репіна був художник Никанор Харитонович Онацький (1875–1937) – перший директор Сумського художньо-історичного музею. Мистецьку грамоту опановував у Строганівському училищі технічного малювання в Москві (1899–1900). Середню художню освіту здобув в Одеському художньому училищі, де навчався протягом 1900–1905 рр. Після його закінчення став вільним слухачем вищого художнього училища при Імператорській академії мистецтв по класу Репіна. Навчання під орудою видатного митця остаточно довершило формування Н. Онацького як художника.

Працюючи в художньо-історичному музеї в Сумах з 1920 р., доклав чимало зусиль для збереження та популяризації творів Репіна. Три його роботи знаходилися

в першій музейній експозиції 20-х рр. «Запорозький полковник» увінчував композицію стенда виставки в музеї, присвяченої Т. Шевченку, в 1927 р. Репінський твір гарно видно на фотографії тих часів [98]. Репіна він згадує серед видатних художників, чиї твори знаходилися на той час у музеї, на сторінках свого нарису «Сім років існування Сумського музею» (1927).

Збереження культурної спадщини на Слобожанщині завжди було актуальним для Н. Онацького. Як директор музею сприяв тому, щоб твори мистецтва не загинули у напризволяще покинутих садибах. Як художник робив замальовки сакральних споруд, залишків палацу в Хотині, огорожі Охтирського монастиря, садиби Лінтварьових в Ольшанці, склепу Корсакових, кам'яної баби тощо. Зроблено це було вчасно, адже більшість



Онацький Н. Х. Будинок, в якому народився І. Ю. Репін. 1923

пам'яток монументальної скульптури та архітектури не дійшло до нашого часу.

Замальовки Н. Онацького 20-х рр. ХХ ст. мають величезне значення і як історико-художній документ, і як показник рівня майстерності художника тих часів.

Будучи в Чугуєві, на батьківщині свого вчителя, Н. Онацький зробив малюнки хати, в якій народився Репін. У книзі «Далекое близкое» Репін писав про будинок, в якому пройшли дитячі роки: *«В украинском военном поселении, в городе Чугуеве, в пригородной слободе Осиновке, на улице Калмыцкой, наш дом считался богатым»* [99]. У подальшому він зазнав сутєвих змін – з'явилися нові добудови. У 30-х рр. ХХ ст. був розібраний.

Отже, малюнки Н. Онацького дають уявлення не тільки про місце народження видатного художника, але є зразком світського будівництва на Слобожанщині [100].

Відомі два малюнки Н. Онацького із зображенням будинку, де народився Репін, один зберігається у Чугуєвському історико-художньому заповіднику, другий – у Полтавському художньому музеї ім. М. О. Ярошенка [101].

На малюнку з Полтавського музею зображено типову слобожанську хату із солом'яною стріхою з двома димарями. Навіс, який тягнеться уздовж фасаду, підпирають дерев'яні стовпи, крізь них видніються чотири вікна.

Вдало знайдена композиція дає уявлення про місцезнаходження у просторі та її масштаб. Світлотіньовий малюнок дозволив уникнути сухої документації та зробив його живим.

Наявність творів Репіна у зібранні Сумського художнього музею дозволяє

Сумщині активно долучатися до шанування та вивчення творчої спадщини великого художника. Картини «Запорозький полковник» і «Біля рояля» експонуються на престижних виставках. Зокрема, у 1992 р. – на виставці «Російський та український живопис ХІХ ст.» (із зібрання Сумського художнього музею) у музеї Боманна у німецькому місті Целле, а в 1998 р. – на виставці у Фінляндії.

160 років від дня народження Репіна Сумщина відзначила мистецьким пленером у Качанівці та мистецьким вечором «Діалоги з Репіним». Ці заходи відбулися з ініціативи та за активної участі галереї мистецтв «Академічна» Української академії банківської справи, Петропавлівського відділення банку «Аваль» у Сумах та Сумської обласної організації Національної спілки художників України.

До 165-ї річниці від дня народження І. Репіна автор підготував монографію «Ілля Репін і Сумщина». Її презентація відбулася в Сумському та Харківському художніх музеях у залах, де знаходяться твори видатного художника Репіна, надбання якого належить українському та російському народові [102].

Примітки

1. Репин И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин ; под ред. и со вст. ст. К. Чуковского. – [М.], 1961. – С. 279.
2. Александр Бенуа размышляет... / подготовка издания, вст. ст. и коммент. И. С. Зильберштейна, А. Н. Савинова. – М., 1968. – С. 194.
3. Шило А. Загадки Репина. Очерки о творческой лаборатории художника / А. Шило. – Харьков, 2004. – С. 3. *Шило Олександр Всеволодович* (1960 р.н.) – доктор мистецтвознавства, культуролог, професор кафедри культурології Національної юридичної академії ім. Ярослава Мудрого (Харків). Автор праць з історії та теорії культури, образотворчого мистецтва, архітектури, дизайну. Автор монографій «Картина И. Е. Репина «Пушкин на набережной Невы. 1835 г.» (2002), «Загадки Репина» (2004) і статей, присвячених різним аспектам творчості Репіна.
4. Зильберштейн И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) / И. С. Зильберштейн // Репин. Художественное наследство / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – М. ; Л., 1948. – Т. 1. – С. 185–198. *Побожій С.* Портретна галерея Драгомирових / С. Побожій // Україна. Наука і культура : щорічник. – К., 1999. – Вип. 30. – С. 428–435; *Матвієнко А. А. М. І.* Драгомиров і Україна / А. А. Матвієнко // Український історичний журнал. – 2000. – № 2. – С. 112–126. *Матвієнко А. А.* Михайло Драгомиров : історико-біографічна повість. – К., 2006. – 418 с., іл. *Андрій Андрійович Матвієнко* – журналіст, член Національної спілки журналістів України, член Всеукраїнського військово-наукового товариства, лауреат премії ім. Олександра Лазаревського.
5. Картина І. Репіна «Запорожці» (1880–1891), полотно, олія, 203х358. Зберігається у Державному Російському музеї (Санкт-Петербург), куди надійшла в 1897 р. з Ермітажу. Придбання царем картини стало несподіванкою для художника: «*О государе я и не помышлял. Я знал, что он не должен был ею (картиною) интересоваться уже по принципу... И вдруг...*». – Новое о Репине. Статті и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации / ред.-сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. – [Л., 1968]. – С. 60. Назви творів Репіна подаємо за каталогом ювілейної виставки 1994 р.
6. Розенталь Л. В. И. Е. Репин (1844–1930). Русские художники в Третьяковской галерее / Л. В. Розенталь ; под ред. А. А. Федорова-Давыдова. – М., 1930. – С. 43.
7. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке / А. Бенуа. – М., 1999. – С. 272.
8. Хаустов В. П. Психологічне розуміння генезису деяких творів І. Ю. Репіна / В. П. Хаустов // Науково-теоретичні здобутки Слобідської України: філософія, релігія, культура : зб. наук. ст. за матер. конф. – Харків, 2000. – С. 119–125.
9. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей : в 2-х т. / Ю. Айхенвальд. – М., 1998. – Т. 2. – С. 20.
10. Докладніше про це див.: *Яворницький Д. И.* Как создавалась картина «Запорожцы» / Д. И. Яворницький ; публикация вст. ст. И. С. Зильберштейна // Репин. Художественное наследство / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – М. ; Л., 1949. – Т. 2. – С. 57–106. *Белічко Ю.* Україна в творчості І. Ю. Репіна / Ю. Белічко. – К., 1963.

11. Зильберштейн И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) / И. С. Зильберштейн. – С. 190–191. *Илья Самойлович Зильберштейн (1905–1988)* – російський літературознавець, мистецтвознавець, колекціонер, меценат. Один із засновників і редакторів збірника «Литературное наследство». Ініціатор повернення документів з історії російської культури з-за кордону. Автор праць, присвячених творчості Рєпіна.
12. Эварницкий Д. И. Иван Дмитриевич Сирко, славный кошевой атаман войска запорожских низовых казаков / Д. И. Эварницкий. – СПб., 1894. – 163 с. Серед сучасних досліджень про Сірка див.: *Чувардинский А. Г. Кошевой атаман Сирко.* – К., 2002.
13. Яворницкий Д. И. Как создавалась картина «Запорожцы» / Д. И. Яворницкий ; публикация и вст. ст. И. С. Зильберштейна. – С. 75. *Яворницкий Дмитрий Иванович (1855–1940)* – український історик, археолог, етнограф, фольклорист. З 1902 р. – завідувач Музею старожитностей Катеринославської губернії. Більшість праць вченого присвячено історії Запорозької Січі.
14. Тарновский М. В. Качановка (Бывшее имение Тарновских, ныне Олив) / М. В. Тарновский // Столица и усадьба. – 1915. – № 40–41. – С. 10.
15. Матвієнко А. А. Михайло Драгомиров : історико-біографічна повість / А. А. Матвієнко. – К., 2006. – С. 357. *Павло Гнатович Житецький (1836–1911)* – український філолог і фольклорист, автор праць з історії української мови. З В. Тарновським-молодшим його поєднувало вшанування пам'яті Т. Шевченка.
16. Рєпін І. Ю. Запорозький полковник. Портрет В. В. Тарновського. 1880. Полотно, картон, олія, 56х31. Ж-82; Біла рояля, 1880. Полотно, олія, 46х36. Ж-81.
17. Оригінал листа Н. Столбіної знаходиться в науковому архіві Сумського художнього музею ім. Н. Онацького. *Побожій С. Рєпін знаний і незнаний / С. Побожій // Уик-енд (Сумы).* – 1995. – Февраль. – № 6. – С. 4. Очевидно, Н. Столбіна помилилася. Діяльність 11-ї армії була пов'язана з Кавказьким фронтом. Військову операцію із звільнення Сум 25 листопада 1919 р. від білогвардійських військ Денікіна проводила 14-та армія, яка входила до складу Південного фронту. *Див.: Гражданская война и военная интервенция в СССР : энциклопедия.* – М., 1987. – С. 640. *Столбіна Надія Львівна (1885 – після 1950)* – мистецтвознавець. З 1920 р. працювала у Сумському художньо-історичному музеї. *Див.: Побожій С. Столбіна Надія Львівна / С. Побожій // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник.* – Суми, 2003. – С. 424.
18. Морозов А. Две работы И. Е. Репина / А. Морозов // Искусство. – 1952. – № 5. – С. 80. *Морозов Олексій Дмитрович (1926 – після 1954)* – головний хранитель і старший науковий співробітник Сумського художнього музею з 1951 до 1954 р.
19. Рєпін. Художественное наследство / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – М. ; Л., 1949. – Т. 2. – С. 67, 75.
20. Качанівка : альбом автографів / автор-упорядник С. Половнікова. – К., 2010. – С. 225. Судячи з опису твору, це не рисунок, а живопис – етюд, написаний художником у Качанівці в 1880 р. Очевидно, мова йде про роботу «Запорозький полковник. Портрет В. В. Тарновського», яка нині знаходиться в Сумському художньому музеї.

21. Онацький Н. Х. (До 130-річчя від дня народження) / авт. тексту Г. В. Ареф'єва, Н. С. Юрченко. – Суми, 2005. – С. 7.
22. Москвинов В. Н. По репинским местам Харьковщины / В. Н. Москвинов // Репин. Художественное наследство / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – М. ; Л., 1949. – Т. 2. – С. 423.
23. Репин И. Е. Живопись, графика. Выставка призведений из собрания музея к 150-летию со дня рождения художника / Киевский музей русского искусства; авт.-сост. М. Д. Факторович. – К., 1994. – С. 14, 15 (без пагинации).
24. Каталог выставки картин, портретов, эскизов и этюдов И. Е. Репина в 1891 г. – [СПб., 1891]. – С. 1, 5, 6, 11, 13. Наукова бібліотека Державної Третьяковської галереї: 14 к 16/169. *Лл.*: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. – М., 2006. – Т. 4. – Книга 2. Н–Я. – С. 192.
25. Шевченко Т. Василь Тарновський-молодший – зберігач українських народних традицій та звичаїв качанівської садиби / Т. Шевченко // Дворянські садиби як осередки культурно-мистецького та духовного життя XIX – початку XX ст. : матеріали міжнародної наукової конференції (6–7 вересня 2007 р.). – [Б.м., б.р.]. – С. 67.
26. Твори І. Ю. Рєпіна в Харківському художньому музеї. Альбом. Живопис, графіка. До 150-річчя з дня народження / авт.-упоряд.: О. Денисенко, Л. Лосикова, С. Євтушенко. – Харків, 1994. – С. 4. Більшість малюнків з Київського музею російського мистецтва належать до 80-х рр. XIX ст. і пов'язані з подорожжю художника Україною. Більша їх частина входила до подорожнього альбому Рєпіна, який свого часу митець подарував історику Д. Яворницькому. У листі до цукрозаводчика та колекціонера Терещенка М. Мурашко писав: «*Запорожцы*» у Рєпіна представлені в двох більших картинах (это как бы два варианта на одну тему). Обе картины еще не кончены, хотя вполне выяснены. . . ». Давыдова А. К истории создания картины Репина «Запорожцы» / А. Давыдова // Искусство. – 1955. – № 5. – С. 37.
27. Твори І. Ю. Рєпіна в Харківському художньому музеї. Альбом. Живопис, графіка. До 150-річчя з дня народження / авт.-упоряд.: О. Денисенко, Л. Лосикова, С. Євтушенко. – С. 4.
28. Зильберштейн И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) / И. С. Зильберштейн. – С. 186–187.
29. Рєпін І. Ю. Портрет М. І. Драгомирова. 1889. Полотно, олія, 60x51. Державний історичний музей (Москва). Раніше – власність Миколаївської академії Генерального штабу (Санкт-Петербург). *Лл.*: Илья Ефимович Репин. 1844–1930. К 150-летию со дня рождения : каталог юбилейной выставки – М., 1994. – С. 181; *Побожій С.* Портретна галерея Драгомирових. – С. 431.
30. Зильберштейн И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) / И. С. Зильберштейн. – С. 193.
31. Грабарь И. Репин : монография : в 2 т. / И. Грабарь. – М., 1964. – Т. 2. – С. 280. *Грабар Игор Еммануїлович (1871–1960)* – історик мистецтва, живописець, художній критик. Навчався в Академії мистецтв у майстерні Рєпіна (1895–1896). Директор Третьяковської галереї (1913–1925), автор монографій про Рєпіна (1937, 1963, 1964).

32. Зильберштейн И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) / И. С. Зильберштейн. – С. 193.
33. Artistes russes. Elie Yefimovitch Repine. – St. Petersburg, 1894. – Ілюстрацію вміщено між сторінками 18 та 19.
34. Н. А. Новое издание Экспедиции заготовления государственных бумаг / Н. А. // Всемирная иллюстрация. – 1894. – № 1337. – 10 сент.
35. Зильберштейн И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) / И. С. Зильберштейн. – С. 194.
36. Репин И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин ; под ред. и со вст. ст. К. Чуковского. – С. 394.
37. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart / Begründet von Ulrich Thieme, Felix Becker. – Band XII. – Leipzig, 1916. – S. 345.
38. Репін І. Ю. Портрет М. І. Драгомирова. 1898. Папір, акварель, гуаш, 35,7х25,7. Харківський художній музей. Надійшов після 1920 р. з Харківського міського художньо-промислового музею. Дарунок І. Репіна у 1907 р. (?). Портрет було передано з Всеукраїнського соціального музею ім. Артема у 1928 р. до Харківського державного художньо-історичного музею за актом № 12 від 6 січня 1928 р., а звідти у вересні 1934 р. – до Української картинної галереї. Експонувався на виставках: XXXIV виставка Товариства пересувних художніх виставок (1906); виставка творів І. Ю. Репіна у Державному Російському музеї (Ленінград, 1937); Виставка творів І. Ю. Репіна у Державній Третьяковській галереї (1957–1958). Літ.: *Шумило Н.* Портрет генерала М. І. Драгомирова в Харківському художньому музеї / Н. Шумило // Науково-практична конференція, присвячена 150-річчю від дня народження І. Ю. Репіна : тези доповідей та повідомлень. – Харків, 1994. – С. 34–35.
39. Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации / ред.-сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. – [Л., 1968]. – С. 149. Пензлю І. Репіна належить портрет: «Софія Ментер, піаністка» (1887), який не вирізняється особливими мистецькими якостями. Для порівняння: «Драгомиров, як человек, был неважным человеком, но умен и зло остроумен. Его специальностью были «словечки» и, как у Черевина, вечно быть под парами, и полными», – згадував барон М. Є. Врангель // Бароны Врангели. Воспоминания. – М., 2006. – С. 150. *Черевин Петро Олександрович (1837–1896)* – генерал-ад'ютант, начальник охорони царя Олександра III.
40. Зильберштейн И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) / И. С. Зильберштейн. – С. 196.
41. Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину. 1896–1927. – К., 1962. – С. 28.
42. Твори І. Ю. Репіна у Харківському художньому музеї. Альбом. Живопис, графіка. До 150-річчя з дня народження / авт.-упоряд.: О. Денисенко, Л. Лосикова, С. Євтушенко. – С. 26.

43. Чаговець В. Репін у Києві / В. Чаговець // Радянська Україна. – 1944. – 2 серпня. – № 150(7471). – С. 3. *Чаговець Всеволод Андрійович (1877–1950)* – український театрознавець, журналіст. Брав участь у формуванні репертуару та режисерській роботі театру М. Садовського.
44. Рябенко І. Репін на Сумщині / І. Рябенко // Червоний промінь (Суми). – 1970. – 7 травня. – № 54(807). – С. 4. Про краєзнавця *І. Рябенка (1905 – після 1970)* див.: *Данько М.* Жоржини і поети. З подорожніх нотаток / М. Данько // Ленінська правда. – Суми. – 1970. – 6 вересня. – № 175(11979). – С. 3.
45. Белічко Ю. Україна в творчості І. Ю. Репіна. – С. 66. *Белічко Юрій Васильович (1932–2010)* – кандидат мистецтвознавства, професор. З 1974 р. викладав у Київському художньому інституті.
46. Маленко Є. Михайло Іванович Драгомиров / Є. Маленко // Радянський прапор (Конотоп). – 1985. – 18 жовтня. – № 167(10400). – С. 2.
47. Вольховський А. Слава Росії, гордість Конотопа / А. Вольховський // Конотопський край. – 1996. – 9 жовтня. – № 81(12187). – С. 2. А. Вольховський – літературний псевдонім *А. Матвієнка*.
48. Венгловський С. А. Ілля Репін / С. А. Венгловський. – К., 1987. – С. 157.
49. Богущ П. Ілля Репін на Никопольщині / П. Богущ. – Днепропетровск, 1993. – С. 35.
50. Репин И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин ; под ред. и со вст. ст. К. Чуковского. – С. 305.
51. Зильберштейн И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) / И. С. Зильберштейн. – С. 197.
52. Ільченко Д. Спогади про М. Д. Леонтовича / Д. Ільченко // Музика. – 1925. – № 11–12. – С. 419.
53. Богущ П. Ілля Репін на Никопольщині / П. Богущ. – С. 39.
54. Комашка А. М. Три года с Репиным / А. М. Комашка // Репин. Художественное наследство / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – М. ; Л., 1949. – Т. 2. – С. 283–300. *Комашка Антон Михайлович (1897–1970)* – український живописець і мистецтвознавець. Народився в с. Непокрите, Харківської губернії. Учень Репіна. Автор тематичних картин «Штаб Першої Кінної» (1930-ті рр.), «Фронт» (1943). Див.: *Словник художників України.* – К., 1973. – С. 109. З часом стосунки між Репіним і Комашкою ускладнилися. Про це дізнаємося з листа Репіна до К. Чуковського від 15 липня 1923 р.: «*.../о Комашке я, после известия о нем из Харькова /.../, больше не интересуюсь...*» // Репин И. Е. Переписка. 1906–1929 / И. Е. Репин, К. И. Чуковский. – М., 2006. – С. 161.
55. Зильберштейн И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) / И. С. Зильберштейн. – С. 197.
56. Бурова Г. Товарищество передвижных художественных выставок в периодической печати / Г. Бурова, О. Гапонова, В. Румянцева. – М., 1959. – С. 232.
57. Державний архів Сумської області. – Ф. 1189, оп. 1, спр. 70, арк. 208 зв. – 209. Дружина М. Драгомирова – *Софія Аврамівна Драгомирова (1844–1912)* – померла 25 листопада 1912 р. у віці 68 років і була похована в родинному склепі. – Державний архів Сумської області. – Ф. 1189,

- оп. 1, спр. 96, арк. 293 зв. – 294. Див.: *Козлов О. М.* Вознесенська церква і родинний склеп Драгомирових / *О. М. Козлов* // Сумський історико-архівний журнал. – 2007. – № II–III. – С. 168–173.
58. Євтушенко О. В. Вшанування пам'яті генерала М. І. Драгомирова / *О. В. Євтушенко, С. І. Дегтяров, В. Б. Звагельський* // Сумська старовина. – 2006. – № XVIII–XIX. – С. 7–12.
59. Репін І. Ю. Портрет С. М. Драгомирової. 1889. Полотно, олія, 98,5x78,5. Зліва внизу – дата створення портрета (1889) та авторський підпис. Державний Російський музей (Санкт-Петербург). Надійшов у 1927 р. з Державного музейного фонду (Ленінград). Раніше – зібрання П. Харитоненка (Москва), М. І. Драгомирова (Київ). У М. Драгомирова, крім Софії, була ще одна донька – Катерина (1876 р.н.) – і п'ять синів. Син М. Драгомирова – *Володимир Михайлович Драгомиров (1867–1928)* – як і батько, закінчив Академію Генерального штабу (1892). У Російсько-японську війну, маючи звання полковника, командував 85-м піхотним Выборзьким полком, потім – лейб-гвардії Преображенським полком. З 1909 р. – генерал-квартирмейстер Київського військового округу. У Першу світову війну обіймав керівні посади у штабі 3-ї армії, штабі Південно-Західного фронту, був командиром 8-го і 16-го армійських корпусів. Помер 27 січня 1928 р., похований 29 січня у м. Земун (Югославія). Про *В. Драгомирова* див.: Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 : в шести томах / сост. В. Н. Чуваков. – М., 1999. – Т. 2: Г–З. – С. 420. Белое движение: энциклопедия гражданской войны. – СПб., 2003. – С. 177–178.
60. Репин И. Избранные письма в двух томах. 1867–1930 / сост. и авт. вст. ст. И. А. Бродский. – М., 1969. – Т. 1. Письма 1867–1892. – С. 185.
61. Репин И. Избранные письма в двух томах. 1867–1930 / сост. и авт. вст. ст. И. А. Бродский. – Т. 1. Письма 1867–1892. – С. 177.
62. Илья Ефимович Репин. 1844–1930. К 150-летию со дня рождения : каталог юбилейной выставки. – С. 296.
63. Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова. 1874–1897 / П. М. Третьяков, В. В. Стасов. – М. ; Л., 1949. – С. 144.
64. Репин И. Избранные письма в двух томах. 1867–1930 / сост. и авт. вст. ст. И. А. Бродский. – М., 1969. – Т. 1. Письма 1867–1892 – С. 414.
65. Репин И. Е. Каталог выставки к столетию со дня рождения. 1844–1944 / сост.: Н. Зограф, А. Лесюк, А. Ульянинская. – М., 1944. – С. 13.
66. Серов В. О. Портрет С. М. Драгомирової, 1889. Полотно, олія, 71x57. Державний музей образотворчих мистецтв Республіки Татарстан (Казань). Надійшов у 1962 р. з Державного музею Татарської Автономної Радянської Соціалістичної Республіки. Раніше знаходився у зібраннях З. В. Ратькової-Рожнової (СПб.), С. М. Лукомської-Драгомирової (СПб.), М. І. Драгомирова (Київ). Див.: Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, г. Казань. – М., 2002. – С. 36–37; іл. – С. 37.
67. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество / И. Грабарь. – СПб., 1914. – С. 77.
68. Репин И. Избранные письма в двух томах. 1867–1930 / сост. и авт. вст. ст. И. А. Бродский. – Т. 1. Письма 1867–1892. – С. 365.

69. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911 / И. Грабарь. – М., 1965. – С. 117.
70. Серов В. О. Портрет Софії Михайлівни Лукомської, уродженої Драгомирової. 1900. Папір на картоні, акварель, білило, 43x41. Державна Третьяковська галерея. Надійшов у 1918 р. із зібрання З. В. Ратькової-Рожнкової. Експонувався майже на всіх значних виставках В. Серова (1914, 1935, 1965).
71. Ратькова-Рожнова Зінаїда Володимирівна (1870 – до 10 жовтня 1966 р.). Після 1917 р. З. Ратькова-Рожнова емігрувала. У 1960-х рр. проживала в Канаді, в Монреалі. Померла на 96-му році життя. Некрологи були надруковані у виданнях: Возрождение. – Париж. – 1969. – № 215. Новое русское слово. – Нью-Йорк. – 1966. – 10 октября. *Див.:* Незабутые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 : в 6 т. / сост. В. Н. Чуваков. – М., 2005. – Т. 6. – Книга 1: Пос-Скр. – С. 153.
72. Побожій С. І. Валентин Серов і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2005. – С. 22–23.
73. Серебрякова З. Є. Портрет Драгомирової-Лукомської в капелюсі. 1943. Папір, пастель, 61x47,5. Справа зверху авторський підпис: «*Z. Serebriakova 1947 Paris, a 28 juillet*». Державний Російський музей. Санкт-Петербург. Іл.: Пастель из собрания Русского музея // Альманах. – СПб., 2009. – Вып. 261. – С. 115. Серебрякова З. Є. Портрет Софії Михайлівни Драгомирової. 1947. Папір, темпера, 60,5x46. У правому верхньому куті авторський підпис: «*Z. Serebriakova 1947 Paris*». Калужський обласний художній музей. Надійшов від доньки художниці Т. Б. Серебрякової у 1973 р. Іл.: Калужский областной художественный музей : альбом / сост. Е. Барсамова. – М., 1976. – Табл. № 58; Серебрякова З. Избранные произведения / авт.-сост. Т. А. Савицкая. – М., 1989. – іл. кольор. № 130.
74. Лукомський Олександр Сергійович (1868–1939) – генерал-лейтенант (1916), білоемігрант. Автор мемуарів про громадянську війну; автор спогадів «Очерки моей жизни» (1937). За політичними поглядами – монархіст. *Про О. Лукомського див.:* Гражданская война и военная интервенция в СССР : энциклопедия. – М., 1987. – С. 341; Лукомский А. С. Зарождение Добровольческой армии / А. С. Лукомский // От первого лица : сборник / сост. И. А. Анфертьев ; предисл. С. Н. Семанова. – М., 1990. – С. 172–198.
75. Корнілов Лавр Георгійович (1870–1918) – генерал. Під час Першої світової війни – командувач дивізії. Організатор заклоту в 1917 р. з метою встановлення військової диктатури. Після 1917 р. утік на Дон, де очолив Добровольчу армію.
76. Шульгин В. В. Дни. 1920 / В. В. Шульгин ; сост. и авт. вст. ст. Д. А. Жуков ; comment. Ю. В. Мухачева. – М., 1989. – С. 461. *Шульгин Василь Віталійович (1878–1976)* – політичний діяч, монархіст. Один з лідерів російських націоналістів. Член Державної думи (з 1907 р.). Під час Лютневої революції – член Тимчасового комітету Державної думи. Автор декількох книг («Дні», «1920» та ін.).
77. Серебрякова З. Є. Автопортрет. 1946. Папір, олія, 65,5x47,3. Державний Російський музей (Санкт-Петербург).
78. Зинаїда Серебрякова. Письма. Современники о художнице / З. Серебрякова ; авт.-сост. В. П. Князева. – М., 1987. – С. 190.
79. Пам'ятник М. Драгомирову. Бюст: бронза. Висота – 0,73. Постамент: 2,11x0,75. *Довгань Борис Степанович (1928 р.н.)* – український скульптор, заслужений діяч мистецтв України. Навчався в

- Київському державному художньому інституті в першій половині 50-х рр. XX ст. (закінчив у 1956 р.) у М. Лисенка та І. Макогона.
80. Радянський прапор (Конотоп). – 1990. – 18 квітня. – № 62(11336). – С. 4; Суботній вісник : інформ.-рекл. вип. газети «Конотопський край». – 1992. – 29 серпня. – № 71(11760). – С. 2.
 81. Рєпін І. Портрет С. П. Крачковського. 1907. Папір, акварель, білило, бронзовий порошок, 43х36. Рибінський історико-художній музей (Російська Федерація).
 82. Грабарь И. Репин : монография : в 2 т. / И. Грабарь. – Т. 2. – С. 291.
 83. Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации / ред.-сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. – [Л., 1968]. – С. 96.
 84. Валентин Серов в переписке, документах и интервью : сборник : в 2 т. / ред.-сост., авт. вст. ст., очерков о мемуаристах и комментариев И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – Л., 1989. – Т. 2. – С. 67.
 85. Грабарь И. Письма. 1891–1917 / И. Грабарь ; ред.-сост., авт. введения и коммент. Л. В. Андреева, Т. Л. Каждан. – М., 1974. – С. 405.
 86. Серебрякова Н. Ю. Н. К. Рерих и коллекционер С. П. Крачковский / Н. Ю. Серебрякова // Н. К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры : материалы научно-практ. конф., (Одесса, 2005–2006) / Одесский дом-музей им. Н. К. Рериха ; сост. Е. Г. Петренко, К. Е. Шундяк. – Одесса, 2008. – С. 16.
 87. Серебрякова Н. Ю. Н. К. Рерих и коллекционер С. П. Крачковский / Н. Ю. Серебрякова. – С. 15–16.
 88. Нестеров М. В. Письма: Избранное / М. Нестеров. – Л., 1988. – С. 269.
 89. Нестеров М. В. Письма: Избранное / М. Нестеров. – С. 305.
 90. Жиркевич А. В. Встречи с Репиным (страницы из дневника 1887–1902 гг.) / А. В. Жиркевич // Репин. Художественное наследство / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – Т. 2. – С. 138.
 91. Зильберштейн И. С. Новые страницы творческой биографии Репина / И. С. Зильберштейн // Репин. Художественное наследство / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – Т. 1. – С. 129.
 92. Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания / Е. В. Сахарова ; общая ред. и вст. ст. А. Леонова. – М. ; Л., 1950. – С. 59.
 93. Письма И. Е. Репина. И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. [Кн.] I. 1871–1876. – М. ; Л., 1948. – С. 98.
 94. Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания / Е. В. Сахарова ; общая ред. и вст. ст. А. Леонова. – С. 60.
 95. Поленов В. Д. Водяний млин. 1874 (?). Полотно, олія, 76х66. Твір надійшов від Дирекції художніх виставок у Москві у 1948 р. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
 96. Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания / Е. В. Сахарова ; общая ред. и вст. ст. А. Леонова. – С. 65–66.

97. Побожий С. Под убаюкивающий шум мельничных колес / С. Побожий // Ваш шанс (Сумы). – 2001. – 7 ноября. – № 45. – С. 14а.
98. Онацький Н. Х. (До 130-річчя від дня народження) / авт. тексту Г. В. Арєф'єва, Н. С. Юрченко. – Суми, 2005. – С. 8.
99. Рєпін І. Е. Далекое близкое / І. Е. Рєпін ; под ред. и со вст. ст. К. Чуковского. – [М.], 1961. – С. 31.
100. Андрусенко Г. Б. Произведения Н. Х. Онацкого в собрании Чугуевского историко-художественного заповедника имени И. Е. Рєпина // Мистецькі осередки Сумщини: Історія. Колекції. Дослідження : матеріали наукової конференції, присвяченої 75-річчю заснування Сумського художнього музею. – Суми, 1995. – С. 15–17.
101. Онацький Н. Х. Хата, де народився І. Ю. Рєпін. 1923. Папір, графітний олівець, 15,5x22. Чугуївський історико-художній заповідник ім. І. Ю. Рєпіна. Онацький Н. Х. Будинок, в якому народився І. Ю. Рєпін. 1923. Папір, олівець, 24,9x34. Полтавський художній музей ім. М. О. Ярошенка.
102. Побожій С. І. Ілля Рєпін і Сумщина : монографія / С. І. Побожій. – Суми, 2009. – 107 с. *Рец.:* Гвоздик А. Между отчаянием и восторгом / А. Гвоздик // В двух словах (Сумы). – 2009. – 27 нояб. – № 47(215). – С. 16. Ткаченко В. Новий погляд на Рєпіна / В. Ткаченко // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 4. – 2010. – № 1. – С. 152.

Список ілюстрацій

1. Репін І. Ю. Богомолки-прочанки. Етюд. 1878. Полотно, олія, 73,3x54,5. Державна Третьяковська галерея. Раніше – в зібранні П. І. та В. А. Харитоненків.
2. Репін І. Ю. Запорожці. 1880–1891. Фрагмент. Полотно, олія, 203x358. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
3. Репін І. Ю. Запорожці пишуть листа турецькому султану. Ескіз. 1880. Полотно, олія, 69,8x89,6. Державна Третьяковська галерея.
4. Репін І. Ю. Запорозький полковник. Портрет В. В. Тарновського. 1880. Полотно, картон, олія, 56x31. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
5. Репін І. Ю. Біля рояля. 1880. Полотно, олія, 46x36. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
6. Репін І. Ю. Алея в парку. 1880. Дерево, олія, 9,8x18,5. Державна Третьяковська галерея.
7. Поленов В. Д. Човен. Етюд. 1880. Полотно на картоні, олія, 22,5x31,6. Державна Третьяковська галерея. Раніше – в зібранні П. І. та В. А. Харитоненків.
8. Репін І. Ю. Портрет М. І. Драгомирова. 1889. Полотно, олія, 60x51. Державний історичний музей. Москва.
9. Репін І. Ю. Портрет М. І. Драгомирова. 1898. Папір, акварель, гуаш, 35,7x25,7. Харківський художній музей.
10. Репін І. Ю. Портрет С. М. Драгомирової. 1889. Полотно, олія, 98,5x78,5. Державний Російський музей. Санкт-Петербург. Раніше – у зібранні П. І. та В. А. Харитоненків.
11. Серов В. О. Портрет С. М. Драгомирової, 1889. Полотно, олія, 71x57. Державний музей образотворчих мистецтв Республіки Татарстан (Казань).
12. Серебрякова З. Є. Портрет Драгомирової-Лукомської в капелюсі. 1943. Папір, пастель, 61x47,5. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
13. Серебрякова З. Є. Портрет Софії Михайлівни Драгомирової. 1947. Папір, темпера, 60,5x46. Калузький обласний художній музей (РФ).
14. Репін І. Ю. Портрет С. П. Крачковського. 1907. Картон, акварель, білило, бронзовий порошок, 43x36. Рибінський історико-художній музей (РФ).
15. Рерих М. К. За морями землі великі. 1910. Картон, гуаш, пастель, 53x45. Новгородський державний об'єднаний музей-заповідник (РФ). Раніше – зібрання С. П. Крачковського.
16. Поленов В. Д. Водяний млин. 1874 (?). Полотно, олія, 76x66. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.



Рєпін І. Ю.

Богомолки-прочанки. Етюд. 1878.

Твір знаходився в зібранні П. І. та В. А. Харитоненків



Рєпін І. Ю.
Запорозжці. 1880–1891. Фрагмент

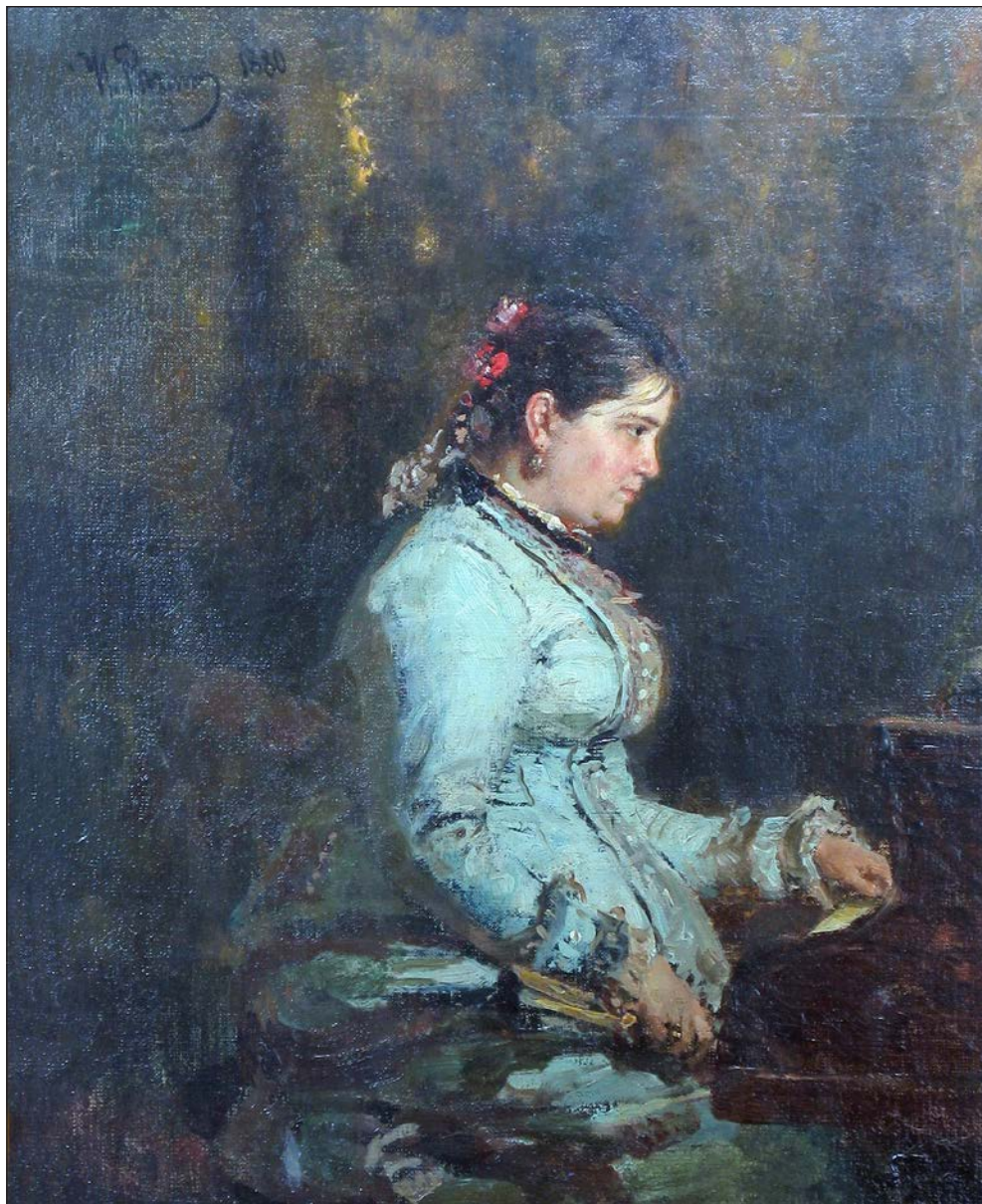


Рєпїн І. Ю.

Запорожці шиють листа турецькому султану. Ескїз. 1880



Рєпін І. Ю.
Запорозький полковник. Портрет В. В. Тарновського. 1880



Рєпін І. Ю.
Біля рояля. 1880



Рєпїн І. Ю.
Алея в парку. 1880



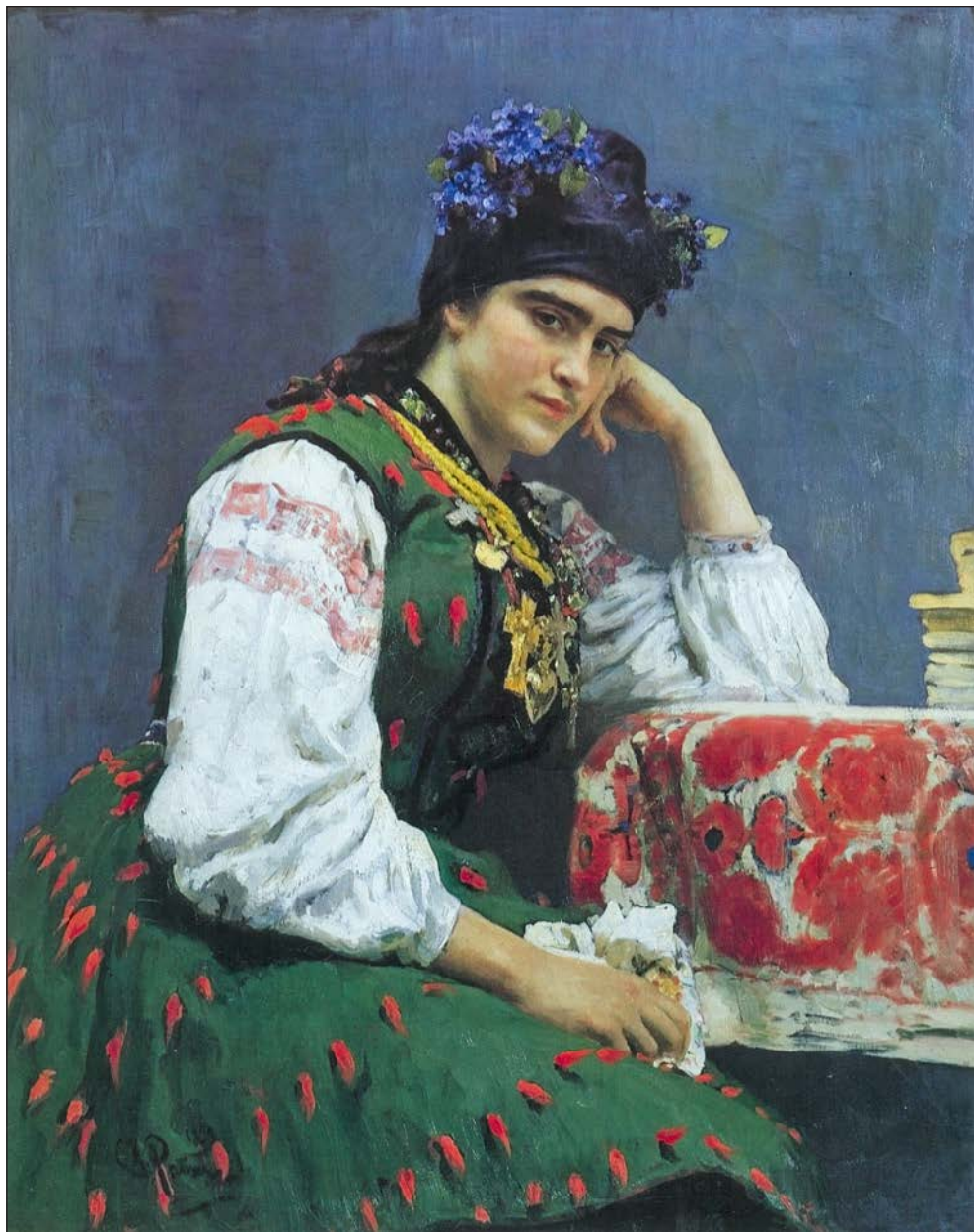
Поленов В. Д.
Човен. Етюд. 1880.
Твір знаходиться в збірці П. І. та В. А. Харитоненків



Репін І. Ю.
Портрет М. І. Драгомирова. 1889



Рєпін І. Ю.
Портрет М. І. Драгомирова. 1898



Репін І. Ю.

Портрет С. М. Драгомирової. 1889.

Твір знаходився в зібранні П. І. та В. А. Харитоненків



Серов В. О.
Портрет С. М. Драгомирової. 1889



Серебрякова З. Є.
Портрет Драгомирової-Лукомської в капелюсі. 1943



Серебрякова З. Є.
Портрет Софії Михайлівни Драгомирової. 1947



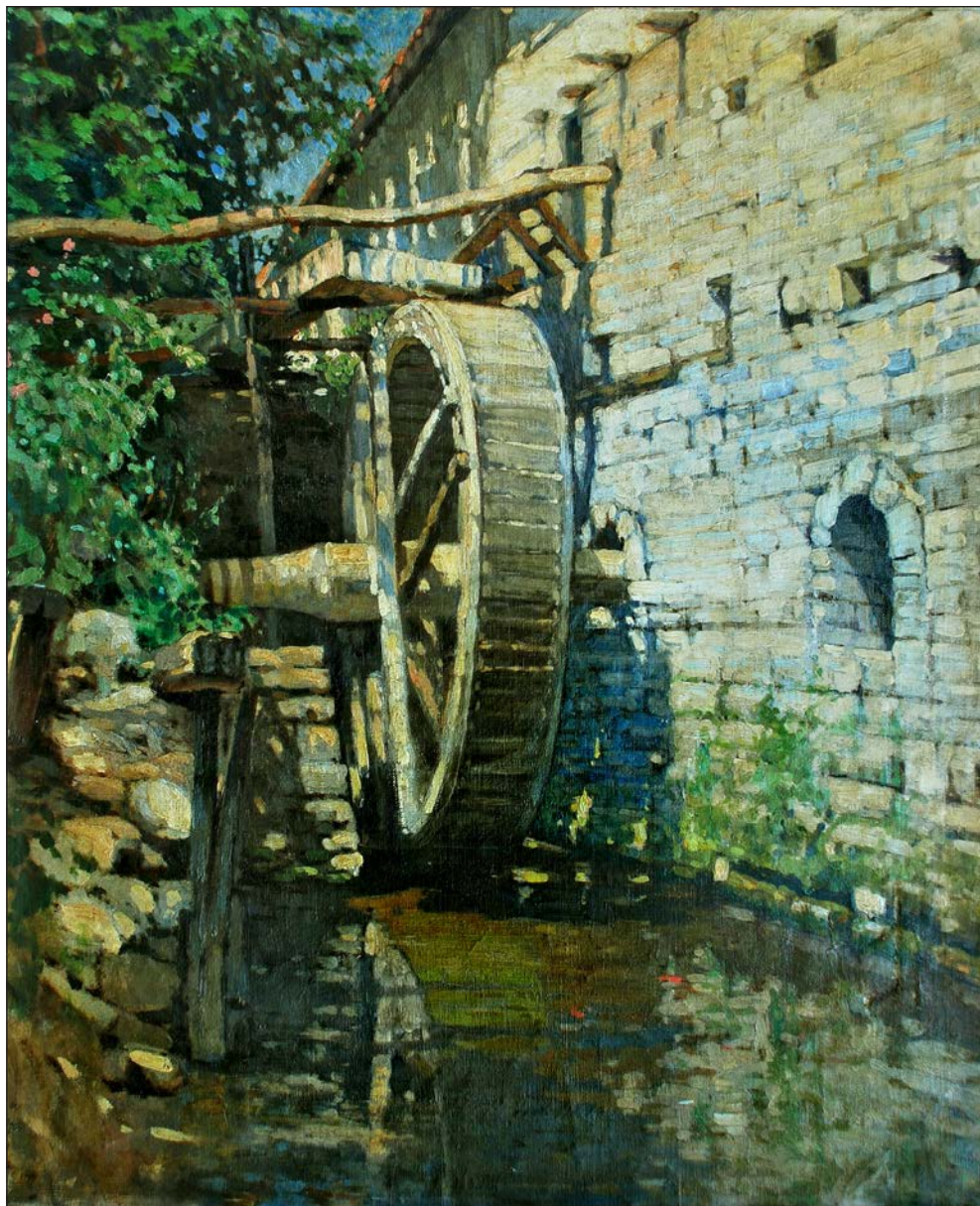
Репін І. Ю.
Портрет С. П. Крачковського. 1907



Рерих М. К.

За морями землі великі. 1910.

Твір знаходився в зібранні С. П. Крачковського



Поленов В. Д.
Водяний млин. 1874 (?)

ХУДОЖНИК У КОЛІ
ДВОРЯНСЬКОЇ
РОДИНИ



« ... серовское искусство сочетает в себе высокую интеллектуально-творческую одаренность с философичностью здравого смысла и вытекающей отсюда иронией над каждым, кто считает себя или считается носителем исключительного».

Б. В. Асафьев

«Портреты Серова срывают маски, которые люди надевают на себя, и обнажают сокровенный смысл лица, созданного всей жизнью, всеми тайными помыслами, всеми утаенными от других переживаниями. Портреты Серова почти всегда – суд над современниками, тем более страшный, что мастерство художника делает этот суд безапелляционным. Собрание этих портретов сохранит будущим поколениям всю безотрадную правду о людях нашего времени».

В. Я. Брюсов

ОХТИРСЬКІ МАЛЮНКИ



Постать видатного російського художника Валентина Олександровича Серова (1865–1911) – явище неординарне в європейському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. За словами його вчителя – педагога та художника П. Чистякова, – в Серова було надзвичайно розвинуте почуття малюнка, композиції та колориту. Коло мистецьких захоплень Серова було широким і охоплювало майже всі жанри малярства. Та в історію російського і світового мистецтва він увійшов, безперечно, як портретист. Художник «*поза нап'ямків*», художник «*сам по собі*», так називав В. Серова відомий композитор, музичний критик і талановитий мистецтвознавець Борис Асаф'єв на сторінках книги «Русская живопись. Мысли и думы» [1]. Згадуючи його батька – композитора і мислителя Олександра Серова, Асаф'єв відзначав таку спільну для батька і сина рису, як прийняття епохи, маючи при цьому своє, суто гостре ставлення до всього. Харак-

теризуючи Серова як реформатора за природою, критик відзначав головне в його натурі – сильний та яскравий індивідуалізм, що робив митця впертим і замкненим. Ці риси характеру Серова відзначали й інші глибокі дослідники творчості художника (І. Грабар, А. Ефрос). Надзвичайної мистецької ваги набули й пейзажі художника, композиції на міфологічну та історичну тематику. Упевнений, якби не його залежність від портретів, перед нами повною мірою розквітнув би талант художника-пейзажиста, який розкрився у найвідомішій роботі цього жанру «Порослий став. Домотканово» (1888). Особливе значення у творчості художника мали малюнки. Деякі з них справедливо вважаються вершинами мистецтва малюнка в кінці XIX – на початку XX ст.

Деякі аспекти щодо зв'язків Серова із Сумщиною знайшли відображення у статтях охтирського краєзнавця Г. Свердлова та у дослідженнях автора цих рядків [2]. Але глибоке вивчення життєвого

і творчого шляху митця дає нам підстави для дослідження таких тем, як «Твори Серова у музеях України».

Батько художника – видатний композитор і музикознавець Олександр Миколайович Серов (1820–1871) – залишив помітний слід у російській культурі. Автор опер «Юдиф», «Рогнеда» і «Ворожа сила» у своїх статтях обстоював ідеали народності та реалізму у мистецтві. Саме батько й мати виховали у Валентина любов до музики [3].

Через деякий час після смерті чоловіка мати майбутнього митця – Валентина Семенівна Серова, уроджена Бергман (1846–1924), – познайомилася у підмосковному Абрамцево зі студентом-медиком Василем Івановичем Немчиновим (1851–1882), який був репетитором дітей голови правління Московсько-Ярославсько-Архангельської залізничної дороги і мецената Савви Івановича Мамонтова (1841–1918). Вона, як і її чоловік, також залишила помітний слід в історії російської культури. Перша в Росії жінка-композитор і громадський діяч, автор п'яти опер («Уріель Акоста», «Ілля Муромець» та ін.) і низки різноманітних музичних творів, вона намагалася залучити селян до музичного просвітництва, створюючи в селах театри для народу. Її вольова натура потребувала бурхливої, подвижницької діяльності. Тому, мабуть, не випадково, що саме її риси обличчя були покладені І. Рєпніним в основу образу цариці Софії для картини «Цариця Софія через рік після заключення її до Новодівочого монастиря, під час страти стрільців і катування всієї її прислуги у 1698 році» (1879).

Почуття взаємної приязні перетворюються згодом на кохання, зрештою

вони живуть у цивільному шлюбі. Після від'їзду В. Немчинова до Києва деякий час В. Серова вагається, але згодом, після листів з описанням краси давнього міста, вирішує перебраться в Україну. Сталося це у 1876 р., а вже влітку В. Немчинов забирає дружину і пасинка до Охтирки Харківської губернії, де мав невеликий хутір. Він не зберігся до нашого часу, але зважаючи на малюнки юного Серова та указання на них місця виконання, хутір знаходився неподалік від Охтирки і територія його тепер входить до меж сучасного міста. Тут же Серов почав готуватися до вступу до київської гімназії, яку почав відвідувати через рік – восени 1877 р.

Протягом трьох років (1876, 1877, 1878) Серов улітку мешкав на слобожанській землі, в Охтирці. Уже тоді малювання стало для нього невід'ємною частиною існування. Про настрої, що панували під час літнього охтирського відпочинку, свідчить уривок з листа В. Серової до письменниці О. І. Апрелевої (1846–1923), датованого 20 червня 1877 р. з Охтирки. У ньому Валентина Семенівна відзначила, що її охоплює музично-сімейний настрій, а син, крім: *«/.../ лошадей да ружья, ничего знать не хочет, наука да книги пока издали пользуют его уважением»* [4]. Якщо ці рядки – лише поодинокі спогади матері художника, то сам Серов, за свідченням І. Грабаря, – досвідченого знавця творчості митця – у подробицях описував йому життя в Охтирці у Немчинових, згадуючи про неї з приязню, про що й свідчать, на думку вченого, охтирські малюнки [5].

Перші малюнки Серова на Охтирщині виникли не на пустому місці. З восьми років він опановував мистецтво у

баварського художника, гравера і офортиста Карла Кеппінга (1848–1914), а з дев'яти – розпочалося його навчання під керівництвом І. Репіна. Залишилися деякі малюнки тих часів у альбомах – постійних супутниках митця протягом усього життя. Укладачі списку творів художника, уміщеного в монографії І. Грабаря (1965), подають малюнки В. Серова, виконані ним протягом трьох років на охтирській землі: «Воли», 1876 (малюнок з першого охтирського альбому), папір, графітний олівець, 16x21, Державна Третьяковська галерея; «Село поблизу Охтирки» (1878), папір, свинцевий олівець, 10,9x21,9, Державний Російський музей (Санкт-Петербург); «Зима в Охтирці» (1878), папір, олівець, був у зібранні Серових (Москва); «В Охтирці. Дерев'яний будинок» (1878), папір, свинцевий олівець, 12x21, Державний Російський музей (Санкт-Петербург); «В Охтирці» (1878), папір, графітний олівець, 12,5x16,5, Державна Третьяковська галерея; «Охтирка. Пейзаж з пірамідальними тополями» (1878), брестоль, свинцевий олівець, 16,4x12, Державний Російський музей (Санкт-Петербург); «В Охтирці» (1878), папір, олівець, був у зібранні Серових (Москва); «Будинок В. І. Немчинова на його хуторі в Охтирці, Харківської губернії» (1878), папір, графітний олівець, 11,2x22,7, Державна Третьяковська галерея; «В. І. Немчинов з малолітньою дочкою від В. С. Серової – Надією» (1878), папір, олівець, приватне зібрання. Гарно подані охтирські малюнки та інші українські краєвиди, виконані у 1878 р., у Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі.

Більшість з них, як бачимо, мають конкретну топографію, що відбивається

у назвах. Така конкретизація місць, замальованих з натури, притаманна взагалі дитячій творчості, але у Серова відзначаємо бажання якнайретельніше зафіксувати свій об'єкт малювання.

Що являла собою Охтирка, коли до неї приїхав Серов? Відносно молоде місто, засноване у 1641 р., мало вже свою історію. У середині XVII ст. було сформовано Охтирський слобідський козацький полк, військово-адміністративним центром якого й стала Охтирка. До нашого часу окремі частини міста охтирці називають сотнями в пам'ять про козацький полк [6]. З 1780 р. Охтирка – повітове місто Харківської губернії. Наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. XIX ст. в Охтирці налічувалося близько 25 тисяч мешканців. З енциклопедичного словника, виданого у Санкт-Петербурзі в 1891 р., дізнаємося про видатні історичні та культурні пам'ятки, якими славилася Охтирка наприкінці XIX ст. У місті було вісім церков, найбільш ошатним серед них був Покровський собор (1753–1762), в якому знаходилася чудотворна ікона Охтирської Божої матері, яка приваблювала величезну кількість богомольців», а також Свято-Троїцький монастир поблизу міста. Серед кустарних промислів виділялися ткацтво і гончарство, особливою популярністю серед населення користувалися охтирські плахти [7]. Проте відзначалося, що землі між Охтиркою та станцією заливалися водою, від чого весною сполучення між ними ставало неможливим.

Оригінальне об'ємно-просторове рішення мав храм на честь архангела Михаїла, який було побудовано у 1884 р. поблизу старої дерев'яної Михайлівської церкви, освяченої у 1775 р. Вона була ро-

зібрана після побудови кам'яного храму. Місце, де знаходилася церква архангела Михайла, у народі називали Гусинкою, а храм – «церква, що на Гусинці» [8].

Назва місцевості походила від річки Гусинки, яка протікала поряд з церквою. У давні часи тут була слобода Гусинець, яка з часом увійшла до міста. Силует цієї церкви бачимо на малюнку Серова «Охтирка» (1878), виконаному на папері графітним олівцем (10,9x21,9), який зберігається у Державному Російському музеї у Санкт-Петербурзі [9]. Юний художник розмістив у центрі композиції церкву з однією банею і дзвіницею.

Малюнок надійшов разом з іншими графічними творами, які І. Репін передав у 1916 р. до Російського музею. У листі до П. Нерадовського від 7 червня 1916 р. І. Репін так пояснював причини цього вчинку. Якось у старих папках він знайшов цілий ворох малюнків В. Серова і серед них – значну кількість чорнових ескізів, які він спалював, але деяку частину з них І. Репін врятував і попросив подарувати йому. Серед 102 малюнків були також роботи Серова, виконані в Охтирці. Серед них і невеличкий малюнок (16,3x12,4) графітним олівцем під назвою «Охтирка. Пейзаж з пірамідальними тополями» (1878).

На малюнку «Охтирка» (1878) нижню частину церковної будівлі закриває дах хати з огорожею, справа від неї – віз із сіном, якого тягнуть бики, біля нього – погонич. Видовжений формат малюнка дозволив Серову показати панораму місцевості – околиці Охтирки [10]. На це вказує характер будівель (селянські хати) та відсутність кам'яних будинків, які були у центрі міста. Якщо дар компози-

ціонера вже помітний на цьому малюнку, то техніка його виконання свідчить про невпевненість штрихів олівця, якими окреслюються форми предметів. Він намагається також передати перспективу вулиці у лівій частині малюнка.

На малюнках «Село в Охтирці» й «Охтирка» художник зосереджує головну увагу на другому плані, в той час як перший залишається відкритим. Імовірно, що обидва були виконані в одній місцевості. Роздивляючись охтирські малюнки Серова, згадуємо слова самого митця, який відзначав у картинах малих голландців те, як вони уміли передавати все, що бачили. Так само і в малюнках, зроблених на слобожанській землі, помічаємо бажання юного художника передати все якомога достовірніше.

На малюнку «Село в Охтирці» (1878) з Державної Третьяковської галереї спостерігаємо не просто фіксацію мотиву, але й спробу композиційної побудови. Юному художнику вдалося передати широкий простір селянської вулиці, на якій різними за характером штрихами показана рідка рослинність. Вся увага Серова концентрується на переданні будинків з невибагливою огорожею. Не оминає автор малюнка й таких деталей, як колодязні «лелеки», виразні силуети яких виглядають з-за дахів. Вони ніби розбивають горизонтальні ритми селянських будинків, ряд яких простягнувся з правого до лівого кута малюнка. Такий же підхід до природи притаманний і малюнку «Село Яски» (1879) з Державної Третьяковської галереї.

Назви деяких творів, виконаних на Слобожанщині, набувають певного узагальнення: «Село поблизу Охтирки» (1878),



Серов В. О. В Охтирці. 1878

«Зима в Охтирці» (1878). Останній цінний ще й тому, що він – свідчення перебування Серова в Охтирці взимку 1878 р. Всі зазначені малюнки виконані на папері графітним олівцем, невеликі за розміром [11]. Вони показують зростаючу пристрась юного художника до малювання, вміння вибрати правильний кут зору.

У ці ж роки Серов відвідує Рисувальну школу українського художника Миколи Івановича Мурашка (1844–1909) у Києві, який згадував, що юний художник «/.../ упрямлявся в рисованні з гипсового бюста, чтобы подготовиться для поступления в Академию художеств» [24]. Його зачаровують архітектурні пам'ятки Києва, про що свідчать замальовки Видубицького монастиря, Андріївської церкви, пам'ятника Богдану Хмельницько-

му, Межигірського монастиря. Проте, як стверджувала мати, «С живописью дело не продвинулось вперед...» [13]. Важко пояснити цей київський «застій» у творчості юного Серова. Не міг пояснити цього й історик мистецтва, колекціонер і графік Степан Петрович Яремич (1869–1939) – автор дослідження про малюнки Серова. За його словами, сам художник згадував про час свого перебування у Київській школі «с неохотой и с нескрываемой иронией» [14]. На думку матері, гармонійне і благодатне життя київського періоду визначалося теплим кліматом, красивими краєвидами міста Києва та доброзичливим українським народом.

Подальше життя Серових з В. Немчиновим стає неможливим через його арешт за участь у студентських заворуше-

ннях і заслання до Харкова під нагляд поліції. Після повернення із заслання він помер від тифу в Києві. Переїзд Серових до Москви зумовлюється й приїздом туди І. Рєпіна. Але на все життя запам'яталася В. Серову лагідність В. Немчинова, який доклав чимало зусиль для інтелектуального розвитку талановитої дитини. Зображення В. Немчинова зустрічаємо і в охтирських малюнках: «В. І. Немчинов» (1878), «В. І. Немчинов з малолітньою дочкою» (1878). У своїй книзі про чоловіка і сина В. Серова називає В. Немчинова людиною твердих переконань, який, у свою чергу, запевняв, що в її сина рідкісна *«целомудренная натура»* [15].

Улітку 1880 р. Серов та І. Рєпін подорожували Україною. І. Рєпін у цей час починає збирати матеріал для своєї картини «Запорожці» (1880–1891). Про свою поїздку І. Рєпін нікому не розповідає, лише перед самим від'їздом пропонує юному Серову супроводжувати його. Як і його вчитель, у подорожі юний художник робить численні замальовки, етюди з життя українців. Скласти повне уявлення про творчі здобутки Серова під час цієї подорожі заважає те, що місцезнаходження багатьох малюнків цієї пори невідоме. Після смерті художника вони вирізнялися з альбомів і продавалися музеям і приватним колекціонерам. Лише деякі з них експонувалися на виставках за радянських часів [16].

Серов максимально використовує подаровану можливість вчитися у старшого товариша. Щоденне спілкування з І. Рєпіним протягом кількох місяців надало можливості юному художнику спостерігати весь процес художньої твор-

чості – від початку роботи над етюдом або малюнком до його закінчення. За твердженням І. Грабаря, це не могло не вплинути на Серова, а його роботи, виконані під час поїздки до Запоріжжя, свідчили про якісно новий, значний крок вперед [17]. Підпадаючи інколи під вплив І. Рєпіна, Серов привносить до зображуваного мотиву своєрідність, і тоді його малюнки відрізняються від робіт вчителя. Його цікавить все: запорозька зброя, історичні місця («Могила Сірка»), національні типи («Українець»), українське село. Під впливом І. Рєпіна він вигадує композиції з життя запорожців («Запорожці на Дніпрі», «Запорожці на шляху до Січі», «Запорожці»).

У книзі «Далекое близкое» І. Рєпін писав про те, як вони *«зачитувалися епосом України»*, а невдовзі Серов вже *«смакував суть української мови»* і придумав сюжети, в основі яких знаходилися теми з життя українських «лицарів». Вони були такими переконливими, ніби В. Серов *«был у них в сараях-лагерях и видел их жизнь во всех мелочах обихода»* [18].

Малюнки, виконані юнаком, виявилися цікавими і для організаторів виставки творів митця після його смерті в Москві. Серед них слід назвати таких знавців його творчого доробку, як О. Бенуа, М. Врангель, І. Грабар, С. Дягилев, С. Маковський, М. Рябушинський. Примітним є й те, що до складу комітету цієї виставки входила також і графиня В. В. Мусіна-Пушкіна. Посмертна виставка Серова була відкрита у Санкт-Петербурзі в січні 1914 р., а вже у лютому цього ж року її змогли переглянути московські глядачі [19]. Охтирські малюнки час від ча-

су експонувалися на престижних виставках. Зокрема, на виставці творів Серова у Державному Російському музеї у Санкт-Петербурзі (1935) були показані такі малюнки: «Будинок у провінції» (1878),

«Наш будинок в Охтирці» (1878), «В Охтирці» (1878), «Охтирка» (1878) [20]. Малюнок «Охтирка» (1878) демонструвався в експозиції виставки Серова у цьому ж музеї у 2005 р.

ГАЛЕРЕЯ ПОРТРЕТІВ КАПНІСТІВ І МУСІНИХ-ПУШКІНИХ



начну роль у розвитку української та російської культури відіграли дворянські родини. В їхніх садибах і маєтках зберігалися цінні архіви, бібліотеки, твори мистецтва. З останніх склалися картинні галереї або, як їх називали, «портретні» кімнати. Для написання портретів часто запрошувалися видатні митці, чий приїзд сприймався як значна культурна подія у провінції. Проте замовлення на виконання портретів інколи виходило за межі офіційних відносин і в таких випадках між родиною і художником встановлювалися теплі, неофіційні стосунки.

У мистецькому доробку Серова значне місце посідають портрети представників аристократії того часу – Волконських, Голіциних, Капністів, Мусіних-Пушкіних, Орлових, Юсупових, Щербатових. Знайомство майстра портретного живопису з родиною Капністів очевидно випадає на початок 1890-х рр. З нагоди врятування царської родини під час залізничної катастрофи у 1888 р. Серову було замовлено харківським дворянством, у зв'язку з відмовою І. Рєпіна, її

груповий портрет. Хід роботи над портретом висвітлювався на шпальтах харківських газет. Так, 3 листопада 1892 р. у газеті «Южный край» була опублікована замітка про те, що Серов працює над портретом царської родини, який прикрашатиме залу Дворянського зібрання у Харкові, а 24 лютого вже повідомлялося про закінчення роботи над портретом [21]. Цю інформацію підтверджує газета «Харьковские губернские ведомости» від 24 лютого 1893 р., в якій йшлося про те, що художник Серов закінчив роботу над груповим портретом імператорської родини [22]. У монографії І. Грабаря (1965) є такі відомості про роботу: «Імператор Олександр III з родиною» (1892–1895). Полотно, олія, 388x297. Місцезнаходження картини невідоме».

Освячення церкви та каплиці, а також презентація картини «Імператор Олександр III з родиною» (1892–1895) відбулися 14 червня 1894 р. у Борках Харківської губернії. На початку липня, як повідомляла слобожанська газета (Южный край. – 1894. – 9(21) июля. – № 4640. – С. 2), картина була встановлена у залі Хар-

ківського дворянського зібрання: *«Как известно, во время пребывания Государя Императора и Августейшей Семьи в Спасовом скиту выставлена была в дворянском павильоне громадная картина, изображающая Царскую Семью и написанная художником В. А. Серовым, по заказу Харьковского дворянства. В настоящее время картина эта помещена в большой зале дворянского собрания, причем для нее избрана левая сторона эстрады. Картина производит сильное впечатление, особенно если на нее смотреть издали. Изображения всех членов Августейшей Семьи, в особенности Государя Императора, сделаны настолько рельефно, что, кажется, будто, эти изображения отделяются от полотна. Августейшая Семья изображена на картине г. Серова сходящей по лестнице с эстрады в зале дворянского собрания, причем на первом плане в центре картины – Государь Император под руку с Государыней Императрицей, по бокам: с левой стороны Великий Князь Михаил Александрович, а с правой – Великая Княжна Ольга Александровна, держащая за руку Государя Императора. В глубине картины – Наследник Цесаревич, Великий Князь Георгий Александрович и Великая Княжна Ксения Александровна. Картина оправлена в богатую золоченую раму и обоилась дворянству не менее 8,000 руб. Кроме глубокого патристического значения этой картины, она будет служить также прекрасным художественным украшением залы Харьковского дворянского собрания».*

Історик мистецтва і дослідник творчості художника І. Грабар кваліфікував цю роботу як *«малоудачный групповой портрет»*, до якого автор ставився як до нудного замовлення. Іншої думки дотри-

мувався художник П. Нерадовський, який на власні очі бачив цю роботу. На його думку, *«портрет сложный, но все было решено в нем по-серовски»*. У пам'яті Петра Івановича також закарбувалися цікаві етюди дітей, написані Серовим для цього портрета [23].

Ікони для церкви і каплиці виконав В. Маковський. Оскільки замовлення портрета відбулося з ініціативи харківського дворянства, то протягом його написання художник спілкувався з графом Василем Олексійовичем Капністом (1838–1910), який з 1880-х рр. був проводирем Харківського губернського та Лебединського повітового дворянства, дійсним статським радником (1880). Газета «Южный край» від 6 та 7 жовтня 1894 р. повідомляла про переобрання графа В. Капніста губернським предводителем. Одночасно він був головою Харківського місцевого управління Російського товариства Червоного Хреста, почесним членом Харківського благодійного товариства, почесним мировим суддею Лебединського повіту, головою опікунської ради Лебединського ремісничого училища.

У листі до дружини від 16 червня 1894 р. Серов ділився своїми враженнями про зустріч у Борках з царем та огляди картини, зазначаючи при цьому, що *«граф»* (В. Капніст – С. П.) запрошував митця до павільйону, де знаходилися члени імператорської родини, і рекомендував його царю [24]. Слід зазначити, що у цьому листі художник неодноразово згадує «графа», який разом з іншими дворянами привітав його з успіхом.

Ім'я губернського предводителя дворянства В. Капніста згадується в газеті «Харьковские губернские ведомости» від

15 червня 1894 р. серед тих, хто виступав у Борках при освяченні храму і каплиці. Він входив до складу комітету із спорудження храму і благочинних установ на місці події 17 жовтня 1888 р.

Працювати над царським портретом художнику допомагають інші митці: І. Репін рекомендує передати замовлення Серову; художник К. Коровін бере участь у розробці ескізу; історик, археолог, бібліофіл і колекціонер Іван Єгорович Забелін (1820–1908) надав у розпорядження Серова приміщення у Московському історичному музеї, де художник і писав портрет. Художник С. Виноградов повідомляв у листі до Є. Хрулова про те, що один їхній знайомий (Левченко) бачив ескіз Серова і Коровіна у графа Капніста. Цілком очевидно, що гофмейстер В. Капніст давав художнику поради у процесі написання картини, будучи знавцем придворного етикету.

Рід Капністів бере свій початок від православних греків, які знаходилися на військовій службі у венеціанських дожив. Нащадок гетьмана Павла Полуботка та онук поета і драматурга Василя Васильовича Капніста (1759–1823) В. Капніст належав до української гілки роду Капніссів-Капністів і був занесений до родовідних книг дворян Полтавської, Харківської та Чернігівської губерній, володів маєтком у с. Михайлівка Лебединського повіту [25]. Історія маєтностей у Михайлівці сягає до XVIII ст. – часів полковника Чернігівського полку і гетьмана П. Полуботка, який отримав Михайлівку від імператора Петра І. Вона була улюбленим місцем перебування гетьмана та його родини. За твердженням художника та архітектора Г. Лукомського (1884–1952), дружина

П. Полуботка переважно мешкала у Михайлівці [26]. Подальша історія розбудови маєтку пов'язана з Андрієм Іваненком – засновником садиби, розвиток якої випадає на першу чверть XIX ст. Володарем Михайлівки з роду Капністів слід вважати графа Олексія Васильовича Капніста (бл. 1796/97–1869) – проводиря Миргородського повітового дворянства. Нащадком Михайлівки, заснованою у 1675 р., став його син – В. О. Капніст.

Михайлівка знаходиться на правому березі Псла у десяти кілометрах від Лебедина. Ось один з її описів: *«Местность Михайловки – прелестная. Смотря с хребта гор, под которьми расположена Михайловка, вы видите амфитеатр гор и при подошве их долину, покрытую бархатною зеленью лугов; вблизи хребтов лентою вьется Псел, который, орошая в весеннее время долину водою, оплодотворяет ее роскошною растительностью»* [27]. За переказами у цих місцях бував Петро І і від тих часів залишився дуб, під яким буцімто сидів імператор. У селі проходило три ярмарки на рік, на які з'їжджалися селяни з навколишніх сел і міст Слобожанщини. Садиба Капністів знаходилася у мальовничій місцевості. У статті про неї, вміщеній у журналі «Столиця и усадьба» (1916), знавець садибної архітектури Г. Лукомський зазначав з цього приводу, що це ледве не одна з найбільш красивих і типових садиб всієї України [28].

Михайлівська садиба була своєрідним музеєм, в якому знаходився родовий архів, багата бібліотека та цінні художні твори. Деякі портрети з колекції Капністів експонувалися на виставці XII археологічного з'їзду в Харкові [29]. П'ять портретів з цього зібрання було показа-

но на виставці портрета в Таврійському палаці в Санкт-Петербурзі (1905) [30]. Імовірно, що її організатор – С. Дягилев приїжджав до Михайлівки. Як правило, він не доручав цю відповідальну справу іншим, особисто займаючись добром робіт для виставок. Відзначимо особливу увагу, яку приділяли творам мистецтва володар садиби та його дружина – княжна Варвара Василівна Репніна. У садибному мистецькому зібранні особливе місце посідали портрети Полуботків, Коробовських, Іваненків і Капністів.

Портрет В. Капніста було замовлено харківському художнику І. Святенку, який прагнув до створення образу графа як державної людини [31]. Можливо, що цей портрет був написаний у Михайлівці, до цього висновку нас підвела робота І. Святенка під назвою «Краєвид с. Михайлівки Лебединського повіту Харківської губернії», яка експонувалася на XII виставці картин Товариства харківських художників [32]. У каталозі виставки цей твір значиться під № 161. Існування цієї роботи із зазначенням конкретної топографії мотиву свідчить про перебування художника у Михайлівці. В. Капніст займався також благодійницькою діяльністю, зокрема він підтримував ідею спорудження у Михайлівці лікарні, надавав матеріальну допомогу навчальним закладам Лебединського повіту, одним з перших установив телефон у сільській місцевості.

Останнім власником Михайлівки був брат Варвари та Єлизавети Капніст – граф Олексій Васильович Капніст (1879 – 25 жовтня 1958, Ніцца, Франція). Після смерті батька в 1910 р. молодий граф став власником палацу, кінного заводу

та інших маєностей. Поручик лейб-гвардії кінного полку, він мав університетську освіту, з вільно визначених у 1903 р. став корнетом, а пізніше – Лебединським проводирем дворянства Харківської губернії. Лебединський краєзнавець О. Білик у своїх записках повідомляє, що О. Капніст у 1926 р. проживав у Марселі, де йому належали чотири фабрики. З іншого джерела довідуємося, що він мешкав у Парижі, де працював жокеєм і дуже нудьгував за своєю Михайлівкою [33].

Знайомство В. Капніста із Серовим спричинило появу низки жіночих портретів капністівської родини: дружини графа В. Капніста та його дочок. Серов любив писати жіночі портрети. До цієї галереї входять зображення жінок з аристократичного, купецького, буржуазного та мистецького середовищ: М. Боткіна, Г. Гіршман, В. Зілоті, М. Єрмолова, В. Капніст, О. Олів, О. Орлова, А. Павлова, І. Рубінштейн, П. Щербатова, З. Юсупова. Помітне місце посідають також портрети В. Капніст, В. і Є. Мусіних-Пушкіних.

Як відзначає знавець творчості Серова В. Леняшин, у 1890-ті рр. художник наче розподіляє моделі на цікаві та нецікаві. Якщо погодитися з цим твердженням російського вченого, то члени капністівської родини, яких портретує Серов, належать саме до «цікавих» моделей. На нашу думку, такий розподіл виявляється насамперед у розмаїтості композиційного підходу та колористичних особливостях портретів, що зрештою дає цікавий мистецький результат.

В усіх жіночих портретах Капністів художник мовби «погоджується» з моделлю, не занижуючи і не загострюючи соці-

альні характеристики портретованої особи. А саме цю рису портретної творчості Серова відзначають майже всі дослідники. Найбільш радикальною є точка зору Б. Асаф'єва. На думку мистецтвознавця, художник не любить людину і не вірить, як і поет О. Блок, у людське. Такий насправді приголомшливий висновок автор робив, виходячи з іронічного ставлення Серова до людського «я» портретованої моделі. Природа цієї іронії виявляється в поєднанні інтелектуально-творчої засади та філософічності здорового глузду. Негативне, а інколи і жорстке ставлення митця до осіб, яких він портретував, відзначав і С. Щербатов. Певною мірою портрети наших земляків у цьому сенсі є винятком, можливо, тому, що вони були виконані не на замовлення, а стали, імовірно, виявом глибокої симпатії митця до представників цієї родини.

Спочатку розглянемо портрет Варвари Василівни Капніст (1841–1922) – онуки князя М. Г. Репніна-Волконського, поміщиці Лебединського повіту. Як і її чоловік, вона також була меценатом і колекціонером. Родом з Яготина Пирятинського повіту Полтавської губернії, В. Репніна виховувалася в культурній родині, де цінувалися мистецтво та література. Її батько, князь Василь Миколайович Репнін (1806–1880) – чиновник міністерства закордонних справ, був знайомий з Т. Шевченком та М. Гоголем. Перебуваючи в Яготині, Т. Шевченко виконав парний портрет дітей В. Репніна – Варвари та Василя. Після одруження з В. Капністом у 1867 р. В. Репніна переїхала на Лебединщину, де прожила до 1919 р. [34]. Тут вона займалася різноманітною діяльністю, зокрема, була опікуном Лебединського

жіночого училища, членом ради попечителів Лебединської жіночої гімназії. Серед найбільших справ, започаткованих В. Капніст, – організація у селі Межиріч Лебединського повіту майстерні керамічної скульптури. Відзначимо її участь як колекціонера у Першій виставці української старовини в Лебедині 1918 р. Серед експонатів цієї виставки із зібрання В. Капніст слід особливо виділити портрети представників козацької старшини з роду Полуботків, «Полуботчишину сорочку», малюнок Т. Шевченка «Кобзар з поводирем» (1843), а також рушники, килими та вишиванки [35].

Після жовтневих подій 1917 р. В. Капніст декілька місяців мешкала в Лебедині, у будинку лікаря К. Зільберника. Весною 1918 р. вона знову повернулася до Михайлівки, а через рік разом з денікінськими військами виїхала звідти і, як вважали краєзнавці, вірогідно загинула дорогою в Крим [36]. Насправді В. Капніст вдалося дістатися до Німеччини, де вона і померла 23 квітня 1922 р. Поховано її у Берліні на православному цвинтарі Гегель. Некрологи на смерть Варвари Василівни були вміщені в емігрантських виданнях (Руль. – Берлін. – 1922. – 30 квітня. – № 442; 1 червня. – № 467; Руль. – Берлін. – 1923. – 22 квітня. – № 728) [37].

У Державному архіві Сумської області я знайшов один документ, який додав нових відомостей до історії родини Капністів і Мусіних-Пушкіних. Зокрема, в «Окладній книзі Лебединської повітової управи» за 1918–1919 рр. вміщено перелік осіб із зазначенням сум повітових і губернських податків. Від 28 листопада 1918 р. під № 4465 зроблено запис з переліком осіб: Олексій, Володи-

мир і Єлизавета Мусіни-Пушкини [38]. Граф, корнет кавалергардського полку О. Мусін-Пушкін володів маєтностями в с. Анненберг Червленівської волості [39]. Найімовірніше, що родина Мусіних-Пушкіних після 1917 р. перебралася на батьківщину Єлизавети Василівни – дочки В. Капніст, на Лебединщину, де й перебувала до 1919 р. Мабуть, Мусіни-Пушкіни залишили Лебедін і Михайлівку і разом з В. Капніст емігрували.

У листах графа Іларіона Володимировича Мусіна-Пушкіна (1902–1920) до матері з Феодосії від 7 серпня 1919 р. йдеться про «*дядю Алека и тетю Арю*». Те, що «*тетя Аря*» – це Варвара Мусіна-Пушкіна (уроджена Капніст) підтверджує інша назва її портрета, написаного В. Серовим у 1895 р. і поданого у каталозі творів В. Серова в монографії І. Грабаря: «*Аря*» Мусіна-Пушкіна». Отже, мова йде про графа Олексія Олексійовича Мусіна-Пушкіна та його дружину – Варвару Василівну Мусіну-Пушкіну, дочку Варвари Капніст, яких Іларіон розшукував у Феодосії. Він знайшов їх у цьому кримському місті, про що повідомив у листі до батька від 23 вересня 1919 р.: «*Вчера, при помощи Мстислава Пушкина, был у Дяди Алека, который живет с женой, Графиней Капнист (матерью тети Веты) и с Андреем и Ильей. Тетя Вета неизвестно когда приедет*» [40].

І. Мусін-Пушкін доводився племінником Олексію Олексійовичу Мусіну-Пушкіну – чоловіку Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної, уродженої Капніст. Батько Іларіона – граф Володимир Володимирович Мусін-Пушкін (1870–1923) доводився двоюрідним братом Олексію Олексійовичу. У листах до батьків І. Му-

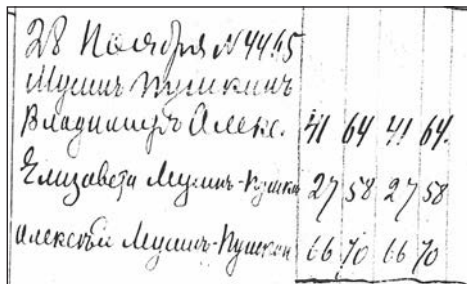
сін-Пушкін називає дядька «*Алеком*», а його дружину – «*тетя Аря*», а її сестру – «*Ветою*». У листі до тітки – Катерини Голіциної, сестри батька, написаного 15 жовтня 1919 р. у Феодосії, Іларіон писав: «*Я провожу свободное время у Графини Капнист, матери тети Веты. Графиня Капнист хорошо знала бабушку. Несмотря на свои более чем 75 лет, очень она бодрa и рассказывает исторические анекдоты из своей жизни*» [41].

Коротке життя юнкера Костянтинівського військового училища І. Мусіна-Пушкіна закінчилося на полі бою 15 січня 1920 р. на Кримському фронті під Перекопом, але залишилися його листи, в яких і згадуються серед інших імена Капністів і Мусіних-Пушкіних, яких портретував В. Серов.

Отже, ще одне джерело – епістолярії І. Мусіна-Пушкіна, які підтверджують, що графиня В. Капніст дісталася з Лебедина до Криму. У жовтні 1919 р. вона перебувала у Феодосії, очевидно, разом з донькою Єлизаветою, її чоловіком та їхніми дітьми. Не викликає сумніву і той факт, що вони разом покинули Лебедін і дісталися Криму, а потім назавжди залишили батьківщину.

Для погрудного портрета Варвари Василівни Капніст Серов вибрав техніку пастелі [42]. Підпис і дату художник поставив у правому верхньому куті портрета. Ретельно прописане обличчя графині, що доброзичливо дивиться на нас, контрастує з одягом, написаним художником узагальнено, наче у пориві натхнення. Акцентуючи увагу тільки на світлих і темних масах, Серов не звертає увагу на деталі одягу, що не завадило формі, як завжди міцній у художника.

І. Грабар відзначав, що протягом 1894–1895 рр. Серов написав цілу низку барвистих робіт, але досить прохолодно поставився до цього пастельного портрета, зазначаючи, що він банальний, невдалий у кольорі і «*дуже сірий*». Стилістичний аналіз роботи наводить на думку про те, що сама техніка виконання цього пастельного твору свідчить про його певну етюдність. Спокійне обличчя моделі не видає жодних емоцій, а художник, зі свого боку, не використовує жодних мистецьких засобів щодо розкриття психологічного стану В. Капніст. Здається, що Серова більше хвилюють суто формальні завдання, що виявляються у протиставленні ретельно прописаної форми голови вільній маєстрії живопису одягу. Спокійна площина фону портрета ніби нейтралізує розбіжність між бурхливою нижньою частиною твору та обличчям портретованої. Відчуваючи специфічні особливості пастелі, Серов практично ніколи не форсував її у кольорі, а навпаки, підкреслював її можливості щодо передання тонких градацій і гармонізацію кольорових відношень у таких творах, як «Портрет Г. Л. Гіршман» (1911),



Окладна книга Лебединської повітової управи (1918–1919). Фрагмент

«Портрет поета К. Д. Бальмонта» (1905), «У селі. Баба з конем» (1898).

До іконографії Варвари Капніст слід додати ще один портрет, який написав художник І. Святенко у 1910 р. (?) для Лебединської жіночої гімназії. На відміну від портрета її чоловіка, виконаного тим самим художником приблизно у ці роки, портрет Варвари Василівни Капніст безслідно зник [43].

Серов познайомився з Варварою Василівною Капніст, мабуть, у Харкові під час написання парадного портрета імператора Олександра III з родиною у 1892–1894 рр. Відомо, що влітку 1892 р. Серов працював у Харкові. У листі до дружини від 16 червня 1894 р. художник згадував «*графиню*». Слід розуміти, що мова йшла про дружину графа В. Капніста. У 1892–1895 рр. Капністи мешкали у Харкові у власному будинку, який знаходився на вулиці Благовіщенській [44].

Варвара Василівна брала участь у громадському житті міста та губернії, будучи головою опікунської ради Лебединської жіночої прогімназії, головою Харківського губернського дворянського товариства допомоги. З її ініціативи в Харкові відбулися такі заходи, як костюмований бал у залі Дворянського зібрання у грудні 1895 р., художній вечір у драматичному театрі, на якому була показана п'єса «Откуда сыр-бор загорелся», літературно-музичний вечір на користь губернського дворянського товариства. На останньому були поставлені п'єси І. Потапенка «Букініст» та І. Тургенева «Сніданок у предводителя» [45].

І. Грабар у монографії вказує, що портрети В. Капніст та її дочки – В. Му-

сіної-Пушкіної були написані художником на початку зими 1895 р. Такої ж думки дотримується петербурзький дослідник В. Круглов, який у літописі життя і творчості Серова зазначає, що обидва портрети, як і портрет М. К. Олів, були написані «у кінці року» [46]. Визначити місце написання цих портретів поки що не виявляється можливим.

Перебування Серова на Слобожанщині не обмежувалося Харковом і Борками. Знайомство митця з Капністами зумовило поїздку на Лебединщину. Як було заведено, художника запросили відвідати Михайлівку. На згадку про цю подію Серов написав етюд «Михайлівка» (10x16) олійними фарбами на невеличкій дерев'яній дошці, який зберігається в Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева.

Авторство Серова зафіксовано в інвентарних книгах Лебединського художнього музею, а також у щоденнику першого директора музею в Лебедині Бориса Руднева. У довоєнній інвентарній книзі Лебединського художнього музею експонат під № 148 описано таким чином: «Картина масляная худ. [ожника] Серова «Михайловка». С правой стороны невысокий холм, на холме церковь, окруженная деревьями. Левее видны строения» [47]. Під час окупації Лебедин німецькими військами Б. Руднев переховував деякі особливо цінні експонати, зокрема й етюд роботи Серова. У щоденнику, який вів під час окупації Лебедин фашистами, він записав: «Я снял с экспозиции 5 этюдов Васильковского и один этюд Серова» [48].

Композиційною доміантою етюду Серова є церква Різдва Богородиці у Михайлівці, яка була побудована в 1810 р. і

зруйнована в 1980 р. Будівництво кам'яного храму було розпочато княгинею О. Голіциною, потім його завершували О. Іваненко і П. Міклашевський. На думку історика, архієпископа Філарета, Михайлівський храм був одним з кращих в епархії [49]. У ньому було три престоли, головний – на честь Різдва Пресвятої Богородиці. Обов'язки старости цієї церкви виконував граф В. Капніст. Церква привернула увагу Г. Лукомського, який відзначив її правильні, класичні форми, а особливо звернув увагу на внутрішнє оздоблення у вигляді залишків іконостасу XVII ст. та ікони, виконані майстрами у XVIII ст. [50].

Увагу архітектора і художника привернули також дві каплиці у вигляді ротонди на території церкви, а також чудова альтанка між церквою та панським будинком. Авторство Серова підтверджує насамперед і майстерність, з якою написано цей етюд. Вміло розподілені маси світлого і темного створюють виразні об'єми дерев, куців та архітектурних будівель. Особливої уваги заслуговує те, як написано небо – з ледве помітними переходами одного тону кольору в інший.

Серов написав цей етюд у техніці «alla prima» і, очевидно, подарував володарям садиби на згадку про своє перебування в ній. Оскільки етюд не датований, твір міг бути написаний у першій половині 1890-х рр. – між 1892 і 1894 рр. Наявність етюд «Михайлівка» у творчому доробку видатного художника пов'язано з його перебуванням на Лебединщині та підтверджує тісні стосунки відомого художника з родиною Капністів.

Різноманітний підхід у стилістично-психологічному плані спостерігаємо



**Церква Різдва Богородиці у Михайлівці,
зображена на етюді «Михайлівка» В. Серова. Фото. 1960–1970-ті**

в портретах дочок Капністів – Варвари та Єлизавети. Цікаво, що обидві побралися з рідними братами Мусініми-Пушкініми, які виконували при царському дворі обов'язки церемоніймейстерів. Єлизавета Василівна (1868–?) побралася з графом Володимиром Олексійовичем Мусінім-Пушкінім. Варвара Василівна (1870–?) – з графом Олексієм Олексійовичем Мусінім-Пушкінім (? – грудень 1942, Франція) [51].

Варвара Василівна Капніст народилася 5 червня 1870 р. у Михайлівці. Після 1917 р. емігрувала, померла 29 квітня 1960 р. Очевидно, більшу частину емігрантського життя прожила у Франції. Похована в Аньєрі під Парижем [52]. Портрет Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної

(1895) художник написав також у техніці пастелі, він був у зібранні В. Мусіної-Пушкіної, але після 1917 р. зник з її будинку, що знаходився біля Ісаакіївського собору у Петрограді. Лише у 1979 р. твір потрапив до Державного Російського музею в Ленінграді [53].

На портреті є підпис автора і дата виконання. На думку І. Грабаря, він «*Хорошо взят и мастерски исполнен*», незважаючи на «*пестроту фона*», зведений до єдиного гармонійного цілого [54]. Високу характеристику цьому портрету надав також сучасний дослідник В. Круглов [55]. Насправді, портрет заслуговує на більше. Це чудовий взірць серовської портретної галереї взагалі, ранній взірць парадного портрета у його творчо-

сті, де композиційні пошуки стають для художника самодостатніми.

На портреті постать зображеної рішуче зміщена вліво. Темний колір сукні молодой жінки підкреслює силуетність постаті, надаючи портретові риси модерну. У цьому полотні відчувається специфічне розуміння В. Серовим виразності силуету. Художник продумав кожну деталь – від положення рук до картин, масивні рами яких урівноважують основну кольорову гаму сукні моделі. Відчувається неприхована симпатія автора до портретованої, обличчя якої – світла домінуюча композиції.

Декоративне рішення фону портрета (візерунки на смарагдових шпалерах) цікавіше, ніж, наприклад, фон у «Портреті З. М. Юсупової» (1900–1902). Портрети матері й дочки написані одного року (1895) в техніці пастелі. Але наскільки вони різні за своїм кінцевим результатом! Якщо портрет В. Капніст можна сприймати як один з варіантів, то зображення її дочки – довершений твір мистецтва. Якщо у першій роботі Серов не демонструє фантазію щодо розміщення портретованої в картинному просторі, то в другій його блискучий талант сяє у всій повноті.

Відомо, що Серов, як жодний з російських художників-портретистів, виявляв інтерес насамперед до внутрішнього, психологічного світу моделі, а її соціальне походження розглядав лише як зовнішню оболонку. На цю рису в творчості художника вказував М. Нестеров щодо портрета М. Морозова, зазначаючи, що портрет роботи Серова є повною характеристикою [56].

На думку дослідників, саме портрет В. Мусіної-Пушкіної слугував приво-

дом для замітки у «Петербурзькій газеті» від 7 липня 1907 р., в якій відзначалися особливості творчого процесу художника: «*Особенной медлительностью отличается талантливый В. А. Серов. Портрет графини К[апнист] Серов так долго писал, что туалет графини успел выйти из моды*» [57]. Відчуваючи, що портрет вийшов вдалим, художник залюбки експонує його на виставках. Вперше з ним публіка ознайомила на XVI періодичній виставці Московського товариства шанувальників мистецтва у кінці 1896 – на початку 1897 рр.

Портрет відразу привернув увагу критиків. У газеті «Новини дня» від 19 січня відзначалося декілька портретів з притаманною їм високою майстерністю виконання. Серед них і портрет В. Мусіної-Пушкіної пензля Серова. Рецензент був у захваті від того, як художник відтворює витончені риси моделі «*с большой выразительностью и в замечательно нежных тонах*» [58]. Разом з портретом О. Карзінкіної портрет В. Мусіної-Пушкіної експонувався у березні – квітні 1897 р. на XXV виставці ТПХВ у Санкт-Петербурзі. У періодичному виданні «Новости и биржевая газета» від 9 березня 1897 р. з приводу портрета В. Мусіної-Пушкіної зазначалося, що він дуже простий і красиво написаний. У ньому, на думку рецензента, ми бачимо річ, зроблену зі смаком, «*/.../качество, совсем отсутствующее у наших портретистов*» [59].

Головним завданням для нього при написанні портретів стає те, як «взяти» модель. Саме таке слово часто вживає художник у листах до рідних, знайомих і митців, розповідаючи про роботу над черговим портретом. Звернувшись до

роботи над портретами на замовлення з початку 1890-х рр., Серов таким чином потрапляє у справжню кабалу до самої смерті. Цілком очевидно, що всі моделі його портретів поділяються на привабливі для митця з погляду на їхні людські якості та на ті, що такими не є.

До кожної із зазначених категорій Серов використовував певний арсенал мистецьких засобів, що призводило інколи до крайнощів з боку художника – відмови від написання портрета. Виходячи з цього стають більш зрозумілими і жіночі портрети Капністів. Мабуть, молодість та інтелект молодої В. Мусіної-Пушкіної викликали захоплення художника, що, у свою чергу, зумовило відповідну мистецьку реакцію з його боку. Цікава модель потребує неординарних засобів вираження і Серов наполегливо шукає їх. До того, як зазначав пізніше сам художник у відомому листі до дружини з Петербурга в 1910 р., належало, зокрема, написання жіночого обличчя: *«Кроме того примечая, что женское лицо, как ни странно, дается мне легче – казалось бы наоборот»* [60]. На нашу думку, це зізнання видатного художника значною мірою пояснює секрети портретної лабораторії митця. Репутація «модного» живописця, що складається протягом десятиліття (з початку 1890-х – до початку 1900-х рр.), накладає на Серова більше відповідальності. Ось чому практично кожний портрет викликав у нього складну, інколи неоднозначну гаму емоцій.

Написані ним портрети З. Мориц, М. Тенішевої, В. Капніст-молодшої не тільки мають успіх серед їх замовників, але й, на думку дослідників, сприяють утвердженню нової репутації Серова. У ньому раптом почали бачити такого

художника, який здатний майстерно написати портрет не тільки схожий на модель, але й зробити це якось вишукано і, за словами В. Леняшина, *«как-то по-особенному светски»* [61]. Щодо цього цікавим є порівняння портретів В. Капніст-молодшої та З. Мориц (1892) з Івановського художнього музею.

Та повернемося до портрета В. Капніст, який входить до низки таких портретних зображень пензля художника, які без перебільшення збагатили золотий фонд російського живопису. Отже, наскільки відповідає дійсності теза В. Леняшина, що цей портрет належить до тих творів, в яких на першому плані саме характеристики моделі, а не живописні якості? Портрет В. Капніст не випадково привертає увагу всіх дослідників творчості художника. Зокрема, в іншому дослідженні про Серова В. Леняшин відзначив у цьому портреті асиметричну композицію, сміливо окреслений силует фігури, динамізовану ритміку фону з візерунками квіткового орнаменту. Чимало цих елементів зустрічається у пізніх портретах митця. У підході до портрета В. Мусіної-Пушкіної відчутна якась невпевненість, той погляд стороннього спостерігача, який залишає художника: *«/.../ в дисциплинарных рамках фиксации физиологических особенностей модели»* [62]. Порівнюючи цю роботу з портретом З. Мориц, російський дослідник висловлює гіпотетичну думку щодо майбутньої долі Серова-портретиста, який міг розміняти майстерність на легкість пензля, а гостроту зору – на вміння знаходити у своїх моделях лише приємне. Тоді, зазначає В. Леняшин, це вже був би не тільки художник, кращий за К. Маковського, але

й такий собі російський Бенжамен Констан, Каролус-Дюран, Сарджент [63].

Серов портретує В. В. Капніст через три роки потому, але вже аквареллю. До 1917 р. ця робота була у зібранні В. Мусіної-Пушкіної у Петербурзі, в еміграції – в О. Мусіна-Пушкіна в Парижі, нині – в музеї Ешмолен в Оксфордї [64]. Варвара Василівна сидить на лаві, її постать енергійно повернена до глядача. Усміхнене обличчя молодої жінки разом з плерним рішенням портрета створює загальний мажорний настрій твору, в кольоровій гамі якого переважають світлі тони. Портрет належить до розряду ескізних, чому сприяв характер живопису (плер) і техніка (акварель). У загально взяті маси світлого і темного подекуди вкраплюються деталі (обличчя, листя дерев, що зверху обрамлюють портретовану). Серов неначе використовує прийом з фотографічного арсеналу, зненацька вихоплюючи окремий момент з потоку життя, надаючи, таким чином, своїй роботі безпосередності та свіжості. А невпевненість «узятої» правої руки все ж компенсується свіжістю і прозорістю акварелі, майстром якої, як відомо, був художник (згадаємо такі акварельні роботи, як «Портрет С. М. Лукомської» (1900), «Портрет художника І. Репіна» (1901), «Біля перевозу» (1905) тощо.

У цей ж час Серов робить невеликий малюнок олівцем В. В. Мусіної-Пушкіної (?), який знаходиться в колекції Костромського державного історико-архітектурного і художнього музею-заповідника [65]. Незважаючи на те, що науковці цього музею мають певні сумніви щодо іконографії зображеної особи (подаючи цей портрет «під питанням»), віднесення ними



Серов В. О.

Портрет В. В. Мусіної-Пушкіної. 1898

портрета до кола Мусіних-Пушкіних має певні підстави. Порівняння цього портретного начерку з портретами графині Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної, виконаними Серовим у 1895 та 1898 рр., підтверджують гіпотезу науковців з Костроми. Проте відсутність зображення Єлизавети Капніст не дає можливості з впевненістю стверджувати про те, що на портретному начерку зображено Варвару чи Єлизавету. Пропонуємо часом виконання портрета вважати кінець 1890-х рр., адже саме в цей час Серов гостював у Мусіних-Пушкіних. Характер виконання начерку портрета молодої жінки, її неви-

мушеність свідчить про «домашню» атмосферу, в якій митець «спіймав» Мусіну-Пушкіну.

Художник показав модель у невимушеній позі. Ретельно проробляючи риси обличчя енергійними штрихами, Серов лише кількома начерками олівця намічає абриси постаті в просторі, що вказують на те положення, в якому знаходиться зображена жінка. Підкреслюється миловидність обличчя портретованої. Вираз жіночих очей немовби пронизує глядача, викликаючи позитивну хвилю емоцій. Вважаємо, що цей малюнок належить до найкращих начерків художника, зроблених ним протягом усієї творчості.

Всі зазначені вище портрети представників знаної дворянської родини виконані Серовим у Борисоглебську Мологського повіту Ярославської губернії влітку 1898 р., де він перебував на запрошення Мусіних-Пушкіних. До цього року належать два начерки із зображенням графа Мусіна-Пушкіна (папір, графітний олівець, 17,4x10,7. Державна Третяковська галерея). Там, крім цих малюнків, художник створює невеличкий начерк олівцем на папері (17x11), де зображує групу Мусіних-Пушкіних. На думку дослідників, він був створений у 1900-х рр. Поява портретів цієї родини повинна розглядатися в культурному контексті, до якого входило й мистецьке зібрання, де значне місце посідали портрети. Зокрема, у Борисоглебському маєтку Мусіних-Пушкіних знаходився «Портрет графа Олексія Івановича Мусіна-Пушкіна» (1760-ті рр.), на якому зображено відомого представника цієї родини – археолога, колекціонера, історика та волода-

ря рукопису «Слова о полку Ігоревім» О. І. Мусіна-Пушкіна (1744–1817). Нині цей портрет знаходиться у Рибінському історико-художньому музеї. Мусіні-Пушкіні дуже тепло ставилися до Серова, намагалися всіляко допомогти йому. Спеціально для художника, наприклад, вони придбали офортний станок (саме на цей час випадає захоплення художника мистецтвом офорту). Протягом літа, як свідчить І. Грабар, він заповнив декілька альбомів малюнками, які слугували йому матеріалом для цілої серії байок. Один з таких офортів – ілюстрація до байки І. Крилова «Шука» – зберігається у Пархомівському історико-художньому музеї.

Не оминув увагою видатний художник і сестру Варвари – Єлизавету Василівну Мусіну-Пушкіну [66]. Як і старша сестра, Єлизавета Василівна народилася на Лебединщині, у Михайлівці, 3 серпня 1868 р. Займалася благодійницькою діяльністю, не цуралася громадської роботи, колекціонувала твори мистецтва. Була попечителем Касперівської громади Червоного Хреста, головою Київського товариства підтримки мистецтв. Художник М. Нестеров в одному з листів називав її *«простою і милою баринею»*. Після 1917 р. емігрувала до Франції. Її чоловік – граф Володимир Олексійович Мусін-Пушкін (1868 – після 1918) – дійсний статський радник, гласний Петербурзької думи, церемоніймейстер, з 1911 р. – член Державної думи. На початку ХХ ст. брав участь у роботі Державної ради від Чернігівського земства. У «Петербурзькій газеті» від 8 вересня 1911 р. про нього писали як про людину, яка була *«большим благодотворителем и общественным деятелем»*. Був головою Крестовського благодійно-



Серов В. О.
Портрет В. В. Мусіної-Пушкіної (?). Кін. 1890-х

го товариства, попечителем Калінінської лікарні, головою міського сирітського будинку, а також брав участь у роботі головного управління російського товариства Червоного Хреста.

Як зазначалося вище, разом із своєю дружиною і сином він у 1918 р. перебував у Лебедині (або Михайлівці). На XXV виставці Товариства пересувних художніх виставок 1897 р. експонувався портрет Єлизавети Василівни пензля Серова [67]. Портрет Є. В. Мусіної-Пушкіної звернув на себе увагу С. Дягилева, який у статті «Передвижна виставка» (1897) зазначав, що молодий портретист Серов виставив всього два невеличкі жіночі портрети. Окрему увагу художній критик приділив портрету Єлизавети Василівни: *«Портрет графини Мусіной-*

Пушкіной очень прост и красиво написан; в нем мы видим вещь, сделанную со вкусом, – качество, совсем отсутствующее у наших портретистов» [68].

У науковій бібліотеці Третьяковської галереї нашу увагу привернув список творів Серова, складений художником і музейним діячем П. Нерадовським. У ньому зазначено портрет *«Гр. Мусина-Пушкіна»*, напроти назви якого чорнилами чорного кольору від руки написано ініціали *«Е. В.»*, рік виконання (під питанням) і техніка: *«масло, 97»* [69]. Після закінчення виставки Серов просив художника Є. Хрушлова забрати портрет і надіслати його власникам до Санкт-Петербурга.

У 1896 р. Серов знову портретує Є. В. Мусіну-Пушкіну. За описом І. Грабаря, це погрудне зображення у фас у вели-

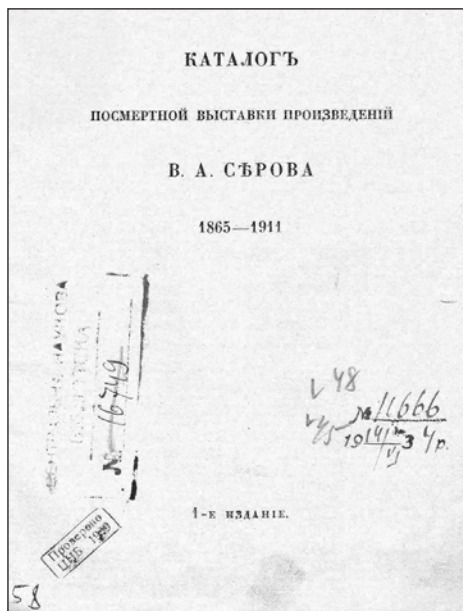
кому літньому капелюсі. Портрет знаходився у зібранні В. В. Мусіної-Пушкіної у Санкт-Петербурзі, яке прикрашала також ще одна робота Серова «Став» (1880-ті рр., полотно, олія, 49,5x63), що знаходиться тепер в Омському музеї образотворчого мистецтва.

Портрети цих років, зокрема й представників родини Капністів (відзначимо – суто жіноча галерея), є, очевидно, наслідком і приятелювання Серова з дворянською родиною Капністів, і тією надзвичайною популярністю, якої набуває художник у ті часи. Після І. Рєпіна він стає першим портретистом Російської імперії, унаслідок чого його буквально засипають

замовленнями. Та незважаючи на переважання, художник ніколи не відмовляється від них, оскільки, на його думку, *«заказ как-то подстегивает, подымая энергию, а без него вконец облениться»*. Проте, яке значення мали портрети Мусіних-Пушкіних для розуміння розвитку творчості Серова, свідчить і той факт, що всі вони експонувалися на посмертній виставці художника у 1914 р. [70]. Представники цієї дворянської родини були палкими шанувальниками таланту Серова. У зібранні В. Мусіної-Пушкіної були не тільки портрети, але й етюд художника «На водопої» (кін. 1890-х), виконаний у техніці олійного живопису. У четвертому виданні каталогу виставки творів Серова 1914 р. під № 64 указаний твір під назвою «Вулиця провінційного міста» із зібрання С. П. Капніст (?).

Портрети членів родини Капністів час від часу з'являються на престижних виставках. Так, наприклад, портрети В. Капніст-старшої та В. Капніст-молодшої експонувалися на виставці живопису та графіки Серова у Державному Російському музеї (Санкт-Петербург) у 2005 р.

До портретної «українки» Серова входять також два портрети Софії Драгомирової, доньки відомого військового діяча Михайла Драгомирова, уродженця Конотопщини. У техніці олійного живопису було написано у 1889 р. «Портрет С. М. Драгомирової» (Державний музей образотворчих мистецтв Республіки Татарстан, Казань), а в техніці акварелі у 1900 р. – «Портрет С. М. Лукомської» (Державна Третьяковська галерея). Обидва портрети Серова підтвердили світовий рівень їхнього автора.



Титульний аркуш каталогу посмертної виставки В. Серова (М., 1914).

Центральна наукова бібліотека Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

ПОРТРЕТИ ПАВЛА ХАРИТОНЕНКА ТА ОЛЕНИ ОЛІВ



евдовзі, у 1901 р., у Москві Серов написав портрет слобожанського цукрозаводчика, колекціонера, почесного члена Академії мистецтв Павла Івановича Харитоненка (1853–1914) [71]. Його батько, Іван Герасимович Харитоненко – виходець з народних низів, «самородок з простого народу», був небайдужим до літератури і мистецтва. А. Чехов із симпатією ставився до І. Харитоненка і дав йому таку характеристику: «Дуже цікава людина».

Сум'яни увіchnили пам'ять про Івана Герасимовича Харитоненка у 1899 р. пам'ятником, автором якого став скульптор, академік О. Опекушин. Досить тривалий час П. Харитоненко був директором Московського відділення імператорського Російського музичного товариства, а також першим головою Товариства друзів Румянцевського музею. Успішний підприємець – власник «Торгового дому І. Г. Харитоненко з сином», активно займався благодійництвом. На його кошти було збудовано в Сумах Троїцьку церкву (1901–1914), дитячу лікарню св. Зинаїди тощо. Значну суму грошей пожертвував на будівництво місцевого кадетського корпусу. Зробив значні внески на спорудження пам'ятника Богдану Хмельницькому в Києві, а також пожертвував необхідні кошти на видання журналу «Хірургічний літопис». У кінці XIX ст. він виконував обов'язки почесного опікуна Сумського реального училища, голови опікунської ради Сумської жіночої гім-

назії, голови комітету Сумського відділення харківського товариства грамотності. Був почесним членом братства святого Амвросія Медіоланського при Сумському духовному училищі. У некролозі від 14 червня 1914 р. було надано високу оцінку його діяльності в Сумах: «Можно смело сказать, что Сумы достигли цветущего положения благодаря Павлу Ивановичу Харитоненко».

П. Харитоненко підтримував міцні стосунки з представниками мистецької інтелігенції, зокрема з архітекторами (Ф. Шехтель, О. Щусев), художниками (М. Нестеров, О. Савінов), скульпторами (С. Коньонков, О. Опекушин), музикантами. У мистецьких замовленнях він орієнтувався на талановитих і найкращих у своїй галузі. До оздоблення Наталівської спаської церкви, сумського храму на честь Трійці, павільйонів на всесвітніх виставках у Парижі (1900) та Глазго (1901), інтер'єрів московського маєтку П. Харитоненко залучав найвідоміших у Російській імперії майстрів архітектури, живопису та скульптури. Наприклад, до Сум запрошується художник К. Петров-Водкін, який брав участь в оздобленні Троїцької церкви. Цінне мистецьке зібрання Харитоненків знаходилося у Москві, Наталівці та Сумах. Нині твори з нього – в Ермітажі, Третьяковській галереї, Музеї образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, Державному Російському музеї, Харківському та Сумському художніх музеях. Захоплювався колекціонуванням старовинних ікон. У цій сфері особли-

вого успіху досягла дружина Павла Івановича – Віра Андріївна, яка також захоплювалася музикою. В їхньому будинку на Софіївській набережній у Москві виступали відомі композитор О. Скрябін і співак Ф. Шаляпін.

П. Харитоненко сприяв проведенню археологічних розкопок поблизу селища Ніцаха Охтирського повіту Харківської губернії. Їх відвідали та ознайомилися з результатами учасники і гості XII археологічного з'їзду, зокрема, такі видатні вчені, як Д. Багалій, Є. Редін, П. Уварова.

Завдяки зусиллям батька та сина Харитоненків Суми поступово перетворилися на місцевий культурний центр. Представників родини Харитоненків увіchnили на своїх полотнах, малюнках і скульптурних творах у кінці XIX – на початку XX ст. такі видатні митці, як М. Неврьов, І. Репін, В. Серов, В. Маковський, П. Малявін, Л. Пастернак, О. Опекушин, Ф. Флемінг. Отже, склалася справжня галерея портретних зображень династії, яку на Сумщині доречно охрестили художньою «*харитоненкіаною*» [72].

Харитоненкам були притаманні такі риси, як милосердя, доброта, скромність. Крім колекціонерської пристрасі, на яку витрачалися чималі кошти, Павло Іванович мав ще одну пристрась – полювання. Родина слобожанського цукрозаводчика завжди гостинно зустрічала гостей, про обіди, якими пригощали Харитоненки у Наталівці, скульптор С. Коньонков згадував, що такого достатку ніде і ніколи не бачив.

Звернемося до портрета П. Харитоненка роботи Серова. Від кого походила ініціатива щодо його створення?

Логічно видається версія, що до художника звернувся Павло Іванович. І цьому могло сприяти декілька чинників. За два роки до написання портрета здійснилася давня мрія П. Харитоненка: він став дворянином. У цей же рік (1899) йому присвоєно звання почесного громадянина міста Сум. Досягнення високого соціального статусу разом з визнанням його заслуг у справі благодійництва в Сумах, певний авторитет у колах підприємців і митців, очевидно, викликало у цукрозаводчика бажання мати портрет, який би написав найкращий художник-портретист Російської імперії. Саме 1900-ті рр. стають для Серова часом визнання його таланту. Мати портрет, написаний цим художником, – своєрідна перепустка до історії мистецтва, з іншого боку, чому портрет не залишився у П. Харитоненка, а опинився у збірці М. Рябушинського? Про те, що у Серова робота над цим портретом не викликала інтересу, опосередковано свідчить і такий факт – про портрет П. Харитоненка немає жодного слова в опублікованих листах художника.

Серову було непросто «взяти» модель, яка уособлювала собою бурхливу натуру. Звичайно, цей твір аж ніяк не є досягненням художника в жанрі портрета та навряд чи можна погодитися і з таким категоричним твердженням І. Грабаря про те, що робота над ним не викликала в автора особливого задоволення і художник «*отделался этюдом*» [73]. Така характеристика не має не тільки жодних документальних підтверджень щодо негативного ставлення митця до портретованої особи, але й відсутня, власне, в портреті. До «*малоудачных*» порт-

ретів цього часу І. Грабар відносить також портрети С. Муромцева, Е. Нобеля, С. Вітте. Вважаємо судження І. Грабаря стосовно портрета П. Харитоненка занадто суб'єктивним і упередженим. Імовірно, що на його негативну оцінку міг вплинути й соціальний статус портретованого.

Більш обережно й нейтрально пише про своє ставлення до цього портрета В. Леняшин у праці, присвяченій портретному живопису Серова 1900-х рр., відносячи його до групи зображень, в яких художник *«не погоджується»* з моделлю. До цієї ж групи робіт він відносить і портрет такої одіозної постаті, як обер-прокурор синоду К. Победоносцев (1902), з яким, до речі, художник був знайомий.

Спробуємо об'єктивно з'ясувати ставлення митця до своєї моделі – Харитоненка. По-перше, відзначимо: Серов – переважно портретист вищого світу Російської імперії, аристократії, артистичної та художньої богеми. Серед його персонажів ми не знайдемо зображень представників пролетаріату. Виняток становлять хіба що образи селян у композиціях «селянського» циклу. Певна річ, що замовниками у такого відомого портретиста є люди заможні, але якщо Серов і пише портрет для душі, то в такому разі модель вибирається з близького митцю середовища (художники, письменники, поети, музиканти).

Не забуватимемо й про те, що з-під пензля цього вимогливого до себе та моделей художника виходять і портрети представників династії Романових: кілька портретів Миколи II та Олександра III, великих князів Георгія Михайловича, Михайла Миколайовича (у тужурці), Ми-

хайла Олександровича, Павла Олександровича; великих княгинь Оксани Олександрівни та Ольги Олександрівни. І серед них є такі портрети, що увійшли до найкращих портретних зображень, увірвавши психологізм характеристики моделі та високу «серовську» майстерність техніки виконання. Якщо ж проаналізувати цю галерею щодо психологізму образів, то в жодному з них ми не знайдемо відкритої недовіри або ж неприхованої неприязні. Навпаки, кожен з них являє собою цікаве колористичне рішення, зокрема, вражає гармонія рожевих і зеленкувато-сірих тонів в етюдному портреті великої княгині Ольги Олександрівни (1893). Навіть у психологічній характеристиці великих князів Георгія Михайловича (1901) та Михайла Миколайовича (1900) прочитаємо лише втомленість і спокійне позування. Схвально відгукнувся про портрети Олександра III (з родиною) та Миколи II історик мистецтва і художній критик О. Бенуа на сторінках дослідження про історію російського живопису. Менш вдалі образи С. Вітте (1904) та обер-прокурора Святейшого синоду К. Победоносцева (1902). Портрет-етюд останнього написав роком пізніше І. Репін для картини «Урочисте засідання Державної ради». Якщо порівняти їх, то репінський портрет набагато цікавіший, хоча виконані вони у різних техніках. На наш погляд, портрети найясніших осіб об'єднує інше: відсутність того творчого підходу до моделі (хіба що за винятком портрета великого князя Павла Олександровича зі своїм коном), що виявляється в композиційному розмаїтті (розташування моделі у картинному просторі, положення рук тощо).

Не побачимо ми й шукань художника у галузі сюжетно-композиційних варіантів, у них немає того, що називають композиційною неповторністю Серова, яка буквально приголомшує глядача в кожному портреті. В історії російського та українського мистецтва ми не знайдемо постаті такої сили таланту, як Серов у підході до моделі. Інколи він надає їм таких поз, перші враження від яких викликають невдоволення та почуття браку художнього смаку в автора. До таких робіт слід віднести насамперед незакінчений портрет С. Дягилева (1904), доброго знайомого і товариша В. Серова.

Навіть простий перегляд творів Серова вражатиме глядача неповторністю індивідуального підходу до моделі. Він примушує їх розігрувати мізансцени, вибирати театральні пози («Портрет Г. Л. Гіршман» (1907), «Портрет П. І. Щербатової» (1911). Поза останньої портретованої особи коштувала П. Щербатовій дуже дорого: вона лікувала руку, яка «затікала» через те, що Серов задав таке положення. Або ж навпаки, зробити наголос на природній позі («Портрет О. Касьянова» (1907), «Портрет В. Голіцина» (1906). Інколи художник вдається до несподівано сміливих композиційних кроків, подаючи модель зі спини («Портрет балерини Т. П. Карсавіної» (1909), «Портрет Г. Л. Гіршман» (1911).

Цю рису творчості митця помітив М. Волошин, порівнюючи у статті «Сучасні портретисти» (1911) портрети Серова з портретами К. Сомова – одного з найяскравіших представників мистецького об'єднання «Мир искусства». Художній критик зазначав, що портрети Серова живуть на поверхні свого обличчя

і в русі жеста. Якщо Сомов шукає тишу для своєї моделі, то Серову необхідно подати її в такій позі, в якій найбільше виявилися риси особи. Якщо для Сомова головне знаходиться в людині за маскою, то Серов не відчуває різниці між маскою та обличчям. Якщо характерні жести можуть передати В. Гіршмана, В. Голіцина, В. Стасова на портретах Серова, то їх не можна знайти для М. Кузьміна, Ф. Сологуба, М. Добужинського у портретах Сомова. І в цьому – виправдання Серова.

Насамкінець, М. Волошин відзначає, що портрети Серова не будуть мати тієї історичної важливості документального свідчення, як портрети Сомова [74], та більшість сучасників усе-таки вбачала у портретах Серова саме документальні, навіть соціально-критичні свідчення цієї епохи. Зокрема, глава символістів поет В. Брюсов зазначав з цього приводу в 1911 р., що портрети Серова зривають маски, які люди одягають на себе, показуючи справжнє обличчя.

Поступово портретна галерея Серова урізноманітнюється. У ній з'являються поряд із зображеннями артистів, художників, письменників і портрети представників буржуазії та купців. Серов виконує кілька портретів на замовлення людей заможних, які змогли за допомогою розуму та праці заробити солідний капітал, до таких слід віднести портрет керівника кондитерської фірми в Москві О. Абрикосова (1895), одного з власників Тверської мануфактури І. Морозова (1910), московського фабриканта і промисловця М. Морозова (1902), шведського підприємця-нафтовика Е. Нобеля (1909), володаря голкової фабрики В. Гіршмана

(1911). Серед них були чудово обізнані в мистецтві та культурі, що захоплювалися колекціонуванням (І. Морозов – новітнього французького і російського живопису, В. Гіршман – російського живопису). До таких належав і П. Харитоненко, частина капіталу якого витрачалася з благої метою на колекціонування творів мистецтва, на заходи з упорядкування міста Сум. У московському маєтку П. Харитоненка містилася й картинна галерея. Сюди приводить І. Остроухов французького художника Анрі Матісса. Той дивиться старовинні ікони, а також виконує декілька замальовок краєвиду Кремля з балкона маєтку [75].

Мистецьке зібрання П. Харитоненка складалося з робіт знаних художників. До складу входили такі твори, як «Невідома» І. Крамського, а також роботи І. Айвазовського, О. Боголюбова, С. Виноградова, С. Жуковського, Л. Каменева, В. Маковського, М. Неврева, Г. Мясоедова, М. Нестерова, В. Орловського, І. Остроухова, О. Савінова, В. та О. Поленових, К. Сомова, В. Сурикова, К. Трутовського, І. Шишкіна; твори митців західноєвропейської школи (К. Коро, Г. Робер, Мейсоньє та ін.). П. Харитоненко був власником роботи швейцарського художника А. Бекліна («Весна. Пісні весни»), яка є єдиним твором цього митця у пострадянських музеях і нині прикрашає Музей образотворчого мистецтва імені О. С. Пушкіна.

Навіть побіжний погляд на низку цих імен подає багатий матеріал для роздумів. П. Харитоненко орієнтується у своєму виборі на «перші» імена російського мистецтва того часу, класику європейського мистецтва, залишаючи обабіч своїх

інтересів новітнє мистецтво. Частий гість Харитоненків на Софійській набережній, князь С. Щербатов, згадував про те, що деякі московські меценати-колекціонери ставилися зверхньо до українського збирача насамперед через його старомодні смаки. Але, зазначав С. Щербатов, *«щирої, інтимної любові до картин «для себе» у ньому було більше, ніж у них»*. П. Харитоненка він відносить до московських меценатів старомодного складу, який обожнював французький живопис і зневажав сучасне мистецтво. Він витрачав величезні гроші: *«/.../ на крошечные Мейсоньє, потолок его гостиной был расписан Фламенгом. Увлекался он и пейзажами барбизонцев и лишь под конец жизни стал приобретать и русскую живопись»* [76].

Книга С. Щербатова «Художник в ушедшей России» має велике значення для історії російської та української культури. Саме з неї ми довідуємося про те, що її автор відвідав садибу П. Харитоненка в Наталівці незадовго до революції 1917 р. Там же він познайомився з послухником афонського монастиря і знаменитим художником Малявіним, який писав у той час портрет батька і сина Харитоненків. Про мистецькі смаки П. Харитоненка залишив колоритні спогади М. Нестеров, у якого той придбав декілька живописних робіт. В одному зі своїх листів до О. Туригіна (1860–1934) від 6 лютого 1913 р. художник повторював слова П. Харитоненка про те, що з приватних осіб: *«/.../ ни у кого не представлен так Нестеров, как у него...»* [77]. У цьому ж листі описується бурхлива реакція Харитоненків після того, як М. Нестеров погодився продати їм роботу «Тихі

води», у той же час художник «/.../ был с благодарностью заключен в объятия». Він же замовляє художникові декілька ікон для сумського Троїцького собору, цінуючи розписи М. Нестерова в московській церкві Марфо-Маріїнської обителі на Великій Ординці. У свою чергу, як зазначають дослідники, саме М. Нестеров познайомив Павла Івановича з молодим архітектором О. Щусевим, який працював тоді над проектом Казанського вокзалу в Москві і який пізніше отримав кілька замовлень від родини слобожанських цукрозаводчиків [78]. Це підтверджує й лист М. Нестерова від 22 листопада 1911 р. до О. Туригіна, де він перераховує замовлення, над якими працював на той час О. Щусев, серед яких згадується й «церква Харитоненка» [79]. Одного разу М. Нестеров відвідав разом з Харитоненками Большой театр, де слухали «Севільського цирюльника» з Ф. Шаляпіним. Ми свідомо зробили такий доволі значний відступ від безпосередньої розмови про портрет роботи Серова з метою наближення до об'єктивної оцінки цієї роботи. Звернемося знову до портрета П. Харитоненка.

Портрет характеризує етюдність, але видається сумнівним те, що художник писав його без особливого задоволення. Серову добре вдалося передати схожість цієї вже літньої людини, яка доброзичливо дивиться на глядача. Але вкрай важко уловити певну характеристику зображеного, натурі якого були притаманні не тільки підприємництво, заробляння грошей і примножування капіталу, але й тяжіння до мистецтва. Вільна поза з відхиленою трохи вправо головою Павла Івановича показує його у порт-

реті як людину з внутрішнім світом, здатну до переживань. Протиставлення темних за насиченістю кольорів фону у правому куті портрета і спалахи червоного кольору в лівій частині підкреслюють складний психологічний стан портретованої особи, чутливої до світу мистецтва. Художник обережно ставився до червоного кольору, відзначаючи, що інакше виникає ефект дисонансу, грубості та дешевизни. В. Леняшин дійшов до висновку про те, що обережне використання цього кольору разом з іншими кольорами «*підвищеної колористичної активності*» було взагалі принципом серовської гармонії останніх років його творчості [80].

Порівняння зображення П. Харитоненка на портреті Серова з фотографією початку ХХ ст. показує вражаючу схожість. Душевний світ іншої людини, її обличчя були завжди цікаві для художника. Проте складність для Серова-портретомічної схожості, а в тому, щоб віднайти для неї цікаву характеристику. І це не завжди удавалося митцю. Слід врахувати й те, що портрет написано у час інтенсивної, іноді й виснажливої роботи. Так, у листі до своєї дружини з Рима від 20 травня 1910 р. художник зазначав, що пише портрети направо і наліво.

Отже, спілкування художника з П. Харитоненком під час роботи над портретом могло мати й обопільно цікаві теми: мистецтво, культура, меценатство. З цього боку постать П. Харитоненка навряд чи могла викликати у Серова негативні почуття. Інша справа, що йому не вдалося знайти відповідні мистецькі засоби щодо його характеристики. У такому разі, як ми знаємо, художник міг не

закінчити портрет, не вбачаючи у ньому подальшої перспективи. У даному «постановочному» портреті справді відсутні оригінальні композиційні знахідки та пошуки, що зрештою могло привести цю роботу до розряду банальних. Та саме цього завжди цурався художник. Саме від розуміння можливої банальності деяких робіт Серова, на думку І. Рєпіна, інколи робив на полотні широкі, інколи недоладні мазки. Так сталося і з цим портретом.

Деякі сучасники (С. Глаголь) також відзначали у його творах певну недбалість. Можна нарахувати декілька чинників, які могли привести до негативно-го результату. А якщо до цього додати ще й слова художника, які часто цитуються: «*Я не портретист. Я – просто художник*», – то перед нами постає непросте завдання щодо оцінки мистецьких якостей портрета П. Харитоненка. У ньому митець не зміг «дійти істини», він не зміг неординарно «взяти» натуру, від чого подальша робота над портретом просто перестала його цікавити.

Серед шанувальників цього портрета слід назвати мистецького критика С. Маковського, який з-поміж найголовніших творів Серова називає і портрет П. Харитоненка. Зважаючи на те, що С. Маковський писав нарис про художника в еміграції, таке свідчення вдвічі цінне для нас. Адже авторові запам'яталось те, що найбільше вразило у портретах Серова – гостра характеристика, новизна живописного підходу, нервова виразність, суголосність колористичного задуму з духовним світом моделі. Ці портрети, на його думку, є ланцюгом «*подлинно живописных достижений...*» [81]. Ця характеристика стосується й портрета

П. Харитоненка. Незважаючи на темне тло портрета, на думку сумського краєзнавця Г. Петрова, у портреті пензля Серова панує «*світлий піднесений настрій*» [82].

«Портрет П. І. Харитоненка» роботи Серова знаходиться у Державній Третяковській галереї, куди він надійшов у 1920 р. від Народного комісаріата іноземних справ. До цього був у зібранні мецената Миколи Павловича Рябушинського (1877–1951) – одного з найбагатших московських промисловців, члена правління банкірського будинку Рябушинських (невдовзі – Московського банку) [83]. На початку 1900-х М. Рябушинський починає цікавитися творами російських та іноземних художників. У його зібранні були роботи І. Рєпіна, В. Серова, М. Врубеля, В. Маковського, В. Поленова, В. Верещагіна, К. Моне, К. Піссарро, К. Коро, Ф. Штука. Повсякчасно брав участь у мистецькому житті. З ініціативи та за фінансової підтримки М. Рябушинського в 1907 р. відкрилася виставка московських художників-символістів «Голубая роза», яка увійшла в історію мистецтва. Мав намір, як і П. Третяков, передати своє зібрання у дарунок Москві. «Портрет П. І. Харитоненка» експонувався на виставці творів Серова 1935 р. у Ленінграді, в експозиції якої були об'єднані твори художника з музейних і приватних зібрань СРСР. Цей твір увійшов до експозиції виставки Серова того ж року у Третяковській галереї, а також до каталогу [84].

Сумського підприємця і мецената портретували також інші художники, створюючи, таким чином, своєрідну «харитоненкіану». У цьому контексті слід згадати «Портрет Павла Івановича Харитоненка з сином» (1911) роботи Пи-

липа Андрійовича Малявіна (1869–1940), який зберігається в Харківському художньому музеї. Однією з причин незакінченості цього твору, де образ П. Харитоненка – найбільш вдалий, за версією дослідниці О. Живої, слід вважати те, що він не сподобався замовнику, тобто П. Харитоненку через невдале трактування образу його сина [85]. Пояснення цьому певною мірою знаходимо на сторінках книги С. Щербатова «Художник в ушедшей России», де він описує своє знайомство з художником, який писав цей портрет. Автора спогадів здивувала незвична методика написання портрета, яка полягала у тому, що митець окремо замальовував ніс, очі тощо. Потім за цими документами він «/.../составлял портрет на холсте» [86]. На думку С. Щербатова, портрет вийшов невдалим.

Отже, як бачимо, П. Харитоненко досить прискіпливо ставився до портретування своєї особи, сина, і те, що портрет роботи Серова не залишився у П. Харитоненка, підказує і одночасно свідчить про можливе невдоволення останнього своїм зображенням. Відомо й те, наскільки митець залишався невдоволеним своєю роботою, будучи не в змозі вирішити тільки одному йому відомі проблеми чи то в малюнку, чи в композиції. К. Коровін зазначав з цього приводу, що Серов завжди серйозно ставився до малюнка і часто себе навіть називав «німцем». Як тут не згадати вислів О. Федорова-Давидова про те, що ми б хотіли, щоб нашими родичами були французькі художники, але насправді ними є німці. Серед улюблених митців Серова був також німецький художник А. Менцель [87]. А ось як тлумачить портретну творчість Серо-

ва, виконану художником на замовлення, сучасне мистецтвознавство на зламі другого і третього тисячоліття в особі М. Алленова. Російський дослідник вбачає у цих портретах такі твори, де митець з тонким пародійним відтінком використовує інтернаціональну стилістику салонного парадного портрета, поєднуючи ефектність з точністю фізіогномічної схожості, яку він перейняв від свого вчителя І. Рєпіна [88].

Через вісім років Серов пише портрет однієї з дочок П. Харитоненка – Олени Павлівни (1879–1948), яку хрестили 15 березня 1879 р., як і її батька, у Воскресенській церкві в Сумах. Померла Олена Павлівна Олів 8 серпня 1948 р. і похована на цвинтарі Ерблей під Парижем. Некролог на її смерть було надруковано у газеті «Русская мысль» (1948 р., № 74) [89]. У 1897 р. вона побралася з князем М. Урусовим. У другому шлюбі була за бароном М. Олів (це сталося орієнтовно в 1908 або 1909 р.). У садібі Качанівка у 1909 р. відбулася дуель між Урусовим та Олів, що й визначило остаточний вибір О. Олів подальшого супутника життя [90].

Михайло Сергійович Олів (1881–1956) походив з дворян Таврійської губернії, закінчив у 1902 р. Миколаївське кавалерійське училище і служив у Кавалергардському полку. У російсько-японську війну перебував добровольцем у лавах Читинського полку Забайкальського казачого війська. У 1917 р. мав звання камер-юнкера при царському дворі. Життєвий шлях закінчив в еміграції, похований у Мюнхені. Так само, як і його дружина, захоплювався мистецтвом [91].

У 1916 р. журнал «Старые годы» присвятив зібранню Олів декілька нарисів, які незабаром побачили світ окре-

мим відбитком. У його підготовці взяли участь С. Ернст, С. Тройницький, В. Чемберс. У 1918 р. квартира і колекція Олів були націоналізовані. На початку 1920-х рр. у помешканні Олів діяла виставка побуту XVIII ст., на якій експонувалися французькі меблі, вироби з фарфору та фаянсу, твори живопису. Об'єктивну оцінку колекції Олів дав О. Бенуа, який назвав її виключно цінною.

В одному будинку з Олівами (вул. Потьомкінська, 9), неподалік від Таврійського палацу, мешкала родина Боткіних. Сергій Сергійович Боткін (1859–1910) – лікар і професор військово-медичної академії, відомий колекціонер, володар значного зібрання малюнків та акварелей. Про його заслуги перед мистецтвом свідчить і той факт, що у 1905 р. він був обраний дійсним членом Академії мистецтв. Його дружина – Олександра Павлівна (1867–1959) – дочка колекціонера П. Третьякова, брала активну участь у Раді Третьяковської галереї, до складу якої входили також колекціонер і художник І. Остроухов і Серов. Боткіни підтримували міцні стосунки з учасниками мистецького гуртка «Мир искусства», з якими, як відомо, товаришував і Серов. Колекціонерська пристрасть поєднала їх з О. Бенуа. Останній у своїх спогадах називав С. Боткіна найближчим другом. Слід зазначити, що й до переїзду на вулицю Потьомкінську родини Боткіних та Олівів мешкали в будинку під номером 43, який знаходився на вулиці Знаменській. Подібний збіг обставин не є випадковим і свідчить про міцні взаємини між обома родинами. Серов бував у Боткіних, зробив декілька малюнків олівцем і написав аквареллю портрет їхніх дітей,

а також портрет С. Боткіна [92]. Портрет О. Олів був написаний Серовим через досить значний проміжок часу після портретів членів родини Боткіних.

Відомо, що портрет О. Олів писав не тільки Серов. Але серовський портрет – поза конкуренцією. Написаний у мішаній техніці (гуаш, акварель, пастель), привабливий жіночий образ укомпоновано в овал [93]. Потяг до такої форми, незвичної для митця, спостерігається у Серова ще у 1906 р., а з 1908 до 1911 р. він пише шість портретів у такому форматі. Уже в 1905 р. у портреті акторки Г. Федотової спостерігаємо доволі дивну для художника форму – напівовал. Годі ж з'являються й овальні портрети Є. С. Карзінкіної (1906), А. К. Бенуа (1908), А. М. Сталь (1910), Г. Л. Гіршман (1911). Овали у Серова також зазнають змін. Так, наприклад, портрет С. В. Олсуф'євої (1910), закомпонований художником у таку форму, близький до давньоєгипетського картуша. Давньоєгипетські ремінісценції можуть бути тільки підсилені словами самого Серова, який говорив художнику М. Ульянову з приводу портрета Іди Рубінштейн: *«Ну, что перед нею все наши барыни? Да и глядит-то она куда? В Египет!»*.

Що спонукало Серова звернутися до овалу? Імовірно, що на це наштовхнула його художньо-історична виставка російського портрета в Таврійському палаці 1905 р. На думку І. Грабаря, написаний цього року овальний портрет артистки балету Є. Карзінкіної було створено саме під безпосереднім впливом цієї виставки.

Організована С. Дягилевим, вона стала помітним мистецьким явищем російської культури початку ХХ ст. Звезені



Санкт-Петербург. Таврійський палац (Державна Дума). Листівка. 1906–1909.

У 1905 р. тут експонувалися портрети із зібрання Капністів

туди з усіх куточків країни мистецькі твори показали насамперед довершеність російського портретного мистецтва XVIII ст. Виставка вразила різних за творчою манерою митців. Так, наприклад, В. Борисов-Мусатов, підсумовуючи свої враження від неї у листі до Серова з Москви (1905), рішуче заявляв, що всю цю колекцію портретів слід цілком залишити у Таврійському палаці. І це був би, на думку художника, найвеличніший в Європі музей портретного живопису [94]. Грандіозна ретроспектива портретного мистецтва наче завершувала поодинокі спроби у цьому напрямку.

До однієї з таких спроб слід віднести виставку російського портретного живопису за 150 років (1700–1850), організовану восени 1902 р. істориком мистецтва Миколою Миколайовичем Вран-

гелем (1882–1915). Уперше на тій виставці було зібрано п'ять «Смольнянок» Левицького, крім того, уперше експонувалися деякі портрети Ф. Рокотова, В. Боровиковського та інших видатних російських портретистів. Про М. Врангеля влучно сказав В. Верещагін, відзначивши, що у вузькій групі людей, які присвятили своє життя культурному служінню рідній старовині та відродженню художньої самосвідомості, «Врангель зайняв перше місце» [95]. Отже, портретна виставка М. Врангеля стала своєрідним прологом дягилевської виставки портретів у Таврійському палаці. До цього розвиток жанру портрета сприймався не стільки у зв'язках, скільки у поодиноких зразках, не завжди відомих у колах істориків мистецтва. Експозиція виставки була побудована за принципом «царювання» росій-

ських імператорів, а в ньому роботи групувалися за художниками. У вступному слові до каталогу виставки її генеральний комісар відзначав факт наявності двох проблем (художньої та історичної), що не тільки не збігалися, але й породжували цілий ряд сумнівів, потребуючи для їхнього розв'язання певних компромісів.

На виставці експонувалися також портрети з михайлівської садиби Капністів [96]. Імовірно, що відбирав їх, а отже, і був у Михайлівці, організатор виставки – С. Дягилев, прагнучи бути у всіх справах на перших ролях, він навряд чи міг передоручити таку відповідальну місію щодо відбору творів іншим. І вже зовсім неможливо уявити те, що він міг дати «на відкуп» відбір робіт їхнім власникам.

Маючи природний мистецький хист та унікальне атрибуційне відчуття, С. Дягилев отримував від такої подорожі майже естетичне задоволення, ось чому, як мені здається, приїзд «людини мистецтва» на лебединську землю міг бути абсолютно реальним фактом [97]. Генеральний комісар цієї культурної акції за декілька місяців здійснив «*справжню одісею*». Для ознайомлення з портретами він об'їздив близько ста поміщицьких садиб [98]. Під час своєї подорожі С. Дягилев переконався в тому, що настала пора підсумків: «*Это я наблюдал не только в блестящих образах предков, так явно далеких от нас, но главным образом в доживающих свой век потомках. /.../ Здесь доживают не люди, а доживает быт*» [99].



**Виставка історичних портретів. Таврійський палац.
Зал імператриці Катерини II. Листівка**

Як правило, С. Дягилев відзначався диктатом, безапеляційністю суджень. Не стала винятком і ця виставка. Як згадує М. Добужинський, художники, з якими він радився, – лише Серов та О. Бенуа. Спогади іншого «мирискусника» О. Бенуа трохи більше розкривають складні стосунки між Серовим і С. Дягилевим. Зокрема, він писав про те, що Серов у той час переживав епоху особливого захоплення особистістю С. Дягишева. Йому подобалися такі якості його характеру, як розмах, сміливість та енергія. Будучи іронічною людиною, художнику подобалися деякі риси аристократизму. Звідси його любов до вишуканого одягу світських дам і до всього того, що мало святковий характер і відрізняло від сірої буденності. Певною мірою С. Дягилев, на думку О. Бенуа, «/.../ олицетворял какой-то идеал Серова в этом отношении» [100]. Цінував С. Дягилев і М. Нестеров, відзначаючи у нього гарний смак щодо мистецтва.

Серова на виставці буквально приголомшили портрети шведського художника Олександра Рослена (Росліна) (1718–1793) і «Смольнянки» Дмитра Григоровича Левицького (1735–1822), приховані до цього часу від глядача у Петергофському палаці. Портрети першого користувалися величезним успіхом у сучасників. Його пензлю належить і зображення осіб російської імператорської родини, а також приватних осіб, деякі з них експонувалися на виставці і ввійшли до «відділу Росліна»: портрети імператриці Марії Федорівни, князя О. Куракіна, президента Академії мистецтв І. Бецького, дипломата А. Розумовського, маркизи З. Маруцці та ін. За словами

М. Добужинського, портрети шведського художника, які були продемонстровані на цій виставці, особливо вражали всіх їхньою майстерністю та виразністю.

В експозиції виставки були презентовані портрети у вигляді старовинних форм овалів, які надихали митця до пошуків та експериментування. З цього часу в портретній творчості Серова відбувається ще один перехід – від пошуку характеру до стилістичних шукань останніх років. Вірогідно, що ця виставка теж стала для художника визначальним чинником до вирішального кроку – пошуку «великого стилю», ознаки якого знаходять своє втілення у портреті Ольги Орлової (1910). До експозиції виставки увійшли також і твори самого Серова, які репрезентували епоху імператорів Олександра III та Миколи II – портрети М. Єрмолової (1905), імператора Олександра III (1900), С. Вітте (1904), К. Обнінської (1904), великого князя Михайла Миколайовича (на повний зріст) (1900), великого князя Георгія Михайловича (поколінний) (1901), графа Ф. Ф. Сумарокова-Ельстона (1903) [101].

Портрети Генрієтти Леопольдівни Гіршман (1885–1970) – дружини відомого промисловця та колекціонера (один з них – овальний, 1911 р.), однієї з найпривабливіших жінок Москви того часу, немов обрамлюють портрет Олени Олів. Його появі передував начерк в альбомі 1909 р. олівцем (16,5x10,8). Як і Г. Гіршман, О. Олів на портреті – уособлення тонкої аристократичної натури. В обох моделях художник підкреслює жести рук – важлива портретна деталь взагалі для Серова, з одного боку, вони немовби вка-

зують на соціальний статус моделей, а з іншого – є своєрідним духовним камертоном зображеної особи. Очевидно, у цьому руслі слід розуміти значення слів художника про те, що руки писати важко. Кінцевому результату передувала копітка підготовча робота. В альбомі митця 1909 р. був начерк до портрета О. Олів (папір, олівець, 16,5x10,8. Державний Російський музей, Санкт-Петербург).

Віднайдена Серовим доволі невимушена поза моделі, що сидить у кріслі, надзвичайно вдало «увійшла» в овальну композицію. Примхливий візерунок листя та квітів по контуру овала збагачує композицію портрета. Піднесена догори рука ніби відбиває душевні емоції Олени Павлівни. За твердженням І. Грабаря, портрет О. Олів – один з найкращих у низці овальних портретів. На думку історика мистецтва, він відрізняється витонченістю форми, малюнка та підкоряє вишуканою кольоровою гармонією, виконаний з таким смаком, що його слід поставити на одному рівні з портретом Г. Гіршман. З овальних за формою портретів він *«безперечно краший»* [102]. І далі: *«Во всех отношениях – одно из лучших произведений Серова всех времен»* – підсумовує свої думки знавець серовської творчості [103]. Цей твір найкращий, але й останній серед тих, що передували найвищому досягненню Серова як портретиста, – портрета княгині О. Орлової. Поява цього твору на виставках викликала низку позитивних відгуків щодо його мистецьких якостей.

Рецензент Д. Варапаєв у статті про виставки, вміщеній у виданні «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве» у десятому номері за 1909 р., відзначив портрет О. Олів не

тільки з огляду на його майстерне виконання, але й на його цінність щодо передавання внутрішнього змісту моделі.

О. Бенуа на шпальтах газети «Речь» від 19 березня 1910 р. заявив, що портрет О. Олів – краща робота Серова на виставці і є не стільки точним відтворенням *«видимості»*, скільки чудовою казковою фантазією *«з приводу портрета»*. Високу оцінку портрету надав С. Голоушев (Сергій Глаголь), який побачив у ньому великий внутрішній зміст. Справжнім шедевром, який причаровує м'якою гамою пастельних тонів, а також *«властной и тревожной женственной прелестью»* назвала цей твір М. Симонович.

Історик і критик П. Муратов особливо відзначив композицію твору, модель на якому так доречно вміщено в овал, а портрет Олени Павлівни, на його думку, написаний чистим сріблом: *«Серебряно-серая стена, серебристо-голубая ткань, серебро глаз и серебро стекла!»* Англійський журнал «The Studio» відзначив серед інших творів портрет О. Олів, зазначивши, що серед художників-портретистів особливо виділяється Серов зі своїм *«жизненно схваченным портретом молодой дамы-аристократки...»* [104].

А як сам художник ставився до нього? Наприкінці життя Серов склав список з п'ятнадцяти, на його погляд, найкращих своїх робіт, серед них зустрічаємо і портрет О. Олів. Це найвища оцінка митця, адже відомо, наскільки художник прискіпливо ставився до своїх робіт. Овальна форма цього портрета була надзвичайно важливою для Серова, про що свідчить його лист до Мате від 31 грудня 1910 р., в якому висловлюється побажання автора твору бачити портрет без ра-

ми [105]. У цьому вбачається намагання залишити в чистоті овальність портрета. Він експонувався на сьомій виставці «Союза русских художников» у Москві та привернув увагу критика М. Кравченка, який у статті про цю виставку в газеті «Новое время» відзначив, що він «*дуже колоритний за загальним тоном*». Про високу майстерність портрета О. Олів свідчить і те, що він експонувався на міжнародній виставці в Римі 1911 р.

Звернемося знову до І. Грабаря, який зазначав, що кращим з творів тієї темперної серії, які з'явилися після портрета Г. Гіршман, слід визнати овальний портрет О. Олів. «*Чудесная, бесконечно изящная живопись его столь идеально слилась здесь с характеристикой тонкого лица, и так дивно почувствована женственность и грация, что даже необычайно строгий к себе Серов, согласился причислить эту работу к лучшим из когда-то написанных им портретов*» [106]. Це судження історика мистецтва знаходимо в монографії про Серова 1914 р.

Через п'ять років після серовського портрета О. Олів у 1914 р. її портретує російський художник Костянтин Андрійович Сомов (1869–1939). У щоденнику від 13 квітня 1914 р. він відзначив, що погодився писати портрет «*после некоторого колебания*». Але, на відміну від Серова, цей портрет не став для К. Сомова мистецькою вдачею та й робота над ним, як свідчать записи у щоденнику митця, не приносила задоволення художникові. До того ж неприємні враження викликала у нього як сама портретована особа – О. Олів, так і люди, які оточували її. Наприклад, К. Сомов робить запис у щоденнику 10 жовтня 1915 р., з якого

довідуємося, що він був у Олів на обіді, який пройшов у дуже нецікавій компанії. На початку сеансів Сомов знайшов її елегантною особою, але розфарбованою, не красивою і немолодою. До того ж, як записав у щоденнику художник у квітні 1914 р., неприємне враження викликала її манера говорити російською з іноземним акцентом. Цікаво, що вже через декілька днів він відзначив, що портрет не вдається, але Олів виходить юною і красивою.... Портрет О. Олів був у зібранні П. та В. Харитоненків, нині знаходиться у Державній Третьяковській галереї [107].

Будучи у Харитоненків, К. Сомов записав у щоденнику 22 січня 1915 р. свої враження після цього відвідання: «*... мне показывали все картины, мебель и фарфор, много превосходных вещей /.../ По моему указанию повесили портрет Олив. Моя картина «Вечер» хорошо обрамлена, висит на красивом малиновом штофном фоне и в отличном освещении*» [108]. У зібранні Харитоненків була робота К. Сомова «Портрет у профіль» (1903).

Високу оцінку портрету Олени Олів дав О. Бенуа (приятель Сомова), який на обіді у Олів, за переказами Сомова, сказав, що твір особливий і залишиться чудовим взірцем нашого часу. Заслугує на увагу невдоволення К. Сомова формою портрета. У щоденнику від 4 липня 1914 р. занотував з цього приводу: «*Было бы хорошо портрет уменьшит, вырезав в овал...*» Як бачимо, художник ніби апелює до форми портрета, яку так вдало вибрав Серов для портрета О. Олів.

П. ЩЕРБАТОВА У ТЕРНАХ



а мистецькому небосхилі Російської імперії початку ХХ ст. вирізнялася постать князя Сергія Олександровича Щербатова (1875–1962) – сина О. О. Щербатова, московського міського голови у 1860 р. Про свої зустрічі з видатними митцями, а також родиною Харитоненків він залишив колоритні спогади. Рід Щербатових сягає корінням глибокої давнини, доходячи аж до Рюриковичів. Представники однієї з гілок князів Чернігівських у XVII–XIX ст. обіймали в Російській імперії високі державні, адміністративні та військові посади. Одна з численних і розгалужених гілок щербатівського роду має безпосередній зв'язок і з нашим краєм, де Щербатови володіли садибою у селі Тернах (тепер Недригайлівського району). Ще у 1727 р. слобода Терни дарується імператрицею чоловіку її молодшої сестри, графині Анни Олексіївни Скавронської, Сімеону Гендрику. Останнім її володарем був князь, відставний гвардії полковник, предводитель дворянства Харківської губернії (1873–1876) Борис Сергійович Щербатов (1839–1921). Декілька лаконічних рядків про нього зустрічаємо на сторінках довідника. Наприклад, у ньому указано, що князь був мировим суддею [109]. Проте він належав до значних землевласників Харківської та Полтавської губернії. Відомою особою в наукових колах стала його сестра – Прасков'я Сергіївна, чоловіком якої був вчений-археолог, граф Олексій Сер-

гійович Уваров. Після смерті чоловіка П. Уварова продовжувала опікуватися проведенням археологічних з'їздів.

Тернівська садиба Щербатових (і це не виняток серед слобожанських садиб), була справжнім музеєм, де зберігалося чимале зібрання творів мистецтва. Один із сільських мешканців, В. Гузь, бував у бібліотеці та картинній галереї Щербатових. Уявлення про розкіш палацу дають фотографії М. Зінов'єва, які були зроблені на початку ХХ ст. [110].

Колекціонером і художником був також князь Сергій Олександрович Щербатов (1875–1962). Його мистецькі нахили формувалися в Мюнхені, у школі Ашбе, де здібності князя привернули увагу І. Грабаря, який відзначав, що С. Щербатов *«был очень талантлив, живо схватывал малейшие намеки и вскоре так усвоил строение головы, лепку, игру света, что оставил далеко позади других учеников, работавших два года и больше»* [111]. Разом із своєю дружиною – Поліною Іванівною, С. Щербатов бував у Тернах. Такий висновок зроблено на основі спогадів корінного тернів'янина Василя Ісидоровича Гузя (1881, Терни – 1968, там же), які переповів авторові його онук, сум'янин Карл Іванович Таранець (1927 р.н.). Випускник Харківської консерваторії по класу диригування В. Гузь керував у Тернах церковним хором, а також запрошувався до князівської церкви на урочисті заходи. Під час одного з відвідувань він і познайомився з княгинею Поліною, яка вирішила допомогти у пошитті нових ко-

стюмів для хору. Через деякий час вони вже зустрілися у палаці. У ході розмови вона виявила неприхований інтерес до церковного хору, цікавилася репертуаром, запропонувала включити до нього світські пісні. За спогадами В. Гузя, Поліна Іванівна виглядала «царицею єгипетських часів», ходила у сукнях наче «задріпована» [112]. Відразу згадується портрет княгині роботи Серова, в якому вона зображена саме у такій сукні, на якій численні складки викликають ілюзію драпірування. Отже, цілком імовірно, що в оповідях В. Гузя мова йде саме про княгиню Поліну Іванівну Щербатову, яку портретував Серов.

Близькість С. Щербатова до мистецького об'єднання «*мифискусников*», знайомство з О. Бенуа відіграло провідну роль у формуванні його мистецьких захоплень і уподобань. У своїх спогадах він залишив теплі слова про князя, відзначаючи насамперед його полум'яну любов до мистецтва, а також уміння підтримувати бесіду на художні теми, поділяючи захват від них [113]. Про авторитет С. Щербатова свідчить і те, що після смерті Серова саме С. Щербатова обирають членом Ради Третьяковської галереї. Смаки власника відбивало й зібрання С. Щербатова, в якому були роботи М. Врубеля, П. Кузнецова, П. Малявіна, М. Сапунова, К. Сомова та інших відомих митців.

Із Серовим С. Щербатов підтримував досить міцні стосунки. Більше того, як свідчили сучасники, він був палким прихильником таланту Серова. На сторінках своїх спогадів «Художник в ушедшей России», які він присвятив своїй дружині, С. Щербатов так описує своє ставлення

до художника: «*Серова я всегда считал хорошим, знающим, серьезным и чувствующим красоту художником, но далеко не совершенным живописцем и не совершенным мастером. Всегда поражали меня какие-то провалы в его мастерстве и даже в знании...*» [114]. Не приваблював його і зовнішній вигляд митця, але він відзначає такі риси вдачі Серова, як безсумнівну чесність і прямоту суджень у мистецтві та праці. У портретній галереї художника князь відзначав портрет В. Мамонтової («Дівчина з персиками») як найкращий. Однак Серов не портретував С. Щербатова, залишивши декілька шаржів на нього у 1903–1904 рр.

Перший шарж, на якому зображено князя на повний зріст у сюртуці, виконаний В. Серовим на квартирі О. Бенуа 30 січня 1903 р., про що свідчить напис на малюнку рукою О. Бенуа [115]. Наступний намальовано Серовим майже через рік – 29 грудня 1904 р. [116]. На ньому зображено князя вже одягненого в пальто з хутровим коміром. Перед тим, 28 грудня 1904 р., Серов шаржує С. Щербатова і художника М. Реріха під час обходу виставки [117]. Ще один шарж начеркового характеру – на звороті малюнка-шаржу із зображенням І. Грабаря, датований 31 грудня 1904 р. [118].

Остання робота Серова безпосередньо пов'язана з Щербатовими. Малюнок, виконаний митцем у 1911 р. на полотні вугіллям і пастеллю, згодом мав перетворитися на портрет дружини князя – Поліни Іванівни Щербатової (1880–1966) [119]. Але до цього художник виконав кілька підготовчих малюнків, що свідчить про пошуки композиції майбутнього



**Серов В. О. Портрет княгині
Поліни Іванівни Щербатової. 1911**

портрета. На першому з них – П. Щербатова (уроджена Розанова) спирається на поручні [120].

Другий ескіз розроблено Серовим зовсім по-іншому. Модель уже сидить на стільці з опущеною лівою рукою [121]. Серов варіює позу П. Щербатової, яка сидить, але вже з піднятою догори правою рукою [122]. Близьким за композицією до остаточного варіанта слід вважати ескіз вугіллям (108x70,6) на картоні з Третьяковської галереї. Пошук варіантів цілком вписується в методику підготовчого процесу художника.

Серов невдоволений знайденими позами моделі: в одному з варіантів портрета П. Щербатова навіть годувала папу, на іншому – сиділа на низенькій лаві. Врешті-решт, якщо довіряти С. Щерба-

тову, саме він і підказує художникові кінцеву «редакцію» портрета. Декілька начерків з П. Щербатовою, зроблених олівцем, експонувалися на посмертній виставці художника.

Останній варіант підготовчої стадії – взірць парадного портрета, який міг би стати одним із значних у портретній галереї художника. Чимось він перегукується з портретом О. Орлової, де зображено особу з вищого аристократичного світу. У той же час С. Щербатову категорично не подобався портрет О. Орлової.

Серед різних аксесуарів, що оточують княгиню (ваза, стілець, портрет), її постать сприймається напрочуд велично. За малюнком ми можемо судити тільки про композиційні особливості портрета, а от щодо кольорової гами своєї враження залишив С. Щербатов (у переказі І. Грабаря): *«Щербатова была одета в шелковое платье дымчатого тона и стояла у большой мраморной вазы екатерининской эпохи нежно-абрикосового теплого тона, с золоченой бронзой. На фоне вдали на огромном портрете той же эпохи, в стильной золоченой раме, краснел сенаторский мундир историка кн. Щербатова в белом парике. С этим фоном красиво сливалась гамма красок платья, золотых волос, белоснежных плеч, шеи и рук и нитей жемчугов»* [123].

Про подібність портрета П. Щербатової до портрета О. Орлової свідчать і слова художника в листі від 1 листопада 1911 р. до М. С. Цетлін: *«Пишу в настоящее время княжну Щербатову, портрет которой должен быть не хуже Орловой – такова воля господ заказчиков...»* [124].

Майстер історичної картини Василь Іванович Суриков (1848–1916) зо-

бразив П. Щербатову в 1910 р. [125]. Як свідчить її чоловік, «Суриков увлекався обликом жєны и почувствовал к ней сердечную симпатию. «Уж очень она у вас русская, и красота русская – вот бы написать ее». Я согласился, /.../ попросил его из моей жєны сделать персонажа из толпы боярыни Морозовой – русскую бабу, типа той, которая опустив голову, стоит у саней /.../. Портрет был неудачен по сходству, но что очень мне дорогое «суриковское» (а это и было для меня ценно) в нем было – в духовном выражении глаз, в «русском чувстве, в него вложенном» [126].

Портрет П. Щербатової цілком вписується в контекст інших портретів митця такого ж плану. Художник і критик Яків Олексійович Тепін (1883–1953) у



Суриков В.І.
Портрет княгині П. І. Щербатової. 1910

спогадах про В. Сурикова записує: «За всенощной на праздник покровы у Василия Блаженного в Москве в 1910 году Сурикову привиделась «Царевна в женском монастыре». Зимой этого года как пролог к «Царевне» он сделал портрет кн. Щербатовой в русском костюме, а лето 1911 года провел в Ростове, где написал подготовительные этюды для картины» [127].

Порівняння двох портретів П. Щербатової – Серова і В. Сурикова – показує нам одну особу, але два зовсім різні образи. Якщо у Серова – це жінка з вищого світу, то В. Суриков наче приховує її соціальне становище за національним костюмом. Якби Серов довів свою роботу до кінця (у живописі), тоді б ми мали уявлення про надзвичайну красу цієї жінки: «С матовым, жемчужно-белым цветом лица, с белокурыми волосами, отливающимися червонным золотом, с редко красивыми поющими линиями ее высокой стройной фигуры, поражающей своими античными пропорциями», – так описував С. Щербатов свою дружину [128].

Образ П. Щербатової в інтерпретації В. Сурикова викликає насамперед асоціації з образною системою «Боярині Морозової» (1887). Портрет П. Щербатової пензля В. Сурикова відзначається й тонкою психологічною характеристикою моделі. Після 1917 р. вона виїхала до Франції, де стала займатися ворожінням. В одному оголошенні вона навіть називала себе світовою відомою провидицею.

Примітки

1. Асаф'єв Борис Володимирович (1884–1949) – композитор, музичний критик, мистецтвознавець. Автор класичних праць з питань історії та теорії музики. Літературний псевдонім – *Гор Глебов*.
2. Свердлов Г. Художник Серов у Охтирці / Г. Свердлов // Прапор Перемоги (Охтирка). – 1990. – 28 груд. – № 207(12476). – С. 2; *Побожій С.* Валентин Серов і Сумщина / С. Побожій // Червоний промінь (Суми). – 1996. – 6 вер. – № 36(4217). – С. 5; Червоний промінь. – 1996. – 27 вер. – № 39(4220). – С. 4. *Побожій С.* Серов Валентин Олександрович / С. Побожій // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 401. *Побожій С. І.* Валентин Серов і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2005. – 74 с., іл.
3. Побожій С. Музыка в жизни и творчестве В. А. Серова / С. Побожій // Музичний ландшафт України (регіони, школи, індивідуальності) : зб. наук. праць. – Суми, 2000. – С. 165–171.
4. Серова В. С. Как рос мой сын / В. С. Серова. – Л., 1968. – С. 125. У В. Серової та В. Немчинова була дочка – Надія (по чоловіку – Жилінська). Її портрет, який високо оцінив В. Серов, написала Н. Симонович-Єфимова. У своїх спогадах вона занотувала: «Я тогочас написала портрет этой самой Нади Маленькой – сестры Серова /... / Серов как-то раз за послеобеденным чаем в Домотканове попросил показать ему мой опыт. Он удивленно сказал: «А хорошо!..» // Симонович-Єфимова Н. Я. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове / Н. Я. Симонович-Єфимова. – Л., 1964. – С. 58. Портрет знаходився в онука Н. В. Немчинової – художника Дмитра Жилінського (1927 р.н.) у Москві. *В. Серова* – автор спогадів про чоловіка і сина (Серови, Александр Николаевич и Валентин Александрович. – СПб., 1914).
5. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911 / И. Грабарь. – М., 1965. – С. 33.
6. Сумщина від давнини до сьогодення : науковий довідник / упорядн. Л. А. Покидченко ; редкол.: Л. П. Сапухіна (відп. ред.) та ін. – Суми, 2000. – С. 96.
7. Энциклопедический словарь / под ред. И. Е. Андреевского. – СПб., 1891. – Т. 2. А. – С. 540–541.
8. Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Отделение III. Уезды Ахтырский и Богдуховский, Сумский и Лебединский. – М., 1857. – С. 29.
9. Валентин Александрович Серов. 1865–1911. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. – СПб., 2005. – С. 221. У Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі зберігається значна колекція живопису, малюнка і гравюри В. Серова.
10. Ідентифікувати зображену В. Серовим на малюнку «Охтирка» церкву допоміг охтирський краєзнавець Олексій Сергієнко. У листі до автора від 19.03.2007 він писав: «Церква, зображена на малюнку, є не що інше, як храм архістрати́га Михаїла в колишній слободі Гусинка, нині приєднаної до м. Охтирки».

11. Зазначені малюнки зберігаються в Державній Третьяковській галереї, Державному Російському музеї (СПб.), родині Серових. На виставці творів В. Серова в 1935 р. у Третьяковській галереї експонувалися такі роботи «охтирського» періоду В. Серова: «Наш будинок у Охтирці» (папір, олівець, 11,2х22,6); «В Охтирці» (папір, олівець, 12,5х17, із зібрання Серових); «Охтирка» (папір, свинцевий олівець, 16,4х12,5, Державний Російський музей (Ленінград)) – Виставка произведений В. А. Серова 1865–1911 / вст. ст. И. Э. Грабаря. – М., 1935. – С. 32. Слід не плутати малюнки юного В. Серова, виконані ним у 1879 р. у підмосковній Охтирці поблизу Хотькова.
12. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / редакторы-составители, авторы вст. ст., очерков о мемуаристах и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. – Л., 1971. – Т. 1. – С. 81–82.
13. Серова В. С. Как рос мой сын / В. С. Серова. – Л., 1968. – С. 95.
14. Яремич С. П. Серов: рисунки / С. П. Яремич. – Л., 1936. – С. 11.
15. Серова В. С. Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович / В. С. Серова. – СПб., 1914. – С. 200.
16. Валентин Александрович Серов (40 лет со дня смерти). Виставка / сост. Н. В. Власов. – М., 1953. – С. 12–16; Валентин Александрович Серов (1865–1911). Виставка произведений к 100-летию со дня рождения. – М., 1965. – С. 25.
17. Грабарь И. Серов и Репин (поездка в Запорожье) / И. Грабарь // Ежегодник Института истории искусств. Живопись. Архитектура. 1952. – М., 1952. – С. 11.
18. Репин И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин. – [М.], 1961. – С. 350.
19. Каталог посмертной выставки произведений В. А. Серова. 1865–1911. – М., 1914. – С. 3–4.
20. Виставка произведений В. А. Серова / Государственный Русский музей ; вст. ст. Л. Динцес. – Л., 1935. – С. 31.
21. Харьков и губерния на страницах газеты «Южный край» (1880–1918) / Харьковская государственная научная библиотека им. В. Г. Короленко. – Харьков, 2006. – Часть 3 (1891–1893). – С. 115, 145.
22. Харьков и губерния на страницах газеты «Харьковские губернские ведомости» 1838–1917 гг. : библиографический указатель / Харьковская государственная научная библиотека им. В. Г. Короленко. – Харьков, 1994. – Вып. 2 (1892–1896 гг.). – С. 36. У газеті «Харьковские губернские ведомости» від 24 лютого 1893 р. у розділі «Місцеві новини» повідомлялося: «*Нов.[о]е] Вр.[емя]* сообщает, что художник Серов окончил на днях картину, изображающую Государя Императора и все Августейшее Семейство. Картина эта написана по заказу Харьковского дворянства в память чудесного спасения Августейшего семейства при крушении поезда 17 октября 1888 г.». – Харьковские губернские ведомости. – 1893. – 24 февр. – № 50. Цю інформацію розмістила газета «Южный край» цього року в № 4172 від 24 лютого.
23. Нерадовский П. И. Из жизни художника / П. И. Нерадовский. – Л., 1965. – С. 33–34.

24. Серов В. А. Переписка. 1884—1911 / вст. ст. и прим. Н. Соколовой. — Л. ; М., 1937. — С. 135. Праця над портретом не задовольнила художника, що підтверджується рядками з цього листа: «*Одно могу сказать, что картина мне изрядно надоела и эти Борки*» // Валентин Серов в переписке, интервью и документах : в 2 т. / составители И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. — Л., 1985. — Т. 1. — С. 204.
25. Відомості про рід Капністів вміщено у вид.: Новый энциклопедический словарь. Издание Акционерного общества «Издательское дело бывшее Брокгауз-Ефрон». — СПб., [б.р.]. — Т. 20. — С. 846—847; *Дмитрієнко М.* Доля родини Капністів / М. Дмитрієнко, О. Ясь // Київська старовина. — 1995. — № 1. — С. 109—116. Власенко В. М. Капністи / В. М. Власенко, Ю. В. Голод // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. — Суми, 2003. — С. 192—193.
26. Лукомский Г. «Михайловка», усадьба графа А. В. Капниста, Харьковской губернии, Лебединского уезда / Г. Лукомский // Столица и усадьба. — 1916. — № 56. — С. 7.
27. Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Отделение III. Уезды Ахтырский и Богдучовский, Сумский и Лебединский. — С. 513.
28. Лукомский Г. «Михайловка», усадьба графа А. В. Капниста, Харьковской губернии, Лебединского уезда / Г. Лукомский. — С. 4.
29. Каталог выставки XII археологического съезда в г. Харькове. — Харьков. — С. 126.
30. Каталог состоящей под высочайшим его императорского величества государя императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот, павших в бою воинов. — СПб., 1905. Подаємо список творів з цього каталогу: «831. Репнин, кн. Николай Васильевич. Раб. Д. Левицкого (?). Третий Екатерининский зал». — С. 33; «2032. Иваненко, Александр Андреевич. Рисунок раб. Молилари (Столы в залах имп[ератора] Александра 1)». — С. 57; «2033. Долгорукий, князь. Рисунок. Раб.[ота] Молилари». — С. 58; «2041. Иваненко Андрей Андреевич. Рисунок. Раб.[ота] Молилари». — С. 58.
31. Святенко І. М. Портрет графа В. О. Капніста. 1910-ті рр. Полотно, олія, 74,5х57. Ж-33. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
32. Каталог XII выставки картин Товарищества харьковских художников. — Харьков, 1908. — «И. Н. Святенко. № 161. Вид с. Михайловки (Лебед. уезд Харьк. губ. — 150 руб.»); під № 162 в каталозі зазначена робота цього художника, яка становить інтерес: «Упраздненный монастырь (Лебед. уезд Харьк. губ. — 200 руб.» № 163 «Утро», № 164 «Этюд», № 165 «Этюд». — С. 6). Див.: Каталог выставки картин общества харьковских художников. — Харьков., 1907. Учасники цієї виставки: Є. Агафонов, В., Л. і Д. Бурлюки, М. Самокиш, С. Уваров, М. Федоров, В. Серов (твори з колекції М. Федорова). У виставці брав участь і І. Святенко («№ 119 Иней») — С. 5. Каталог сьомої виставки картин общества харьковских художников в пользу голодающих. — Харьков, 1906. І. Святенко показав на цій виставці п'ять творів, серед них: «Вид із Гудимівки» — С. 13. На XIII виставці товариства харківських художників був експонований «Портрет протоіерея Михайла Павлова» І. Святенка. Див.: Каталог XIII выставки картин товарищества харьковских художников. — Харьков, 1910. — С. 8.

33. Голод Ю. Останній володар Михайлівського маєтку / Ю. Голод // Життя Лебединщини. – 2001. – 28 квіт. – № 34–35(9558–9559). – С. 6.
34. Голод Ю. Графиня Варвара Капніст – меценат і колекціонер / Ю. Голод // Життя Лебединщини. – 1999. – 28 лип. – № 60(9380). – С. 3. Шевченко Т. Портрет дітей В. М. Рєпніна. 1844. Полотно, олія, 40x51,3. Національний музей Тараса Шевченка, м. Київ. Іл.: Шевченківський словник : у 2-х т. – К., 1978. – Т. 2. – С. 163.
35. Каталог першої виставки української старовини. – Лебедин, 1918. – С. 4–6, 18. Твори декоративного мистецтва, зокрема килими, які експонувалися на цій виставці, викликали цікавість у мистецтвознавця С. Таранушенка – уродженця Лебединя. *Див.*: Таранушенко С. А. Опис килимів з Першої виставки української старовини в Лебедині в 1918 р. та Музею українського мистецтва в Харкові 1923 р. [1928 р.] – Відділ рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. – Ф. 278, № 118, 34 картки.
36. Голод Ю. Графиня Варвара Капніст – меценат і колекціонер / Ю. Голод. – С. 3. Власенко В. М. Капністи / В. М. Власенко, Ю. В. Голод. – С. 193.
37. Незабутые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 : в шести томах / сост. В. Н. Чуваков. – М., 2001. – Т. 3. – С. 186.
38. Державний архів Сумської області. – Ф. 251, оп. 1, спр. 204, арк. 9.
39. Харьковский календарь на 1905 год. – Харьков, 1904. Список землевладельцев Харьковской губернии, владеющих 300 десятинами земли и более. – С. 54. Харьковский календарь на 1906 год. – Харьков, 1906. Список землевладельцев Харьковской губернии. – С. 57.
40. Четырнадцать. Письма графа Иллариона Владимировича Мусина-Пушкина // Искусство кино. – 1992. – № 1. – С. 15.
41. Четырнадцать. Письма графа Иллариона Владимировича Мусина-Пушкина. – С. 18.
42. Серов В. Портрет графини В. В. Капніст. 1895. Полотно, пастель, 58x54. Державний Російський музей. Санкт-Петербург. Був у зібранні графині Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної (Санкт-Петербург).
43. Ці відомості взяті зі статті лебединського краєзнавця Ю. Голода: *Голод Ю.* Графиня Варвара Капніст – меценат і колекціонер / Ю. Голод. – С. 3. *Ювеналій Володимирович Голод (1941 р.н.)* – історик і краєзнавець. Народився 5 січня 1941 р. у м. Лебедині Сумської області. Науковий співробітник Лебединського міського художнього музею. Дослідник родоводу Капністів.
44. Будинок Капністів знаходився на розі вулиці Благовіщенської та Дмитрієвської. *Див.*: Харьковский календарь на 1892 год. – Харьков, 1892. – С. 52, 95. Харьковский календарь на 1893 год. – Харьков, 1893. – С. 105, 141. Харьковский календарь на 1894 год. – Харьков, 1894. – С. 161. Харьковский календарь на 1895 год. – Харьков, [1895]. – С. 115.
45. Харьков и губерния на страницах газеты «Южный край» (1880–1918) / Харьковская государственная научная библиотека им. В. Г. Короленко. – Харьков, 2007. – Часть 4 (1894–1896). – С. 17, 72, 125.

46. Валентин Александрович Серов. 1865–1911. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. – СПб., 2005. – С. 252.
47. Інвентарна книга Лебединського художнього музею. Кінець 1930-х рр. / Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева. – Арк. 37, зв.
48. Руднев Б. К. Дневник оккупации г. Лебедин Сумской области / Б. К. Руднев. – Харьков, 2006. – С. 48. *Серов В. Михайлівка*. Етюд. 1890-ті рр. Дерево, олія, 10x16. Ж-87. Лебединський міський художній музей. Про Б. Руднева *див.*: Побожій, С. Борис Руднев: «... я повинен почати якийсь нове справжнє життя» / С. Побожій // Україна. Наука і культура. – К., 1993. – С. 377; Руднев Борис Кузьмич // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 383.
49. Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Отделение III. Уезды Ахтырский и Богодуховский, Сумский и Лебединский. – С. 517. *Філарет Гумілевський* (1805–1866). Автор історико-краєзнавчих праць і досліджень з історії церкви. *Див.*: Філарет Гумілевський (Дмитро Григорович Конобеївський) // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 463–464.
50. Лукомский Г. «Михайловка» / Г. Лукомский. – С. 11. Ікони із с. Михайлівки привернули увагу знавця української старовини С. Таранушенка. Зокрема в одному з блокнотів він описує ікони святих Анни, Іоакима, Миколи, Катерини та Василя. Найімовірніше, що вони з цієї церкви. *Див.*: Таранушенко С. Ікони в с. Михайлівці Лебединського повіту. – Відділ рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. – Ф. 278, спр. № 113, арк. 1–13.
51. Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1999 : в шести томах / сост. В. Н. Чуваков. – М., 2004. – Т. 4. – С. 676. 20 червня 1943 р. відзначалося півроку з дня смерті графа О. Мусіна-Пушкіна. *Див.*: Парижский вестник. – Париж. – 1942. – 12 дек. – № 27. Парижский вестник. – Париж. – 1943. – 19 июня. – № 53.
52. Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1999 : в шести томах / сост. В. Н. Чуваков. – С. 678. *Див.*: Вестник кавалергардской семьи. – Париж, 1960. – Т. 4.
53. Серов В. Портрет графині Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної. 1895. Папір, наклеєний на полотно, пастель, 72,5x57,5. Державний Російський музей (СПб.). *Див.*: Круглов В. Ф. Творчество Серова в зеркале коллекции Русского музея / В. Ф. Круглов // Валентин Александрович Серов. 1865–1911. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. – СПб., 2005. – С. 28.
54. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911 / И. Грабарь. – М., 1965. – С. 334.
55. Круглов В. Ф. Творчество Серова в зеркале коллекции Русского музея / В. Ф. Круглов // Валентин Александрович Серов. 1865–1911. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. – СПб., 2005. – С. 34: «Небольшой по размеру, живой по характеристике, хранящий тепло общения модели и художника портрет графини В. В. Мусиной-Пушкиной (1895) – ранний образец парадного портрета в творчестве Серова».
56. Нестеров М. В. Письма. Избранное / М. В. Нестеров. – Л., 1988. – С. 204.

57. Валентин Серов в переписке, интервью и документах : в 2 т. / составители И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – Л., 1985. – Т. 1. – С. 205.
58. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников : в 2 т. – Л., 1971. – Т. 1. – С. 507.
59. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников : в 2 т. – Л., 1971. – Т. 1. – С. 502.
60. Серов В. А. Переписка. 1884–1911 / В. А. Серов ; вст. ст. и прим. Н. Соколовой. – С. 169.
61. Лянин В. А. Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы / В. А. Лянин. – Л., 1980. – С. 24.
62. Лянин В. А. Валентин Александрович Серов / В. А. Лянин. – Л., 1989. – С. 18.
63. Лянин В. А. Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы / В. А. Лянин. – Л., 1980. – С. 33.
64. Серов В. Портрет графини Варвары Василівни Мусіної-Пушкіної. 1898. Папір, акварель, 54,9x37,5. Оксфорд, Ешмолен-музей. Був у зібранні В. В. Мусіної-Пушкіної (Спб.), О. Мусіна-Пушкіна (Париж, 1935). У цьому музеї зберігається ще один портрет роботи В. Серова – «Олена Іванівна Реріх» (1909; папір, чорна крейда, пастель, акварель, 64,8x46,8).
65. Серов В. Графиня Варвара Василівна Мусіна-Пушкіна. 1898. Папір, графітний олівець, 16,8x24,4. Костромський історико-архітектурний музей-заповідник.
66. Голод Ю. Михайлівські потомки гетьмана Розумовського / Ю. Голод // Життя Лебединщини. – 1996. – 18 вер. – № 77(9072). – С. 3. *Мусіна-Пушкіна Єлизавета Василівна* // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – С. 549.
67. Серов В. Графиня Єлизавета Василівна Мусіна-Пушкіна. 1896. Був у зібранні Є. В. Мусіної-Пушкіної (СПб.). І. Грабар подає опис цього портрета: «*Изображена молодая женщина, по колена, 3/4 вправо, сидя, облокотившись на локотник. Слева внизу подпись...*» // Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911 / И. Грабарь. – М., 1965. – С. 334. Виставка проходила в Петербурзі з 2 березня по 6 квітня 1897 р. *Див.*: Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. 1869–1899 гг. – М., 1987. – С. 522.
68. Сергей Дягилев и русское искусство : в 2 т. / авт.-сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – М., 1982. – Т. 1. – С. 69.
69. Список работ В. А. Серова (составленный П. И. Нерадовским). – [Б.м., б.р.] – С. 3. – Наукова бібліотека Державної Третьяковської галереї: 10.1326. *Нерадовський Петро Іванович (1875–1962)* – художник-портретист, хранитель художнього відділу Російського музею імператора Олександра III в Санкт-Петербурзі з 1909 р. Автор спогадів «*Из жизни художника*», на сторінках якої вміщено спогади про В. Серова.
70. Каталог посмертной выставки произведений В. А. Серова. 1865–1911. – М., 1914. У ньому вміщено перелік таких портретів В. Капніст і Мусіних-Пушкіних: «*№ 95. Гр. В. В. Мусина-Пушкина. Пас-*

- тель (собр. гр. В. В. Мусиной-Пушкиной в СПб.); № 96. Гр. В. В. Капнист. Пастель (собр. гр. В. В. Мусиной-Пушкиной в СПб.); № 98. Гр. Е. А. Капнист. Масло (собр. гр. В. В. Мусиной-Пушкиной в СПб.); № 115. Гр. В. В. Мусина-Пушкина. Акварель (собр. гр. В. В. Мусиной-Пушкиной в СПб.)». — С. 10–11. В іншому примірнику каталогу портрети Мусіних-Пушкіних і В. Капніст згадуються в такому порядку: «102. Гр. В. В. Мусина-Пушкина. Пастель (собр. гр. В. В. Мусиной-Пушкиной в СПб.) 103. Гр. В. В. Капнист. Пастель (собр. гр. В. В. Мусиной-Пушкиной в СПб.) 105. Гр. Е. Мусина-Пушкина. Масло (собр. гр. В. В. Мусиной-Пушкиной в СПб.) 118. Гр. В. В. Мусина-Пушкина. Акварель (собр. В. В. Мусиной-Пушкиной в СПб.)» // Каталог посмертной выставки произведений В. А. Серова 1865–1911. — 4-е издание. — М., 1914. — С. 10–12.
71. Серов В. Портрет П. І. Харитоненка. 1901. Полотно, олія, 57х55. Державна Третьяковська галерея. Виставка произведений В. А. Серова / Госуд. Русский музей ; сост.: Л. Динцес, Л. Галич, Г. Дядьковская и др. — Л., 1935. — С. 24.
 72. Нижньосироватський селянин і його нащадки в творчості художників // Панорама Сумщини. — 1991. — 10 січ. — № 2(54). — С. 1, 4, 5.
 73. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911 / И. Грабарь. — М., 1965. — С. 337.
 74. Волошин М. Лики творчества / изд. подгот.: В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. — Л., 1988. — С. 283.
 75. Цей факт наводиться у статті: *Маррелл К. Б. Сахарные короли* / К. Б. Маррелл // *Огонек*. — 1991. — № 50. — С. 24.
 76. Щербатов С. Художник в ушедшей России / С. Щербатов. — Нью-Йорк, 1955. — С. 45–46. Наукова бібліотека Державної Третьяковської галереї: 10. 1229.
 77. Нестеров М. В. Письма. Избранное / М. В. Нестеров. — Л., 1988. — С. 249.
 78. Маррелл К. Б. Сахарные короли / К. Б. Маррелл // *Огонек*. — 1991. — № 50. — С. 24.
 79. Нестеров М. В. Письма. Избранное / М. В. Нестеров. — Л., 1988. — С. 246.
 80. Леняшин В. А. Серов — больше, чем портрет / В. А. Леняшин // Валентин Александрович Серов. 1865–1911. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. — СПб., 2005. — С. 15.
 81. Маковский С. В. Серов / С. Маковский. — Берлин ; Париж, 1922. — С. 15–16.
 82. Петров Г. Художня Харитоненкіана / Г. Петров // Панорама Сумщини. — 1992. — 27 лют. — С. 5. *Петров Геннадій Терентійович (1936–1996)* — сумський краєзнавець, літературознавець, журналіст.
 83. Про *М. Рябушинського* див. докладніше: *Виноградов С. А. О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах* / С. А. Виноградов // *Воспоминания о серебряном веке* / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. — М., 1993. — С. 430–439.
 84. Виставка произведений В. А. Серова. 1865–1911 / вст. слово И. Э. Грабаря. — М., 1935. — С. 23.

85. Живова О. А. Филипп Андреевич Малявин. 1869–1940. Жизнь и творчество / О. А. Живова. – М., 1967. – С. 134.
86. Щербатов С. Художник в ушедшей России / С. Щербатов. – Нью-Йорк, 1955. – С. 46.
87. Мастера искусств об искусстве. – М., 1970. – Т. 7: Искусство народов СССР XIX–XX вв. – С. 250.
88. Алленов М. Русское искусство XVIII – начала XX века / М. Алленов. – М., 2000. – С. 251.
89. *Див.:* Незабутые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1999 : в шести томах / сост. В. Н. Чуваков. – М., 2004. – Т. 5. – С. 221.
90. Козлов А. Н. Былая слава (родословная Харитоненко) / А. Н. Козлов // Курские мемуары : научно-исторический журнал. – 2003. – № 2. – С. 51. Про *Олівів* більш докладніше див.: *Обозная В.* Харитоненко и Олив – последние владельцы Качановки / В. Обозная // *Дворянські садиби як осередки культурно-мистецького та духовного життя XIX – початку XX століття : матеріали міжнародної наукової конференції 6–7 вересня 2007 р.* – [Б.м., б.р.] – С. 81–89.
91. Незабутые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1999 : в шести томах / сост. В. Н. Чуваков. – Т. 5. – С. 222. Некрологи на смерть *М. Олів* були надруковані у виданнях: Вестник кавалергардской семьи. – Париж, 1956. Новое русское слово. – Нью-Йорк. – 1956. – 7 мая. – № 16674. Союз дворян. – Париж. – 1959. – № 12.
92. Серов В. Портрет С. С. Боткіна. Перша половина 1900-х. Папір, акварель. 43,6x35,3. Державний Російський музей (СПб.). Серов В. Діти Боткіни. 1900. Папір, акварель, графітний олівець. 49,8x40,3. Державний Російський музей (СПб.).
93. Серов В. Портрет Олени Павлівни Олів. 1909. Картон, гуаш, акварель, пастель, 93,5x66,2 (овал). Державний Російський музей (СПб.). Був у зібранні М. С. Олів, О. П. Олів (СПб.). Надійшов у 1922 р. з Державного музейного фонду. У каталозі посмертної виставки В. Серова 1914 р. значиться під № 256, але помилково указано техніку (темпера) : каталог посмертної виставки произведений В. А. Серова 1865–1911. – 4-е издание. – М., 1914. – С. 24. Портрет О. Олів експонувався також на персональній виставці В. Серова 1935 р.: Виставка произведений В. А. Серова / Госуд. Русский музей / сост. кат.: Л. Динцес, Л. Галич, Г. Дядьковская. – Л., 1935. – С. 28.
94. Серов В. А. Переписка. 1884–1911 / вст. ст. и прим. Н. Соколовой. – Л. ; М., 1937. – С. 363.
95. Про *М. Врангеля* докладніше див.: Банников А. П. Несостоявшаяся выставка / А. П. Банников // *Панорама искусств 7* / сост. И. С. Максимова. – М., 1984. – С. 284–294.
96. Каталог состоящей под высочайшим его императорского величества государя императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот, павших в бою воинов. – С. 33, 57, 58.
97. Побожий С. «Человек искусства» / С. Побожий // Ваш шанс (Сумы). – 2002. – 3 апр. – № 14. – С. 14.
98. Сергей Дягилев и русское искусство. – Т. 1. – С. 383.
99. Сергей Дягилев и русское искусство. – Т. 1. – С. 193.

100. Бенуа А. Мои воспоминания : в 5 кн. — М., 1990. — Кн. 4, 5. — С. 191.
101. Каталог состоящей под высочайшим его императорского величества государя императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов. — С. 33, 34.
102. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865—1911 / И. Грабарь. — М., 1965. — С. 220.
103. Там же. — С. 340.
104. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников : в 2 т. — Л., 1971. — Т. 1. — С. 471.
105. Валентин Серов в переписке, документах и интервью. — Л., 1985. — Т. 2. — С. 255.
106. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество / И. Грабарь. — СПб., 1914. — С. 200.
107. Сомов К. Портрет Олени Павлівни Олів. 1914. Полотно, олія, 106,5x89,6. Державна Третьяковська галерея.
108. Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников / сост., вст. ст. и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. — М., 1979. — С. 138.
109. Харьковский календарь и памятная книжка на 1885 г. — Харьков, 1884. — С. 115.
110. Через віки та епохи: нариси з історії с. Терни : у 4 т. / автор-упоряд. А. М. Лісний. — Суми, 2005. — Книга перша. Шляхами випробувань. — С. 300, 303, 304.
111. Грабарь И. Письма. 1891—1917 / И. Грабарь. — М., 1974. — С. 349.
112. Запис бесіди з К. І. Таранцем зроблено 07.04.2007 в Сумах.
113. Бенуа А. Мои воспоминания / А. Бенуа. — С. 374.
114. Щербатов С. Художник в ушедшей России / С. Щербатов. — С. 259.
115. Серов В. Князь С. Щербатов. Шарж. 1903. Папір, графітний олівець, 58,3x23,9. Державний Російський музей (СПб.). Надійшов у 1920 р. від Товариства заохочення художників. До цього був у зібранні О. Бенуа.
116. Зберігається у Державному Російському музеї (СПб.). Шлях надходження до музею — такий самий, як і в попередньому випадку.
117. Зберігається у Державному Російському музеї (СПб.). Надійшов туди від Товариства заохочення художників.
118. Шарж знаходиться у Державному Російському музеї (СПб.).
119. Серов В. Портрет княгині Поліни Іванівни Щербатової. 1911 р. Полотно, темпера, вугілля, пастель, 242x184. Державна Третьяковська галерея. Твір належав князю С. Щербатову.

120. Серов В. Княгиня Поліна Іванівна Щербатова. 1911 р. Картон, вугілля, 108х71. Державна Третьяковська галерея. Надійшов у 1927 р. з Державного музейного фонду.
121. Серов В. Княгиня Поліна Іванівна Щербатова. 1911. Папір, італійський олівець, сангіна, 107х66. Азербайджанський державний музей мистецтв. Надійшов у 1925 р. з Державного музейного фонду.
122. Серов В. Княгиня Поліна Іванівна Щербатова. 1911 р. Папір, олівець, 26х15 (рамка), 26х20,5 (аркуш). Зібрання Серових (Москва).
123. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911 / И. Грабарь. – М., 1965. – С. 371.
124. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество / И. Грабарь. – СПб., 1914. – С. 212.
125. Суриков В. І. Портрет П. І. Щербатової. 1910. Полотно, олія, 97х71,5. Саратовський художній музей ім. О. М. Радіщева.
126. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников : в 2 т. – Л., 1971. – Т. 1. – С. 671.
127. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике / вст. ст., сост. и коммент. Н. А. и З. А. Радзимовских, С. Н. Гольдштейн. – Л., 1977. – С. 205.
128. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках. – Т. I. – С. 671.

Список ілюстрацій

1. Сєров В. О. Охтирка. 1878. Папір, графітний олівець, 10,9x21,9. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
2. Сєров В. О. Портрет графині В. В. Капніст. 1895. Полотно, пастель, 58x54. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
3. Сєров В. О. Портрет графині Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної. 1895. Папір, наклеєний на полотно, пастель, 70x55. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
4. Сєров В. О. Портрет І. Ю. Репіна. 1901. Папір, акварель, 34,6x35. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
5. Святенко І. М. Портрет графа В. О. Капніста (1838–1910). 1910-ті. Полотно, олія, 74,5x57. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
6. Сєров В. О. Михайлівка. Етюд. 1890-ті. Дерево, олія, 10x16. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
7. Сєров В. О. На околиці села. 1890-ті (?). Полотно на картоні, олія, 19,5x33,5. Севастопольський художній музей ім. М. П. Крошицького.
8. Сєров В. О. Портрет П. І. Харитоненка. 1901. Полотно, олія, 57x55. Державна Третьяковська галерея. Москва.
9. Малявін П. А. Портрет Павла Івановича Харитоненка із сином. 1911. Полотно, олія, 114,5x129,5. Харківський художній музей.
10. Сєров В. О. Портрет Олени Павлівни Олів. 1909. Картон, гуаш, акварель, пастель, 94x66,2. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
11. Сомов К. А. Портрет Олени Павлівни Олів, уродженої Харитоненко. 1914. Полотно, олія, 106,5x89,6. Державна Третьяковська галерея.
12. Сєров В. О. Портрет Софії Михайлівни Лукомської, уродженої Драгомирової. 1900. Папір на картоні, акварель, білило, 43x41. Державна Третьяковська галерея.
13. Сєров В. О. Портрет дівчинки Гучкової. 1902. Папір, сангіна, вугілля, 51x32. Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна.
14. Сєров В. О. Портрет Єлизавети Олексіївни Красильщиківної. 1906. Полотно, олія, 125x71. Київський національний музей російського мистецтва.
15. Сєров В. О. Портрет М. К. Морозової. 1910. Полотно, олія, 143x84. Дніпропетровський художній музей.
16. Сєров В. О. Дворик. Віз. 1903. Полотно, олія, 32x48,8. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.



Серов В. О.
Охтирка. 1878



Серов В. О.
Портрет графини В. В. Кашніст. 1895



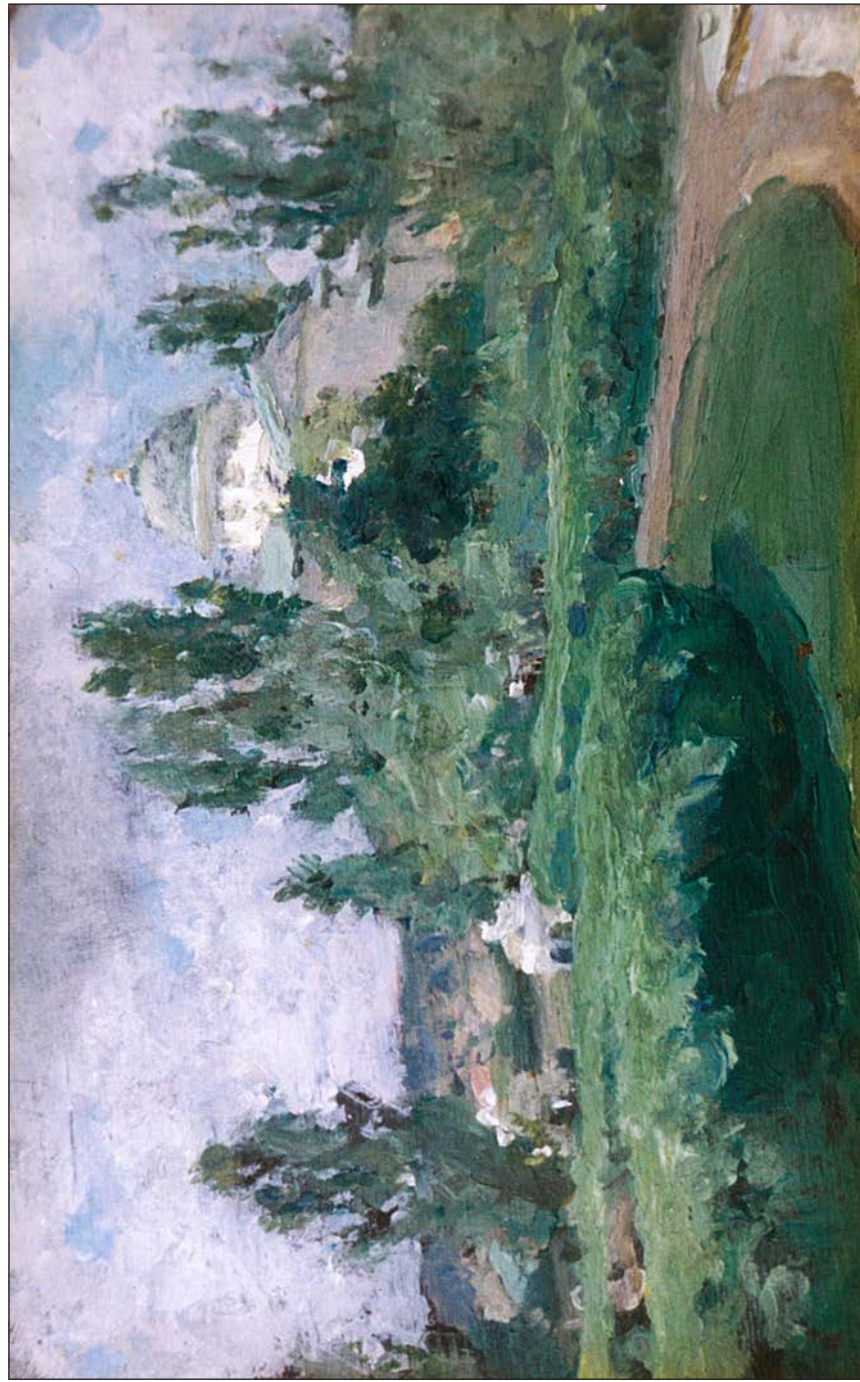
Серов В. О.
Портрет графини Варвары Васильевны Мусиной-Пушкиной. 1895



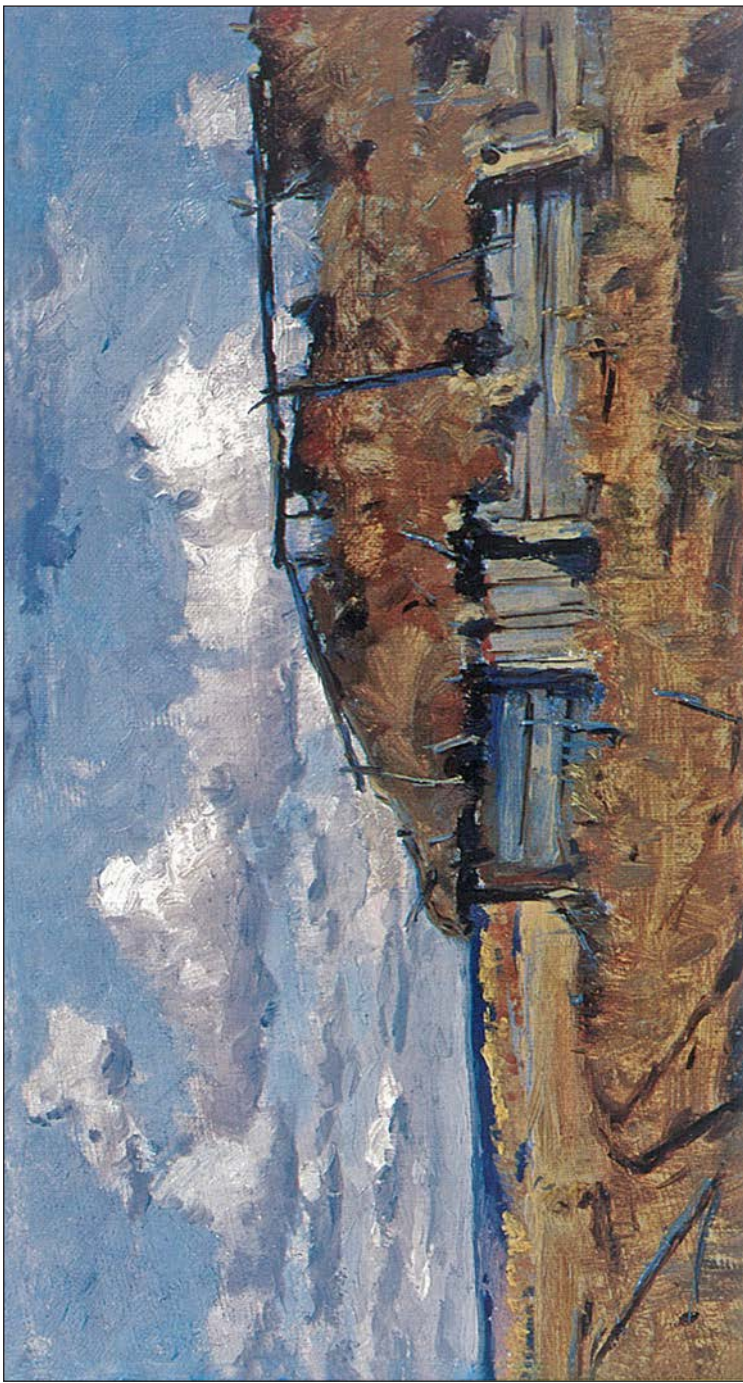
Серов В. О.
Портрет И. Ю. Рєпина. 1901



Святенко І. М.
Портрет графа В. О. Кашніста (1838–1910). 1910-ті



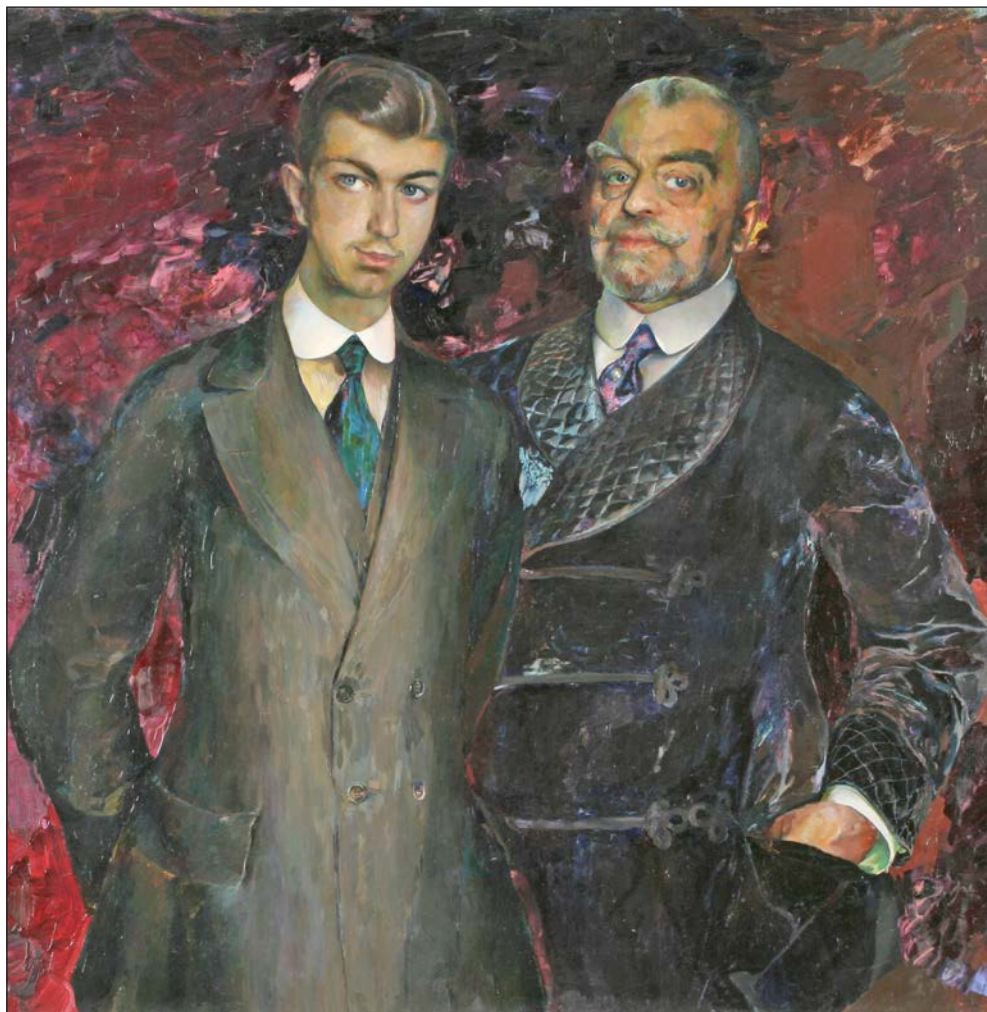
Серов В. О.
Михайлівка. Етюд. 1890-ті



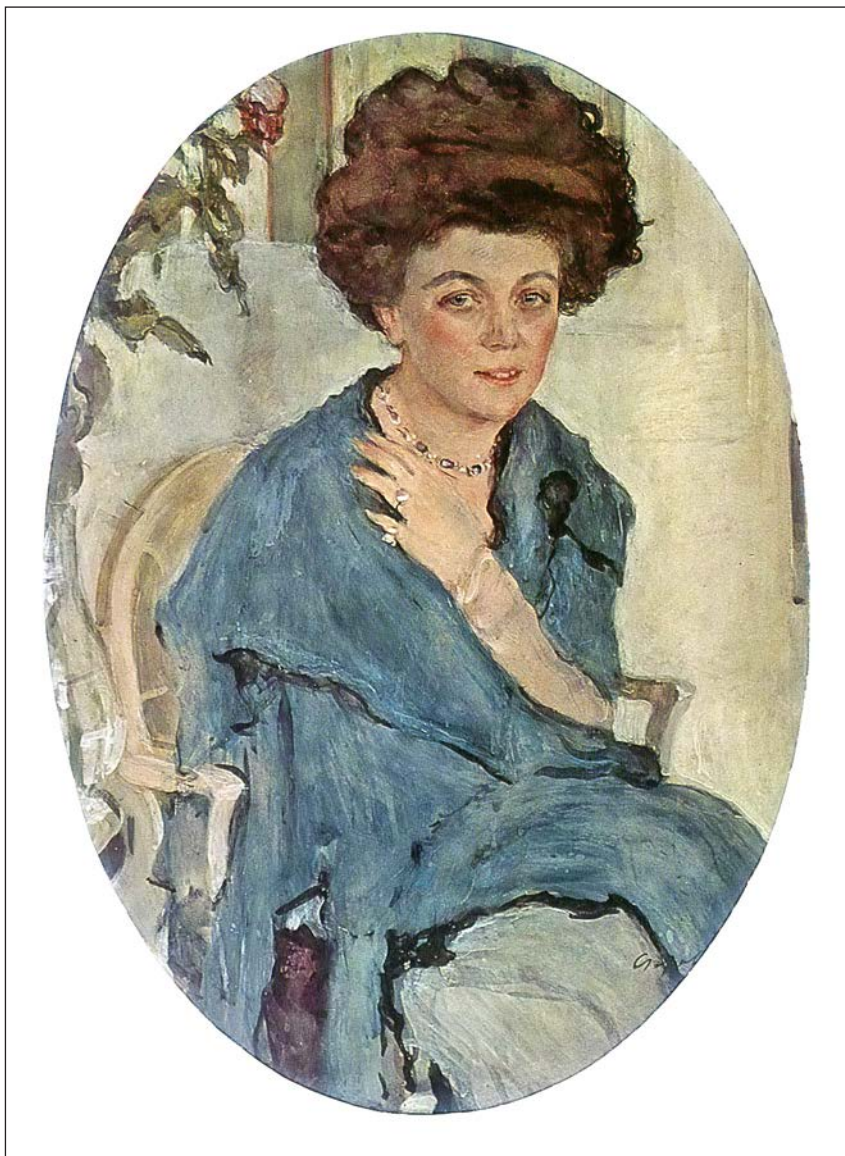
Серов В. О.
На околиці села. 1890-ті (?)



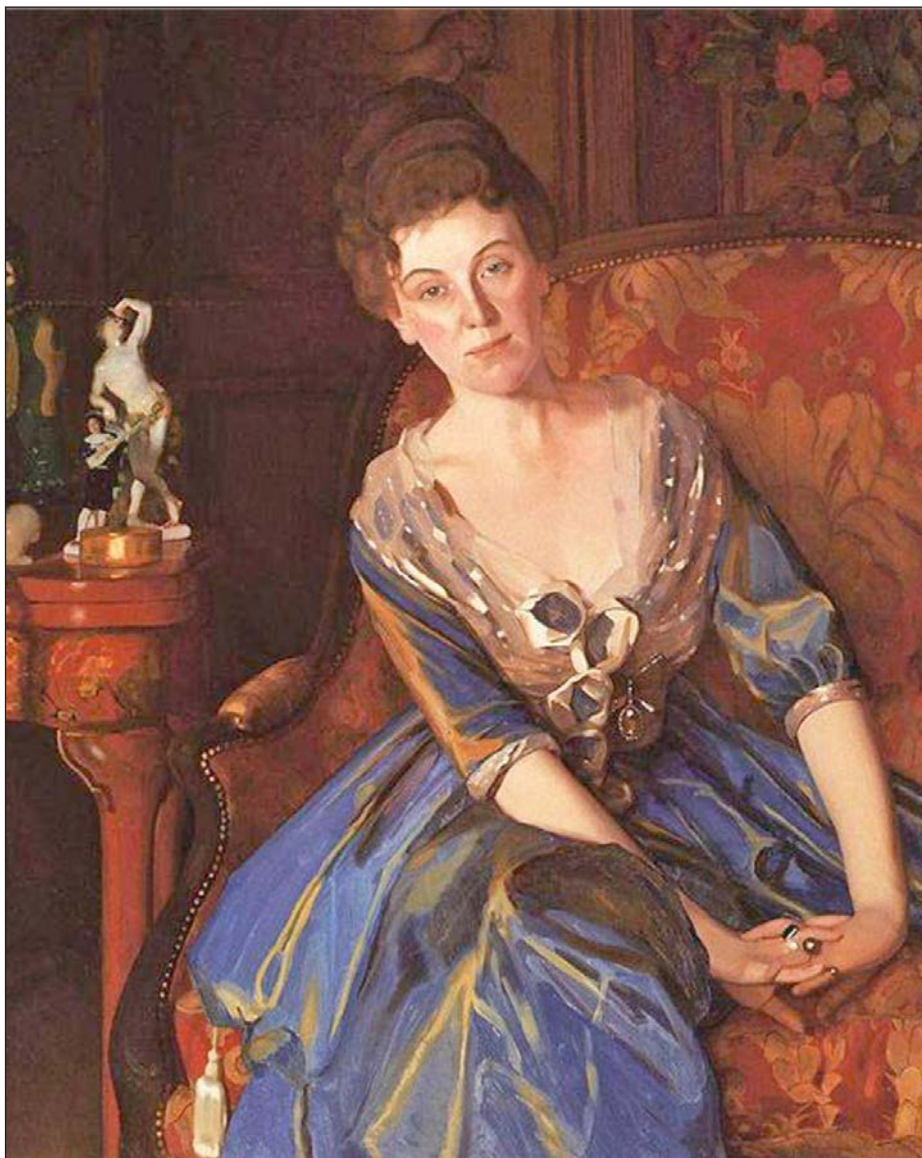
Серов В. О.
Портрет П. И. Харитоненка. 1901



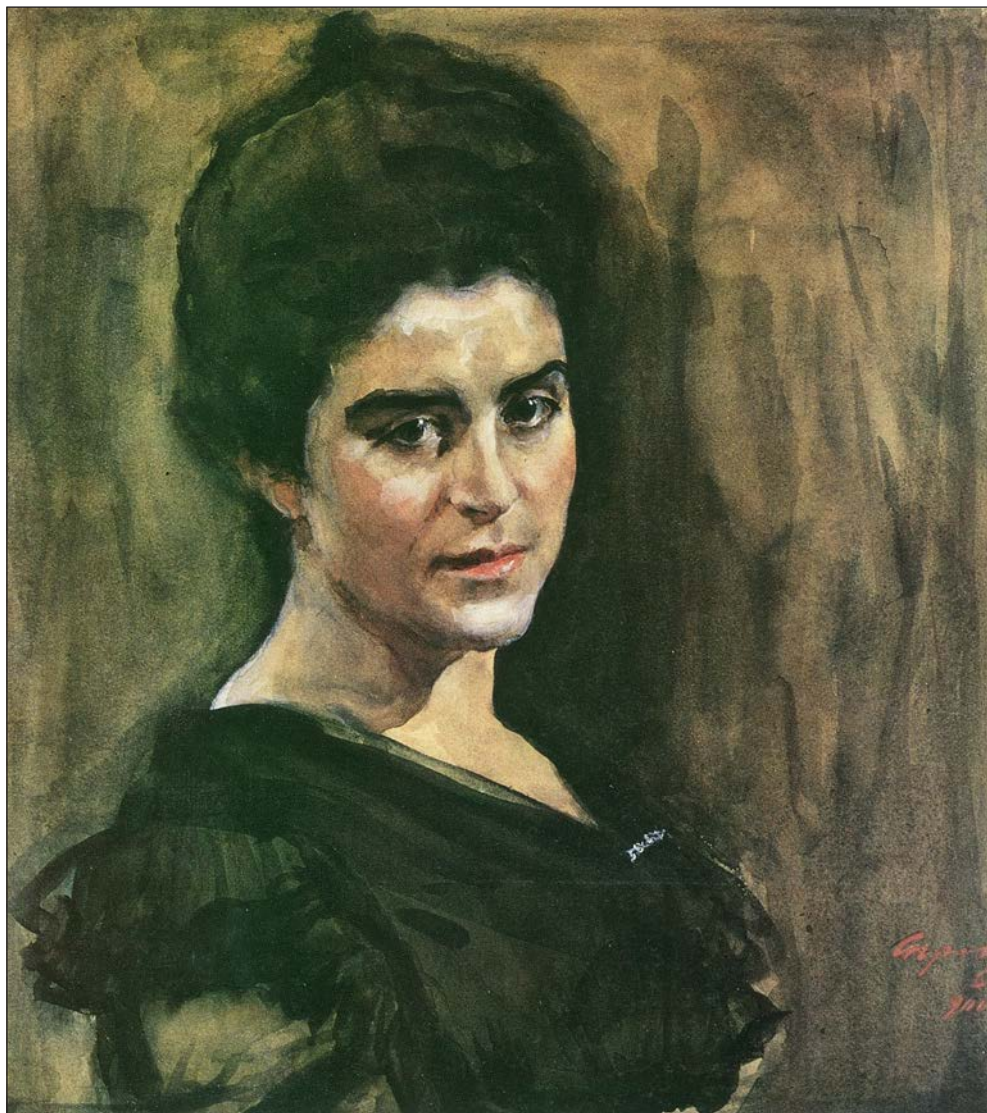
Малявін П. А.
Портрет П. І. Харитоненка із сином. 1911



Серов В. О.
Портрет Олени Павлівни Олів. 1909



Сомов К. А.
Портрет Олени Павлівни Олів, уродженої Харитоненко. 1914



Серов В. О.
Портрет Софії Михайлівни Лукомської, уродженої Драгомирової. 1900



Серов В. О.
Портрет дівчинки Гучкової. 1902



Серов В. О.
Портрет Єлизавети Олексіївни Красильщикової. 1906



Серов В. О.
Портрет М. К. Морозовой. 1910



Серов В. О.
Дворик. Вяз. 1903

ПУТИВЛЬСЬКИЙ ПЕРІОД
П. ЛЕВЧЕНКА
ТА ЙОГО ЗВ'ЯЗОК
З ДУХОВНИМИ ЯВИЩАМИ



«Подобно любой историко-детективной работе, разрешение иконографических загадок требует и знаний, и везения».

Э. Г. Гомбрих

«Литературное урочище – это и описание реального пространства и реальных событий, связанных с ним, и избрание этого пространства для «разыгрывания» поэтических (в противоположность «действительности») образов, мотивов, сюжетов, идей; это место вдохновения поэта, его радостей, раздумий, страданий, место творчества и откровений /.../».

В. Н. Топоров

«ПЕТРО ОЛЕКСІЙОВИЧ, МАТИЛЬДА І ПЕЙЗАЖ»



Ключ до розуміння творів мистецтва Левченка я знайшов в одному з листів І. Крамського до 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 невловимо поєднав 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...»*. Однак для того, щоб отримувати задоволення від творів Левченка, слід бути зацікавленим і водночас підготовленим глядачем.

В історії українського мистецтва Петро Олексійович Левченко (1856–1917)

посідає особливе місце. Його творчість еволюціонувала від змістовної оповідальності до лірико-психологічного сприйняття світу, що виявилось в написанні камерних творів і етюдів. Левченко в українському живописі так само, як і І. Левітан у російському живописі, затвердив право українського національного ландшафту бути предметом високого мистецтва.

Мистецькі навички Левченко отримав у рідному Харкові, навчаючись у другій гімназії у художника Дмитра Безперчого (1825–1913) – учня К. Брюллова та у приватній студії Є. Шрейдера. У цій студії йому довелося не тільки опанувати мистецьку грамоту, але й викладати.

У молоді роки Петро Олексійович був веселою, комунікабельною людиною. Його сестра – Віра Олексіївна згадувала про те, що брата всі любили і називали *«очаровательным»*. М'якість і лагідність Левченка відзначав один із сучасників – автор книги *«Быль XIX столетия»*. У ній йдеться про педагогічну роботу худож-

ника помічником Є. Шрейдера в студії. Молодий художник нагадав автору вичезганої книги спогадів одного з героїв роману французького письменника Октава Фельє (1821–1890) Максима. Ось як описує знайомство і перше враження від художника автор спогадів: *«Он такої симпатичний, все краснеє, бідний юноша! Родився в багатій родині, і, на щастя, краху банку і процесу батька, залишився з сестрами між небом і землею. І ось відбувся несподіваний випадок заробити собі шматок хліба»* [1]. Визнаючи Є. Шрейдера геніальним художником, автор спогадів віддає перевагу Левченку-педагогу. Особливо студійців приваблювало те, що він показував різноманітні технічні прийоми. Людяне, неформальне ставлення молодого педагога викликало симпатію у студійців до цього чесного юнака. Неабияке захоплення викликали його малюнки, які він показував у студії.

Роки навчання Левченка в академії (1878–1883) відзначилися не тільки оволодінням майстерністю, але й формуванням світобачення митця під впливом педагогів П. Чистякова, М. Клодта, В. Орловського, художників-передвижників. Його професійні вміння в Академії мистецтв також спиралися на знання, отримані із скарбниці світового мистецтва, зокрема французького живопису (Ж. Коро), та інших видатних пейзажистів, твори яких він міг бачити в Ермітажі.

Проте заслуга Левченка полягає насамперед у тому, що після прибуття на українську землю він зумів «переплавити», переосмислити музейне мистецтво і виробити свій стиль, в якому найяскравіше втілювалися риси національного митця, який, на думку одного з дослідників, *«хоч і*

ніколи штучно не виділяв національних особливостей, не займався стилізацією «під Україну» [2]. На його полотнах і невеличких етюдах природа завжди апелює до власного досвіду глядача. Художник ніби запрошує звернути увагу на ті мотиви, які до цього часу не були предметом для високої естетичної насолоди, звертається до глядача, використовуючи доступні йому культурні коди. Проте він не стільки замальовує мотиви, скільки переживає їх так, як це робили 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, як зазначав 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 Левченка. Творчість українського художника цілком укладається в концепцію світобачення та естетики Ван Гога. У цьому руслі, перефразовуючи вислів митця, Путивль для Левченка є не менш живописним, ніж Венеція.

Знайомство українських художників з новим європейським мистецтвом 80–90-х рр. XIX ст. обумовило зміни в підході та трактуванні пейзажного і жанрового мотивів. Варто, однак, зазначити, що у Франції імпресіонізм стає відомим і набуває гучного резонансу лише в другій половині 90-х рр. XIX ст., тоді як захоплення його ідеями як напрямком та їх розповсюдження в Європі належить до початку XX 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! Деякі мистецтвознавці (Ф. Шміт, Є. Кузьмін) і художники (М. Кульбін) вважали імпресіонізм закономірним етапом розвитку мистецтва. Проте цю думку поділяли не всі, протягом 1900-х рр. тривали суперечки щодо розуміння імпресіонізму.

У радянську добу ставлення до імпресіонізму так само було неоднозначним. Історик мистецтва Д. Сараб'янов у своїх працях підкреслює, що для європейського мистецтва імпресіоністичний етап – явище важливе та закономірне й найчастіше – обов'язкове.

Н. Асеева розглядає розвиток українського та російського пейзажного живопису в єдиному руслі, указуючи на діалог цих шкіл, які використовували досягнення французьких художників-барбізонців. Появу імпресіоністичного світосприйняття в українському пейзажі в кінці 80–90-х рр. XIX ст. слід розцінювати, на думку дослідниці, як початок закономірного етапу художнього розвитку [3].

Було б однак великою помилкою пов'язувати імпресіонізм в українському мистецтві з французьким імпресіонізмом. Це підтвердила виставка «Імпресіонізм в Україні» у Національному художньому музеї України (2009). 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 самобутніх рис.

Безпосереднє знайомство митця з творами імпресіоністів дослідники відносять до 1895 р. – часу подорожі Левчен-

ка до країн Західної Європи. Є відомості про те, що П. Левченко двічі бував там у середині 1890-х та на початку 1900-х рр. – у Франції («Вулиця в Парижі») та Італії («Човни. Італія») [4].

Після поїздки до Франції відчутних змін зазнає стилістика його творів. Увага зосереджується на кольорових завданнях, багатшим стає колорит, в якому переважають чисті, дзвінки фарби.

Знайомство Левченка з новим французьким живописом у кінці XIX ст. призводить до домінування етюду як форми твору, висвітлення палітри, уваги до передання світла у творах першого десятиліття XX ст. Спочатку це відбувається в межах градації тону, а не за рахунок оптичного змішування кольорів роздільним мазком, що культивувалося імпресіоністами.

Перехід від сумних, мінорних пейзажів до сонячних, оптимістичних, мажорних краєвидів не можна пояснити лише впливом технічних прийомів імпресіонізму. Один з дослідників тлумачить цю проблему лише тим, що художник після повернення до України вводить до своїх старих сюжетів *«прийоми імпресіоністичного письма, ускладнюючи його підвищеною колірністю»* [5]. Цей процес, на нашу думку, тісно пов'язаний із змінами в психології митця, якому до душі стають не сумні мотиви, а життєрадісні, мажорні за тональністю. Як тут не згадати слова В. Серова про те, що йому близьке «утішне» і що він його писатиме. Твори Левченка 80-х – поч. 90-х рр. позначені журливим і безрадісним настроєм, ніби підтверджуючи складний період у житті художника. Він мало говорив про своє минуле, пояснюючи це так: *«У моєму ми-*



Обкладинка каталогу
XVIII пересувної виставки. 1890.
Національна бібліотека України
ім. В. І. Вернадського

нулому стільки важкого, що мені занадто боляче розповідати» [6]. Імовірно йшлося про тяжкі роки навчання та інші негаразди в житті художника, які випадають на 70–90-ті рр. XIX ст. Журливі та безрадні твори цього періоду підтверджують складний період у житті художника.

Поступово ситуація змінюється на краще: його роботи експонуються на виставках Товариства південноросійських художників, Петербурзького товариства художників. З 1886 до 1904 р. – він ек-

спонент Товариства пересувних художніх виставок.

Зустріч зі співачкою оперного театру Матильдою Ситовою, з якою митець пов'язує своє життя, сімейний затишок, любов до музики (у молоді роки він навіть виступав на публічних концертах), подорожі та відкриття нових місць сприяють душевному комфорту художника. Любов до образотворчого мистецтва і музики супроводжували його все життя. Уроки музики він брав у музиканта І. Слатіна. Левченко так захоплювався музикою, згадувала сестра художника, що приділяв їй увагу по вісім годин на день [7]. На нашу думку, не останнє місце в цьому процесі відіграв і Путивль. Цим змінам у житті митця якнайбільше відповідав імпресіонізм як основа світосприйняття з його увагою до живописності.

Отже, зміни в духовному світі 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 посідають значне місце в творчості художника. Проте вони 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.

Таким чином, зміну стилістичної манери Левченка не можна пояснити суто формальними запозиченнями. Пропонується розглянути її крізь проблему діалогу культур як принципу культурного роз-

витуку. Саме в діалогічному спілкуванні актуалізуються загальні культурні проблеми, відбувається творча самореалізація людини. У даному випадку діалог відбувається в межах європейського культурного простору. Перед нами постає художник – представник європейської культури. Адже саме для європейської культури, на думку Д. Лихачова (1906–1999), характерні такі риси, як культура особистості, сприйнятливість до інших культур, свобода творчого самовираження особистості. У творчості Левченка знаходять відображення ці риси, дозволяючи розглядати творчий доробок у контексті європейської культури.

Левченко не шукав прийомів ефектного зображення (які, наприклад, художник М. Аладжалов), зосереджуючи увагу на невибагливих мотивах і змістовному боці твору, який стає своєрідним «камертоном» настрою душі художника, емоційних складових характеру.

З часом художника більше цікавить власне не сюжет, а його психологічне наповнення. У цьому аспекті заслуговує на увагу відповідь, яку художник дав на запитання: «Що ви, Петре Олексійовичу, зараз пишете?». Левченко відповів, що він пише не село, не дорогу і не подвір'я, а радість, смуток, тривогу, спокій... [8]. Художник декларує символічний підхід до мистецтва, але залишається на засадах міметично-фігуративного мистецтва, використовуючи здебільшого прийоми плернерного 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 відчу-

ваємо щирі авторську ноту, спрямовану до глядача. Тому деякі роботи митця («Вечірня зоря. Восени») асоціювалися у критиків 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 Левченка, спираючись на різні методологічні засади. В одному з таких досліджень йдеться про дружину Левченка – музу його творчості, в іншому – про порівняння прози російського письменника А. Чехова з полотнами українського художника Левченка, а в наших дослідженнях – про особливе місце і важливу роль путивльських краєвидів у творчості митця [9].

Аналізуючи творчий шлях художника, Л. Лосікова відзначає у нього своєрідне бачення дійсності, яке «відчутне в краєвидах зі стародавньою архітектурою: «Молчанський монастир у Путивлі», «Дзвіниця Путивльського монастиря» [10]. Складні, інколи невловимі інтонації відчуються при спогляданні таких речей, в яких відтворено образ провінції.

Автор дослідження «Художник чеховської провінції» Т. Павлова порівнює провінцію із «загадковою темницею», з якої тікав і до якої незмінно повертався Левченко. Заслуговує на увагу стаття цієї ж дослідниці «Малярство і світлопис у пейзажних візіях Харкова на межі ХІХ–ХХ століть». У ній автор обстоює думку про те, що звернення Левченка до певних мотивів є свідченням не стільки повернення

до улюбленого сюжету: «/.../ як у *засадах дослідження природи, яким є цикл етюдів, що охоплюють певне явище в його змінній суті*» [11]. До таких Т. Павлова відносить також серію творів Левченка із зображенням Молчанського монастиря в Путивлі.

Дві доміанти творчості (пейзаж та інтер'єр), що становлять основу мистецького світу Левченка, знайшли відображення у живописному творі харківського художника Віталія Куликова «Петро Олексійович, Матильда і пейзаж» (1998) із 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 – хати, вітряк і церква. При створенні образу сучасний

художник використовує відомий автопортрет Левченка. Ця «цитата» підсилює образну систему, надаючи твору значення певної меморіальності та культурної значущості.

На основі іконографічного та стилістичного аналізів час створення «Автопортрета» П. Левченка (полотно на картоні, олія, 19,6x16,5. Національний художній музей України) випадає на 1910-ті рр. На мою думку, мова може йти про 1915–1917 рр. Зміни в іконографії 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).

ПЕТРО ЛЕВЧЕНКО В ПУТИВЛІ



наукових дослідженнях і науково-популярній літературі, присвяченій творчості Левченка, мимохідь йдеться про перебування художника в Путивлі. Інколи згадуються його путивльські роботи.

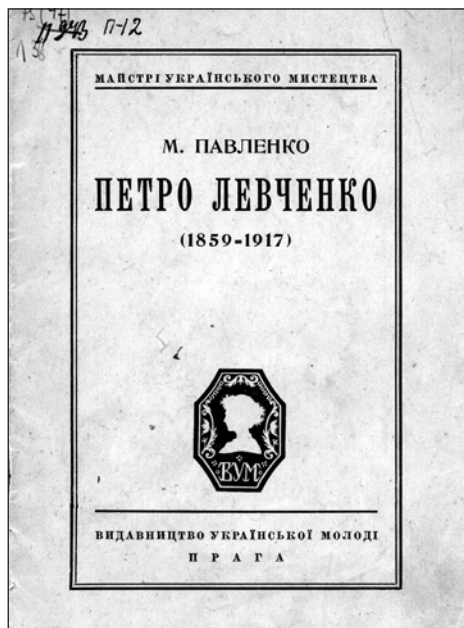
Про перебування Левченка на Сумщині згадував сумський дослідник Ю. Ступак (1911–1979) на сторінках своєї праці «Видатні художники на Сумщині» [12]. В «Історії міст і сіл Української РСР. Сумська область» указано, що на Путивльщині тривалий час працював відомий ук-

раїнський художник-реаліст Левченко, який написав там більше десяти картин [13]. Цієї ж теми торкнувся глухівський краєзнавець Я. Кривко (1903–1980) у невеликій за обсягом статті [14]. Не вказують точний термін перебування художника на путивльській землі автори наукового довідника «Сумщина від давнини до сьогодення», стисло зазначаючи, що «на Путивльщині довгий час працював художник-реаліст П. О. Левченко» [15]. Проте жоден з авторів зазначених праць не тільки не систематизував твори митця путивльського періоду творчості, але

й не визначив їх місця та значення у творчості художника.

Заради об'єктивності слід відзначити, що подібна проблема навряд чи могла бути заявлена чи навіть «озвучена» у мистецтвознавстві до середини 1980-х рр., адже антирелігійна пропаганда тих часів практично не залишала жодного шансу дослідникові у вивченні творчості Левченка в такому аспекті. Підтвердженням цьому має стати стилістичний і змістовний аналіз таких робіт художника, де головна увага зосереджувалася лише на реалістичних моментах живопису, а 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 Левченка ускладнюють розкриття не тільки цього аспекта творчості, але й взагалі таємниць творчої лабораторії митця. Відомо, що після навчання в Академії мистецтв, яку 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 Левченко: Єсентуки, Неаполь, Париж, Пашенне, Головино, Люботин, Журавлівка, Шишаки, Алушта, Озерянка. Ю. Ф. Дюженко, наприклад, пояснює переїзди художника матеріальними труднощами, яких постійно зазнавав художник протягом усього життя. Водночас полюбляв міські краєвиди в Києві. На це вказує український



Обкладинка видання М. Павленка
«Петро Левченко». Прага. 1927.

Національна історична бібліотека
України

мистецтвознавець, уродженець Сум Михайло Павленко у нарисі «Петро Левченко»: «Особливо любив він малювати з вікна великого будинку своєї теці, в якому містився Український клуб, садок біля Золотої брами з водограєм...» [16]. За спогадами сестри Левченка, у нього та його Матильди «была какакая-то страсть к поездкам по деревням Малороссии». До цього маршруту входило місто Путивль, яке неодноразово відвідував і деякий час мешкав у ньому Левченко.

Путивль належить до так званих літописних міст і розташований на правому гористому березі річки Сейм. Глибокі яри з невеличкими річками Путивльська та Кринка створювали надзвичайно при-

вабливий 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. У ньому також перехрещувалися шляхи, що вели у Володимиро-Суздальські землі, на Волгу, у Візантію та половецькі степи, Дике поле. Путивляни разом з князем Володимиром брали участь у поході князя Ігоря Святославовича проти половців, талановито описаного 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 10 тисяч мешканців, з яких майже половину становили 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 кількість неписьменних, наприклад, у Конотопі – 69,9 %, Кролевці – 53,8 % [17]. 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. Сороч вулиць міста освітлювало 100 газових ліхтарів і лише незначна їх частина була вимощена бруківкою. Економіка Путивля розвивалася повільно, але це компенсувалося енергійним розвитком приват-

ного сектора – 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 у Путивлі культурно-мистецького життя відзеркалював загальну тенденцію в провінції, обумовлену відсутністю мережі мистецьких інституцій (музеїв, галерей, художніх бюро та ін.). Прослідкувати історію мистецького 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 в Україні відвідали 14–16 тис. мешканців Києва, Одеси та Харкова, але Суми, Лебедин, Конотоп, Путивль, Ромни не входили до їхнього маршруту. Практично єдиною можливістю долучитися до високого мистецтва у путивлян було придбання мистецьких творів, що дозволяло формувати мистецькі зібрання.

Багаті путивльські землевласники і дворянські родини мали можливість витрачати частину коштів на оздоблення інтер'єрів своїх будинків. До елементів оздоблення поміщицьких садиб належали й твори живопису, графіки, декоративного мистецтва. Путивльські заможні люди намагалися облаштувати свої садиби таким чином, щоб вони нагадували про побачену ними розкіш міських палаців

Кієва 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 ідеалізуватимемо цей процес. Так, наприклад, з ХХІ виставки Товариства пересувних художніх виставок в Україні було продано всього 1 (!) картину у Харкові проти 20 проданих творів у Петербурзі та 27 у Москві [18].

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. У цей же час у Путивлі бував і Левченко, тому є можливим знайомство і спілкування цих митців. У 1906 р. П. Булгаков уже вступив до Московського училища живопису, ліплення та зодчества, де навчався у В. Серова [19]. 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 [20].

Отже, мистецьке життя в Путивлі на початку ХХ ст. знаходилося в стані зародження і його вогник підтримувався лише завдяки приватній ініціативі. У цьому контексті приїзд до провінційного Путивля майстра живопису та графіки Левченка виглядає як надзвичайно важлива подія. Єдиним і поки що достовірним джерелом щодо перебування Левченка у цьому

місті 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 Левченка з нагоди сторіччя від дня народження художника [21]. У той же час на його посмертній виставці, що відбулася у Харкові в 1918 р., налічувалося (експонувалося?) 758 робіт [22]. На виставці 1956 р. експонувалося трохи менше половини його творчого доробку, зібраного у Харкові та показаного на посмертній виставці.

У каталозі 1956 р. знаходимо відомості про дванадцять творів (три з яких датовані), написаних художником у Пу-



**Обкладинка каталогу
XXX виставки ТПХВ. 1902.**
Національна бібліотека України
ім. В. І. Вернадського

тивлі: «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» [23]. Як бачимо, подібний висновок зроблено на основі наявності у назвах творів ключового слова «Путивль».

Оскільки художник надавав перевагу етюдам, які якнайбагатше відображали красу вибраного мотиву та фіксували різноманітні кольорові нюанси, то вважаємо, що всі вони були створені в Путивлі. Імовірно, що деякі з них написані у техніці «alla prima» за один сеанс. На їх етюдність 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 – зберіглося у зібранні С. Собакаря і лише один – «Путивльський монастир» – на той час знаходився в Київському державному музеї українського мистецтва (тепер – Національний художній музей України). Заслуговує на увагу й такий факт: деякі з цих творів були датовані, а якщо врахувати нелюбов (небажання?) митця указувати час створення, то ми повною мірою зможемо оцінити важливість таких датованих робіт. Таким чином, з каталогу 1956 р. дізнаємося, що крайніми датами творів, написаних у Путивлі, є 1904–1906 рр.

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

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 недбало вказані розміри 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), указаної в каталозі 1956 р. Проте це могли бути й дві окремі роботи [25]. Твір під назвою «Монастир у Путивлі» (картон, олія, 24x45,5) взагалі відсутній у каталозі 1956 р. Це свідчить про те, що вказані дві роботи Левченка «Монастир у Путивлі» та «Хата у Путивлі» могли не увійти до виставки і каталогу 1956 р. Порівняно з названим каталогом перелік творів, уміщений у каталозі 1939 р., має велике наукове значення. Так, серед творів, виконаних у техніках пастелі та гуаші, під № 171 значиться твір «Перший сніг. Путивль» (гуаш, олівець, папір, 18x24). Серед переліку малюнків, виконаних між 1911–1916 рр., згадується твір під № 239 «Хатка в саду. Путивль» (вугілля, папір,

34,5x40,5) з власноручним підписом автора [26]. У переліку творів, уміщених у розділі «Малюнок, акварель, пастель, гуаш, темпера» каталогу 1956 р., указані роботи також відсутні.

Порівняльний аналіз двох каталогів дає змогу зробити висновок про те, що, по-перше, не всі твори путивльської тематики Левченка експонувалися на ювілейній виставці художника, по-друге, хронологічний відрізок часу перебування митця на основі переліку творів 1939 р. розширюється до 10-х рр. ХХ ст., 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 за абсолютною довірою до укладача каталогу, який відніс графічний твір до 1910-х рр.

Назви деяких творів путивльської тематики Левченка вказують на те, що художник відвідував Путивль влітку і во-

сени 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.) і «Молчанський монастир» [27]. 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-х рр. Якщо ж узяти за основу датовані твори, то документально підтвердженими роками перебування Левченка в Путивлі є 1904, 1905, 1906 рр. Останню дату підтверджує й робота «Хати» (картон, олія, 24x31) з Одеського художнього музею, на звороті якої є (авторський?) напис: «*Путивль 1906*» [28].

ПУТИВЛЬ ЯК МИСТЕЦЬКЕ ТА ЛІТЕРАТУРНЕ УРОЧИЩЕ



водячи до наукового обігу поняття «літературне урочище», російський філолог В. Топоров (1928–2005) 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 низ-

ку культурних асоціацій. До таких літературних і мистецьких урочищ можна віднести Царське Село, Коктебель, Куоккалу (Репіно), Красну поляну, які пов'язані з іменами О. Пушкіна, М. Волошина, І. Репіна, сестрами Синяковими. Вважаю, що Путивль також слід віднести до культурного урочища, враховуючи його значення в історії української та російської літератури і мистецтва.

Що ж спричинило приїзд Левченка до стародавнього Путивля? Якщо це не було обумовлено особистими мотивами (проживання в Путивлі родичів, знайомих), то залишається зацікавлення, так би мовити, історико-культурного характеру, поєднане 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 твори професійного і народного мистецтва, зразки книгодрукування тощо. Деякі з них було віднайдено харківськими вченими саме в Путивлі та Путивльському повіті [29]. Матеріали з'їзду, які склалися з праць вчених, рефератів і 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 становили основу методології національної науки про мистецтво [30].

Напередодні з'їзду Путивль відвідав історик мистецтва, професор Харківського університету Єгор Кузьмич 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 він 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 Сло-

божанщини. 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, культурне 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»* [31]. Поїздка до Путивля цілком задовольнила Є. Редіна, про що свідчить його лист до професора Харківського університету, голови Харківського історико-філологічного товариства М. 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 поділюся з Вами, але справ набралася така маса, що немає можливості присвятити на це хоч небагато часу»* [32].

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. і великих розмірів ікона, час написання якої сягав XVII ст. Сюди він 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. У 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 поживленням наукового та мистецького життя у Харкові в другій половині XIX ст. Місто стає центром культурного життя Слобожанщини. Поряд з університетським музеєм значну роль у місті відігравав художньо-промисловий музей. Генератором наукових ідей і культурних новацій стає Харківський університет. Помітний сплеск мистецького життя спостерігається на початку XX ст. У цей час створюються такі мистецькі 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 [33].

Однією з форм популяризації була також виставкова діяльність, яка мала різноманітний характер. На виставках у різний час експонували твори художники С. Васильківський, М. Беркос, В. Зарубін, М. Первухін, І. Похитонов, М. Ткаченко, М. Самокиш, а на четвертій виставці (у 1916 р.) експонувалося 29 творів Левченка. Участь художника у виставці цього мистецького об'єднання – свідчення небайдужості митця до проблем, пов'язаних з відродженням і 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 Миколи Макаренка – уродженця Роменщини; вишивки з колекції художника С. Васильківського, а на другій (1914) та п'ятій (1917) – глядачі мали нагоду ознайомитися з фотографіями української архітектури, іконопису, іконостасів і різьблення із зібрання мистецтвознавця С. Таранушенка (родом з Лебедина). Твори таких художників, як Левченко, С. Васильківський, І. Похитонов, М. Ткаченко об'єднувала не тільки майстерність, але й дуже тепле ставлення до рідної української землі, що знайшло відповідний відгос 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 поживав на початку XX ст. Якщо осередок Харківського історико-філологічного товариства становили вчені місцевого університету, то за його межами основний контингент товариства – діячі народної освіти, краєзнавці, працівники земських управ, викладачі училищ і гімназій.

Діяльність Харківського історико-філологічного товариства помітно поживила історико-краєзнавчу роботу не тільки у Харківській, але й у суміжних губерніях. Приділяючи значну увагу історії та культурі рідного краю, М. Сумцов цікавився різноманітними проявами духовної культури на Слобожанщині. На це також вказує 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 [34]. За дорученням попереднього комітету щодо влаштування з'їзду в липні та серпні 1901 р. М. Сумцов здійснив подорож Охтирським і Лебединським повітами Харківської губернії. Саме тоді вдалося закупити для виставки з'їзду гончарні вироби, рушники, свічки. Ще одну поїздку на Сумщину дослідник здійснив разом з Є. Редіним у 1900 р., досліджуючи та фотографуючи предмети старовини Слобожанщини [35].

Кореспондентами М. Сумцова були мешканці Сум, Охтирки, Лебедина, Боромлі. Вони, як і поважний професор, із зацікавленням ставилися до історії рідного 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». Своїм дослідженням вчений фактично заклав підвалини для вивчення цієї цікавої сторінки культурного життя.

Як бачимо, слобожанська земля поєднала М. Сумцова та Є. Редіна на ниві наукових інтересів. З 1897 до 1908 р. 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, збереження її історичних і культурних пам'яток. Величезну роботу Є. Редін провів у підготовці та проведенні XII археологічного з'їзду в Харкові.

Церковні старожитності, показані на виставці з'їзду, були зібрані та упорядковані вченим. Зокрема, 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 перед початком реставраційних робіт. В акті, складеному 25 квітня 1907 р., харківський вчений категорично зазначив, що «ікони не XVII століття і не московської школи» [36]. 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. Багатоярусний 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 і 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, в ньому з'явилися нові відділи. На базі матеріалів з'їзду було відкрито також етнографічний музей історико-філологічного товариства при університеті [37]. Перед з'їздом Путивль відвідав професор Харківського університету М. Халанський, увагу якого привернув Городок.

Крім іконостасу Спасо-Преображенської церкви, харківських вчених у Путивлі зацікавила бібліотека ремісничого училища імені Маклакова, в якій знаходилися львівські та московські стародруки, а також книги, видані у Кракові, Львові, Києві, Новгороді-Сіверському [38]. 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. Редіним на путивльській землі, експонувалися на виставці XII археологічного з'їзду в Харкові.

У 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 [39]. Все це міг бачити у Харкові на виставках XII археологічного з'їзду і Левченко. Враження від них, почуті розповіді про Путивль та його чудові краєвиди з вуст вчених, митців, друзів і могли стати причиною відвідування художником Путивля.

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

Подібну зацікавленість Путивлем виявляв видатний російський письменник і поет, лауреат Нобелівської премії Іван Олексійович Бунін (1870–1953), який деякий час перебував у полоні «Слова...» Справжнє захоплення цією літературною пам'яткою сталося в І. Буніна у Харкові. На сторінках «Життя Арсеньєва», «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 городской стене, все на той же древней ранней утренней заре, молодая княгиня Евфросиния...» [40].

Затвердженням літературознавця О. Михайлова, автобіографічна основа «Життя Арсенєва» є незаперечною. Отже, 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 Арсенєва», опублікованій в емігрантській газеті «Возрождение» від 22 червня 1933 р., зазначав, що в цьому творі автор зміг виразити те, про що мріяв молодий Арсенєв, 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, которое не возникает ни из какой идеи, потому что сам по себе уже есть идея. Смысл этого мира – он сам»* [41].

Аналізуючи автобіографічну прозу І. Буніна, а також його листування і свідчення сучасників, можемо стверджувати, що І. Бунін міг відвідати Путивль на початку 1890-х рр. (між 1892 та 1895 рр.), тобто приблизно на десять років раніше від Левченка [42]. Слід зважити й на те, що у своїх оповіданнях І. Бунін спирається, як правило, на життєвий досвід, особливо в ранній період творчості, а отже, його твори набувають значення більшого, ніж художнє, і стають певними документальними пам'ятками. Підтверджує факт відвідання І. Буніним Путивля і дружина письменника В. Муромцева-

Буніна на сторінках книги «Життя Буніна». На початку 1890-х 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»* [43].

Від «Слова о полку Ігоревім» як пам'ятки давньоруської культури «божеволів» не тільки І. Бунін. Від неї був у захваті російський композитор О. Бородин, працюючи над оперою «Князь Ігор». Він не тільки ознайомився з усім відомим на той час матеріалом про «Слово...», але й, як стверджують дослідники, *«навіть побував неподалік від Путивля»* [44]. Путивльська тематика знайшла відображення у творчості художника М. Реріха. Ще будучи студентом – початківцем у галузі історичного живопису, він отримав «перший номер» за ескіз «Плач Ярославни», задуманий ним у 1893 р. У його ескізах під однаковою назвою «Путивль» до невиконаної декорації до опери О. Бородіна «Князь Ігор» (1908; Державна Третяковська галерея) та ескізі з приватного зібрання у США (1914) художник створив монументальний образ давньоруського міста.

У полоні «Слова...» були художники-«мирискусники» – О. Бенуа і М. Добужинський. Оригінальні ілюстрації до німецького видання цієї давньоруської пам'ятки створила в еміграції Н. Гончарова, про яку С. Дягилев безспідставно 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 [45].

Не кожному з цих митців удалося побувати у Путивлі, але завдяки цьому літературному твору вони змогли доторкнутися 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 [46].

Якщо І. Буніна та О. Бородіна путивльська земля приваблювала лише 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. Знайдена у Путивлі, вона була покладена в основу трагедії «Про Іуду, принца Іскаріотського» (1908), 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 XX ст., приблизно в 1903–1908 рр. Можливо, що це могло відбутися трохи раніше, у «знаковому» для Путивля та Харкова 1902 р. Трагедія так і не побачила світ на підмостках театрів, залишившись в ескізах М. Реріха до нездійсненого спектаклю.

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 аван-

гарду – була показана робота М. Кульбіна «Богоматір з Путивля» [47].

Ця виставка вивела нове мистецтво поза межі окремої країни і показала 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 досить 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 теорії збігалися з основними положеннями теорії циклічного розвитку мистецтва, розробленої професором Харківського університету Федором Шмітом у 10-х рр. XX ст. Мистецькі твори М. Кульбіна експонувалися на міжнародній виставці «Салон» В. Іздебського (1909–1911), на виставці «Бубнового валета» (1912). На виставках «Салону» у Києві та Санкт-Петербур-

бурзі у 1910 р. брав участь і П. Левченко. У каталогах цих виставок указані його твори «Сніг», «Рання весна», «Художник» [48].

Персональна виставка М. Кульбіна проходила в залах Імператорського Товариства заохочення мистецтв у 1912 р. На ній було показано 84 роботи, виконані художником з 1907 до 1912 р. Звернемося до двох з них, у назвах яких є слово «Путивль». На жаль, відомості про їхнє місцезнаходження відсутні. Немає їх і в переліку творів М. Кульбіна в каталогах персональних виставок 1912 та 1918 рр. Щодо роботи «Богоматір з Путивля», можна зробити припущення стосовно вільної інтерпретації художником ікон, історія походження яких пов'язана з Путивлем. До них можемо віднести ікону Божої матері з Печерського монастиря. На цій чудотворній іконі Богородиця зображена з Ісусом. У його лівій руці знаходиться шар – символ володіння світом. Правою рукою Богородиця тримає драбину, яка символізує поєднання земного та небесного світу. Деякий час ікона перебувала на міських воротах Путивля, через що й отримала таку назву.

Також це могло бути пов'язано з іконою Молчанської Божої Матері як однієї з найбільш шанованих релігійних пам'яток Путивльського краю. Однією рукою Богородиця в короні тримає Ісуса-малюка, іншою – драбину. 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 містом, обумовлений або конкретним фактом перебування в ньому М. Кульбіна, або ж його знанням про історію Путивля, пам'яток іконопису тощо. У музеях України авторові вдалося розшукати лише одну роботу М. Кульбіна (у Дніпропетровському художньому музеї), час створення якої належить до 10-х рр. ХХ ст. («Грона бузку», полотно, олія, 49x34).

Невеликий культурологічний експеримент дозволив нам показати мистецькі діалоги між культурою Київської Русі та її видатною пам'яткою словесності з культурою кінця ХІХ – початку ХХ ст., активним учасником яких був Левченко. Подібні тенденції безпосередньо стосувалися і 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 людства, закладались основи художнього світобачення. Зрозуміло, що як культурна людина 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 Путивля – «Слово о полку Ігоревім», то у Левченка ми подібних аргументів не знаходимо.

На вірогідність того, що саме пам'ятки на виставках археологічного з'їзду могли зацікавити Левченка, вказує й те, що датовані твори путивльської тематики з'являються лише з 1904 р., тобто через два роки після проведення XII археоло-

гічного з'їзду в Харкові. Знайомство з Путивлем могло відбутися також через листівки із зображенням путивльських краєвидів, які випустив у Путівлі місцевий фотограф Я. Фесик.

БІЛЯ ЦЕРКОВНИХ СТІН І СЕЛЯНСЬКИХ ХАТ



авня 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 Левченка дійсно невеликі за розмірами, деякі – майже мініатюри, і, як уже відзначалося, – 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 стародавнього міста. Уявлення про неї дають фотографії [49].

Найбільш складний в історії монастиря час щодо стану його будівель – 1920-ті та 1980–1990-ті рр. Перебудови і зміна екстер'єру архітектурної споруди монастиря пов'язані зі змінами, які настали після 1917 р. Деякий час його долею опікувався український історик мистецтва Федір Ернст (1891–1942), будучи крайовим інспектором у справах охорони пам'яток мистецтва і старовини. За-

недбаний стан унікальної архітектурної споруди викликав у нього справедливе обурення. Неодноразове звернення вченого до Путивльського відділу культури та Глухівського окрвиконкому з приводу вжиття конкретних заходів щодо збереження пам'яток архітектури, які були частиною Молчанського монастиря, не дали реального результату [50]. З метою охорони комплексу унікальних архітектурних будівель монастиря Ф. Ернст пропонував навіть віддати монастир в оренду релігійній громаді та доручити їй виконати ремонт будівель. Такі пропозиції були викладені вченим у доповідних записках до Путивльського культвідділу від 30 квітня 1927 р. під № 172/440 [51].

На початку 20-х рр. XX ст. монастир було скасовано і остаточно пограбовано. Обстежуючи монастирські будівлі влітку 1930 р., співробітники Конотопського окружного музею також зафіксували аварійний стан його будівель. У доповідній записці до київської інспектури завідувач Конотопського музею А. Маліношевський з цього приводу зазначав: *«Бокові корпуси зайнято під ссипища хліба. Розкидано, частково побито мармурові пам'ятники кладовища мона-*



Краєвиди м. Путівля. Монастир. Початок ХХ ст. Фотолістівка

стиря. Взагалі – ніяких заходів щодо ремонту та збереження будівель» [52].

Довгий час на території монастиря знаходилися різні установи, які ніяк не стосувалися релігії. Так у 40-ві рр. ХХ ст. церква Іоанна Предтечі на території монастиря була пристосована під корпус ремісничого училища, а з 50-х рр. ХХ ст. у монастирі знаходився 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.

На сторінках історичного дослідження І. Левитського, присвяченого Путівлю, зустрічаємо опис монастиря: «Мо-

настирь 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 через так называемые Святые Ворота. Прямо против шоассифованного спуска к монастырю, откуда открывается чарующий вид на него, находятся клином вдавшиеся постройки ближайшего к мона-

стьюю плана. Они загораживают вид на монастырь, так что путник, со стороны двух косорасположенных проулков, близко подходит к нему, слышит мелодичное перезвонивание 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 посередине, с переднего фасада вся расписанная изображениями Господа, Богоматери и святых» [53].

Саме така картина розкривалася перед очима 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 місці подвір'я заміського Молчанського монастиря (нині Софроніївського), в кінці століття було ще побудовано кам'яний собор на честь Різдва Богородиці, а невдовзі саму фортецю перетворили на монастир.

На час приїзду Левченка до Путивля цей собор змінив свій вигляд, оскільки зазнав декілька перебудов на зламі XVII–XVIII ст. Проте він все одно залишається унікальним явищем в українській архітектурі, будучи чудовим і рідкісним взірцем багатofункціональних будівель, поєднуючи в собі риси культової будівлі з рисами фортечного зодчества. До подібної архітектури належить і сумська Воскресенська церква, зведена в ці часи. У результаті всіляких перебудов пу-

тивльський 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., що так зацікавив Є. Редіна під час його перебування в Путивлі. З архітектурної точки зору надзвичайний інтерес становить і церква Миколи Козацького, збудована в XVII ст. – яскравий взірець українського бароко. Певний інтерес викликає й церква Миколи Можайського (не збереглася), що знаходилася на Нікольській гірці. Але цих сакральних будівель не знаходимо на полотнах художника. Чим це можна пояснити? Однією з вірогідних версій може бути особливе місце розташування Молчанського монастиря, будівлі якого так ефектно «розкриваються» з різних точок зору: з Коптевої гори, Городка чи Нікольської гірки. Молчанський монастир у Путивлі займав дуже 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 відзначає 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 і 2 дерев'яні церкви [54]. У більш

давні часи їх було набагато більше. Під час подорожі в 1654 р. через Путивль син патріарха Макарія архидиякон Павло Алеппський засвідчував, що у Путивлі було 24 церкви та 4 монастирі (Молчанський Печерський Різдва Богородиці знаходився на сході, чоловічий Борисоглібський – на заході, жіночий Свято-Духів – на півночі, чоловічий Спаський – на півдні).

Монастирі були у різних кінцях міста. Наприкінці XVIII ст. приходських церков залишилося вже 20, а на початку XX ст. їх кількість скоротилася 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 громадный город-растение...»*. Цим рядкам суголосні думки представника російської релігійно-філософської думки XX ст. Є. Трубецького, в яких монастир і місто з церквами притягують своїми вогниками як видіння града Божого. 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...»* [55].

Панорамне зображення Молчанського монастиря Левченком відтворюєть-

ся в роботі «Монастир у Путивлі» (1905) з Донецького художнього музею. До її композиції входять всі найбільш значущі будівлі: дзвіниця, трапезна, церква Різдва Богородиці та Різдва Іоанна Предтечі, баня якої – у лівій частині композиції [56]. Художник подає не просто панораму значної архітектурної споруди, обирає такий кут зору, який найбільш вигідно дає уявлення саме про характер цього церковного зодчества, показує гру архітектурних об'ємів, різну висоту ярусів дзвіниці, бань тощо. Монастирські будівлі, освітлені сонцем, неначе потопають у свіжій соковитій зелені дерев.

Левченко не відходить від предметних кольорів, використовуючи прийом плерного живопису. Динамічність композиції надає косогір з освітленим шляхом, що спускається зліва направо. Подібну панораму, але з більш високого кута зору зафіксовано на фотографії кінця XIX ст. путивльського фотографа Я. Фесика. Дивлячись на цю композицію, одразу згадуєш про те, що монастирі користувалися заслуженою славою як високі взірці християнського життя і моралі. Піднесення до них знайшло втілення в народній приказці: *«Світ інокам – ангели, а світ мирянам – інок»*. Художнику цього вдалося досягти саме завдяки силі художнього образу, стрижнем якого є сакральна архітектура як носій краси форм зодчества, в яких втілено найкращі моральні чесноти.

Художник писав цей краєвид з такого кута зору, який відкривається нині з пагорба одного з *«косорасположенных проулков»*. Цю місцевість мешканці Путивля називають *«клином»*, на ній зараз знаходиться вулиця Щорса. Згадаймо



Путівль. Монастир. Початок ХХ ст. Фото Я. Фесика

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 Левченка з вивіреними змістовними домінантами та світлоносною кольоровою гамою дозволяє зробити висновок про те, що перед нами надзвичайно вдалий твір художника, який виходить за межі етюдів і тяжіє, імовірно, до картини з її осмисленою організацією та багатими змістовними нашаруваннями. Мажорний, піднесений настрій цієї роботи викликав у сумського дослідника Ю. Ступака асоціації з ранньою лірикою

П. Тичини («Арфами, арфами», «Сонячні кларнети»).

В іншій роботі Левченка під назвою «Молчанський монастир у Путівлі» з Національного художнього музею України 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 та настоятельський корпус [57].

На відміну від «Монастиря у Путівлі», вся увага зосереджена на першому плані, що разом з архітектурними формами створює дивовижну гармонію при-

роди 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 місці, можна спостерігати краєвид з монастирськими будівлями.

У цьому творі художника знаходимо дуже багато відтінків зеленого кольору, що можна пояснити наміром 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 якістьми час написання цього твору можна віднести до першої половини 1900-х рр.

Певною мірою це припущення підтверджує й порівняння цієї композиції з роботою Левченка «У повітовому містечку», яка експонувалася на виставці 1904 р., а отже, і була виконана не пізніше цього часу. Мені вдалося розшукати місце, з якого художник писав цей мотив. Подібний кут 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» (2003), яка знаходиться нині в Путивльському краєзнавчому музеї.

Справжнім шедевром путивльської серії художника слід вважати твір «Біла

хата. Вулиця в Путивлі» [58]. Про неї автори нарисів з історії українського мистецтва слушно зазначали: «З притаманною йому спостережливістю 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.» [59].

Головною змістовною і композиційною домінантою цього твору є селянська хата, а не церковна архітектура. Ми свідомо використовуємо словосполучення «селянська хата» (хоча мова йде 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 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 Левченко. На її солом'яному даху білий димар, на вулицю виходить два вікна, стіни побілені, поряд з нею знаходиться комора.

Церква Різдва Богородиці та баня церкви Різдва Іоанна Предтечі з першого погляду неначебно губляться, але хо-

лодний колір церковних ярусів і бань ніби протистоїть насиченому кольору стріхи хати. Цей мотив художник знайшов у місцевості, яка має колоритну назву «Додонівка». Мені вдалося розшукати місце, з якого Левченко написав цю 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.

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 духовної, релігійної (церква) і матеріальної (хата) засад. Очевидно, що хата цікавила художника не тільки як витвір народного зодчества, але і як живописний об'єкт. На цьому та інших творах Левченка помітно, наскільки виразним є підхід українського митця, на відміну від етнографічно-побутового тлумачення мотиву.

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-х рр. Літня тематика і увага до передання світла в цьому творі співвідносяться з композицією твору «Монастир у Путивлі». Проте достеменно визначити час написання роботи (весна – літо) «Біла хата. Вулиця в Путивлі» (1905 р.) ми не можемо. Цей мотив зацікавив Левчен-

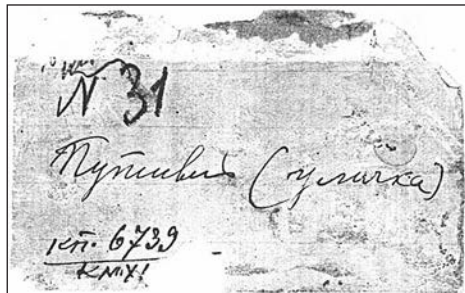
ка, про що свідчить наявність двох композицій під однією і тією ж назвою. У каталозі 1956 р. під № 12 зазначено роботу під назвою «Біла хата. Путивль» (1904, полотно на картоні, олія, 24,5x27), під № 80 – «Біла хата. Путивль» (картон, олія, 18,8x26,2). Близькою за розмірами до останньої роботи, а також тематичною основою є твір під тією самою назвою, який зараз зберігається в Національному художньому музеї в Києві («Біла хата. Вулиця в Путивлі», картон, олія, 20x26).

У назвах двох композицій 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, яке ми називаємо «селянські хати». Отже, абсолютну більшість житла в цьому місті становили саме хати. Близькою за сюжетом і манерою виконання є робота «Куточок подвір'я» (Сумський художній музей). Головне місце в композиції посідає стіна селянської хати, колір якої й місце розташування 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 (авторський?) напис, в якому збережено дореволюційну орфографію: *«Домикъ съ солнечными пятнами»*. Імовірно, що він був зроблений художником.

У Національному художньому музеї в Києві зберігається невеликий за розмірами недатований етюд «Путивль. Вулич-

ка» [60]. На першому плані зображено освітлену сонцем вуличку. Зліва і справа від неї художник зобразив хати, вприпу 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 мініатюрних розмірів етюд відзначається більшою світлоносістю. Невибагливий 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, зокрема й у простих мотивах. З огляду на майстерність виконання, вільне володіння в переданні світла й тіні кольором відносимо час створення етюду між 1904 і 1910 рр. Першу дату обираємо як відправну в нашому дослідженні для датування робіт путивльської тематики, а другу – як час більш експериментальних для художника творів, в яких він поступається предметними кольорами, використовуючи у своїй палітрі більш багаті відтінки.

У каталозі виставки творів 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, якої могли допуститися 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



**Напис (авторський?) на звороті роботи
П. Левченка «Путивль. Вуличка»**

твору підкреслено статус повітового міста, яким на той час і був Путивль.

Отже, якщо йдеться про одну і ту саму роботу, то хронологічні рамки перебування 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 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 України). 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 проблему з датуванням, пов'язану зі зміною назв творів П. Левченка, які давали колекціонери та музеї, що, в свою чергу, надзвичайно ускладнює атрибуцію творів.

Ще один твір путивльської тематики художника знаходиться в Івановському обласному художньому музеї: «У повітовому містечку» (полотно, олія, 29х40) [61]. Володарем цієї картини був промисловий і банківський діяч, власник пароплавства на Волзі, віолончеліст-аматор, меценат Микола Павлович Рузький (1865–1927), якому композитор С. Прокоф'єв присвятив баладу. Дружні стосунки пов'язували Миколу Павловича також з композитором О. Глазуновим [62].

Твір Левченка «У повітовому містечку» експонувався у 1904 р. на XXXII виставці Товариства пересувних художніх виставок. У каталозі цієї виставки вміщено й ілюстрацію цього твору [63]. В експозиції виставки були ще п'ять творів митця («Місячна ніч», «У літньому саду», «Водяний млин», «Старі верби», «У Малоросії»). До музею в Іваново твір митця надійшов з маетку М. Рузького «Студеные ключи». Після реорганізації Івановського обласного краєзнавчого музею на початку 60-х рр. XX ст. було створено обласний художній музей, куди надійшла значна частина мистецького зібрання краєзнавчого музею, зокрема й твір «У повітовому містечку». Його композиція ідентична побудові твору «Вулиця в Путивлі» із Сумського художнього музею [64].

Для того щоб зрозуміти сюжет цієї роботи, 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 Левченко зображує саме частину огорожі, дзвіницю, яка виглядає з-за дерев, і каплицю, 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 триарусною каплицею. Найімовірніше, 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 майстерним переданням м'якого розсіяного світла цю роботу можна порівняти з твором «Молчанський монастир у Путивлі» з Національного художнього музею України, а отже, і датувати їх одним часом.

Участь у виставці передвижників у 1904 р. твору 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 вона проходила у березні – травні, можемо зробити висновки про те, що твір «У повітовому містечку» міг бути написаний і раніше, наприклад, у 1903 р.

До цього мотиву Левченко звертався неодноразово. Про це свідчить і той факт, що у 1994 р. на благодійному аук-

ціоні, який проходив у виставковому залі музею історії Києва, було виставлено графічний твір Левченка «Путивль» (папір, олівець, 35x41), композиція якого подібна до попереднього твору [65]. На графічному аркуші відсутня людська постать, що надає цій роботі більшої лаконічності та стриманості.

Порівняємо живописний і 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. Отже, можемо визначити час виконання малюнка в межах 1903–1904 рр.

Цей же мотив відтворено художником у роботі «Увечері в Путивлі» з Харківського художнього музею [66]. 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 (оголожа, дерева) створює неповторний ві-

зерунок, який викликає асоціації з мистецтвом модерну [67]. Художник використовує ефект контражуру (зображення предметів проти світла), підкреслюючи темний силует будівлі та дерев, які загалом сприймаються як декоративна композиція.

Такий же прийом 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 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 Левченка – перехід від проблематики кольору, притаманної імпресіонізму, до вирішення проблем декоративного характеру, силуетної виразності, ритміки. Появу цього пейзажу відносимо до другої половини 1900-х рр.

Два інші твори путивльської тематики Левченка також зберігаються у Харківському художньому музеї. На них зображено дзвіницю XVIII ст. перед собором Різдва Богородиці Молчанського монастиря [68]. На нижніх двох ярусах

дзвіниці бачимо розписи, які згодом було забілено і які дуже гарно видно не тільки на фотографіях Я. Фесика, але й на фотографії 1937 р. Найімовірніше, що ці етюди були написані художником у другій половині дня, про що свідчать тіні, які набувають форми архітектурної споруди. Водночас тіні урізноманітнюють кольорову гаму першого плану.

Написав ці етюди Левченко влітку, про що говорить соковита зелень дерев і слабо 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 Левченко писав цей мотив, відбулися суттєві зміни. Огорожа знаходилася ближче до дзвіниці, бо з правого боку до неї ще примикала огорожа, яка закривала монастирський двір. За деревами не видно настоятельського корпусу, але зараз він видніється за дзвіницею.

На відміну від інших творів путивльської тематики, у цих роботах з Харківського художнього музею простежується прагнення художника зосередити увагу саме на сакральних спорудах. Природа ніби залишається на другому плані. Гордовита «постава» дзвіниці, барокові форми якої привабили митця, майорить у центрі композиції. Та оскільки зліва знаходяться інші церковні споруди, то



Молчанський монастир. Кінець XIX ст. Фото

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 правильно передає масштаб споруди, підкреслює лінії та пропорції форм архітектурних деталей тощо. Композиційною знахідкою слід вважати й те, що художник вибирає такий кут зору, з якого перспективне зменшення церковних будівель надає твору певної глибини.

Появу композиції «Дзвіниця Путивльського монастиря» слід розглядати в загальному руслі концепції пленерного живопису етюдного характеру Левченка з акцентом на проблемі передання освітлення. Це дає право віднести цю роботу до низки путивльських пейзажів першої половини 1900-х 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 України, Київ). Робота знаходилася у приватних колекціях Д. Гнатюка (Київ), потім – Б. Дургарьяна (Харків), а в 1986 р. була придбана Міністерством культури УРСР у Б. Свешнікова. На звороті твору обабіч лівого краю є напівстер-

тий напис графітним олівцем: «1904 г. Путивль».

На незакінченому етюді зображено дзвіницю Молчанського монастиря. Художник зобразив лише огорожу та купи дерев і куців, які закривають частину дзвіниці. Блакитним кольором намічено небо; щодо тональності «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 зробив попередній малюнок для майбутньої композиції.

На відміну від двох етюдів, на яких зображено цю ж дзвіницю, даний 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 затьмарює, а навпаки – підкреслює міцний малюнок. В одному з досліджень про Левченка наведені слова самого митця: «Без міцного малюнка не може бути гарної картини» [69]. 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 дотримання правильних щодо натури масштабних сполучень.

Роботи путивльської серії Левченка, з цієї точки зору, показують його як прихильника реалістичного мистецтва

в тому значенні, що автор не відмовляється 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» з Харківського художнього музею [70].

Як сприймали ці твори його сучасники? Мистецька критика тих часів в основному схвально ставилася до етюдів Левченка, одночасно відзначаючи, що художник міг би вибирати й більш піднесені за змістом сюжети, аніж прості вулички, покинуті будинки та конюшні. Так, художник С. Кишинівський зазначав в огляді Першої виставки етюдів та ескізів Товариства південноросійських художників на сторінках газети «Одесские новости» від 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»* [71]. Про те, що сам художник цінував путивльські роботи, говорить і факт експонування деяких з них за життя на виставках. Зокрема, темпера «Монастир у Путивлі» була показана на четвертій виставці картин київських художників у 1911 р. в Києві [72].

Отже, основний корпус творів Левченка за путивльською тематикою середини 1900-х рр. становлять етюди невеликих розмірів. Етюдна форма твору цілком вписувалася в контекст розвитку образотворчого мистецтва цього часу. Етюд стає повноправним учасником ви-

ставок, влаштовуються окремі виставки етюдів. У січні 1904 р. у Петербурзі відкрилася виставка етюдів пам'яток старовини М. Реріха. У цьому ж році на XXXII виставці ТПХВ були показані етюди І. Рєпіна до його картини «Урочище засідання Державної ради 7 травня 1901 року, на честь столітнього ювілею з дня її заснування» (1903).

Етюди, написані в Путивлі, засвідчують увагу митця до етюду як найбільш розповсюдженої форми твору мистецтва цього часу, в якій втілювалися й естетичні засади його творчості: гармонії, краси, міри та прекрасного. Саме в етюдів художник міг передати різноманітні відтінки в кольорі природи, зміни її стану, власні почуття. Тяжіння до невеликої форми твору відзначається і в літературі цього часу, де превалюють такі форми, як новела, оповідання, нарис, ескіз, замальовка.

ТОПОГРАФІЯ МОТИВУ. ВЕРСІЇ



Тепер декілька версій щодо існування інших композицій путивльської тематики у творчості Левченка. У статті «Зв'язки художника П. О. Левченка з Путивлем» її автор висловлює припущення стосовно того, що твори «Україна» та «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) [73]. 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 картин приходимо до висновку, що художник писав один і той самий мотив з різних кутів зору. Підтвердженням цьому є наявність 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 кар-

тини. Не знайшла підтвердження ця версія і в путивлян. Зокрема, міський мешканець В. Старченко стверджував, що цей мотив не відповідає путивльському ландшафту.

Не відповідає цей краєвид і тому, що відкривається з путивльської Нікольської гірки. До того ж, і назви обох творів («Пейзаж. На Дінці» і «На Харківщині») стосуються, найімовірніше, Харківщини, аніж Курської губернії. У той час, коли 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. 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, що *«ця місцевість завжди приваблювала письменників і художників, зокрема Яків Щоголів описав її у вірші-легенді «Климентові млини»* [74]. З ним погоджується автор енциклопедичного довідника «Сумщина в іменах»: *«Картина «Водяний млин» нагадує млин і краєвиди с. Климентове Охтирського р-ну»* [75]. На жаль, Ю. Ступак не уточнює, який саме твір Левчен-

ка з цією назвою він мав на увазі. Безумовно, версія сумського дослідника варта уваги, але якщо він мав на увазі лише наявність у тих місцях мальовничих водяних млинів, тоді вона 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 Линтварьови, 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. Тема водяного млина посідає в творчості художника таке саме важливе місце, як і мотив хати, шляху, вітряка, клуні. У каталозі виставки Левченка, присвяченої 100-річчю від дня народження художника, знаходимо чотири роботи з однаковою назвою «Водяний млин» [76].

Аналіз творів Левченка путивльської тематики привернув нашу увагу до роботи «Засніжені дахи. Голуба відлига» з Національного художнього музею України [77]. 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, удалині, доволі чітко прочитується зліва абрис церкви та справа – дзвіниці. Водночас ви-

кликає сумнів відсутність силуету церкви Різдва Іоанна Предтечі, яка знаходиться між церквою Різдва Богородиці та дзвіницею. 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 Левченко зобразив саме путивльський краєвид з церквою Різдва Богородиці та дзвіницею Молчанського монастиря.

Подібна панорама 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 і 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 етюдність їх виконання.

Висуваючи путивльську версію щодо топографії мотиву цього твору, в автора були певні сумніви. А чи не міг це бути краєвид Змієва, де мешкав деякий час художник? Ці сумніви розвіялися під час відвідування цього міста на початку 2007 р. У результаті вивчення рельєфу місцевості та інформації, отриманої від

краєзнавців, я дійшов висновку про путивльське походження роботи під назвою «Засніжені дахи. Голуба відлига». Проте й Зміїв залишив вагомий слід у творчості художника. Місцеві краєзнавці стверджують, що Левченко проживав у місцевості, яка називалася «Бахтин» (тепер тут вулиця Т. Шевченка), а його іменем названа одна з вулиць у місті [78].

Ще одним підтвердженням нашої версії є графічна робота Левченка «Перший сніг. Путивль», яку знаходимо в переліку творів каталогу виставки 1939 р. [79]. Якщо в назві роботи з Національного художнього музею України виділити слово «відлига», а в іншій роботі – «перший сніг», то можна припустити, що обидві композиції були створені в один і той самий час – наприкінці осені або на початку зими. Адже саме в ці пори року сніг може танути до наступання морозів. Отже, цілком імовірно, що вказані твори не тільки прямо стосуються Путивля, але й були створені під час чергового перебування художника в цьому місті.

У нарисі про життя і творчість Левченка (1958) у переліку репродукцій творів митця нашу увагу привернула ілюстрація твору № 26 під лаконічною назвою «Зима» [80]. Порівнюючи зображення «Зими» з роботою «Засніжені дахи. Голуба відлига» помічаємо, що перед нами один й той самий мотив, але написаний з різних кутів 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 [81].

Картина «Зима», на його думку, є *«переконливим прикладом поглибленої роботи над твором»*, щоправда, як він уточнює, існують ще чотири варіанти композиції за цією темою 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 [82]. У переліку робіт, виконаних Левченком між 1883–1910 рр., під № 135 значиться «Зима» з колекції І. Стешенка та О. Романенка (Харків). Техніка її виконання (картон, олія) та розміри (16,5x22) майже збігаються із «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 дос-

лідники, – «перлиною українського пейзажного живопису» – картини «Село взимку. Глухомань» з Національного художнього музею України. Про її живописні та композиційні якості написано чимало, але жодний з дослідників не зважився на з'ясування топографії мотиву. Так, наприклад, у ньому, як і в багатьох інших творах Левченка, на думку українського мистецтвознавця П. Говді, «дано ліричний образ української природи» [83]. В Ю. Дюженка цей твір викликав асоціації з деякими ліричними пейзажами Ф. Васильєва, зокрема його картиною «Відлига» (1870). Іншої думки щодо цієї картини дотримувався О. Журавель, сюжет якої здавався йому непереконливим [84]. Неоднозначною виглядає й атрибуція цього класичного твору Левченка: від 1890-х – до початку 1900-х рр. Експонування цього твору на XXXI пересувній виставці 1903 р. вказує, що рік його виконання цілком можна віднести й до початку 1900-х рр. 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 краєвид, який відкривається з Волочаївської вулиці в Путивлі.

Якщо припустити створення цієї композиції в Путивлі, то в цьому 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 мона-

стиря. Г. Вельфлін відзначав, 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, є ще один аргумент, який би міг підтвердити цю версію, – час виконання цієї роботи. На думку музейних працівників, час її виконання – «1900-ті роки» [85]. Отже, стилістика цієї роботи відповідає творчій манері художника кінця XIX – початку XX ст., яка ще знаходилася в руслі передвиницького 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 ставився як до назв своїх творів, так і до їхнього датування.

Однією з найважливіших проблем у дослідженні творчості Левченка якраз і є проблема датування його творів, уточнення розмірів етюдів і наявність значної кількості підробок. Так, наприклад, він міг ставити свій підпис у правому нижньому куті роботи, а міг і в лівому. Інколи робив написи на зворотному боці твору. Колекціонеру, який збирає або цікавиться творами Левченка, слід завжди пам'ятати слова відомого російського колекціонера Б. Окунева: «Не дивлячись на підпис, рід автентична».

Одна з найбільш відомих робіт художника, про яку говорилося вище, – «Біла хата. Вулиця в Путивлі» має в літературі декілька назв, зокрема й доволі просту і невибагливу – «Вуличка». Саме під такою назвою вона значиться в нари-

сі про митця (1958) [86]. До того ж це місце вже власне й не стосувалося міста (воно називалося «Додонівка») і художник за звичкою міг його охрестити «село», не надаючи цьому значення. Адже в його творчості зустрічаємо чимало робіт, в яких фігурує назва «село».

Враховуючи факт перебування Левченка на Сумщині, сподіваємося, що наведені версії привернуть увагу фахівців. Більше того, я впевнений, що в Путивлі 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 Києва, яка була першою спробою ознайомлення широкого глядача з творчістю українських майстрів, експонувалося декілька творів П. Левченка. Серед них – «Хати. Путивль» [87]. Можна сказати, що у Путивлі художник бував не тільки перед церковними стінами, але й перед селянськими хатами. Підтвердженням такої точки зору є робота з Одеського художнього музею «Хати», написана у Путивлі в 1906 році.

Але абсолютна більшість назв творів Левченка мають такі узагальнені назви, як «Околиця села», «Стара хата», «Хата. Соняшники», «Клуні» тощо. Останню назву має твір з Донецького художнього музею, який також міг бути написаний на околиці Путивля. Серед чотирьох робіт Левченка з 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. Подібні за характером назви творів не дають можливості точно ідентифікувати ці твори з путивльськими краєвидами художника.

У руслі цієї проблеми нашу увагу привернула робота Левченка «Вулиця в містечку» з колекції Національного музею у Львові, в композиції якої важливе місце посідає церква, бані якої видніються за будинком на другому плані [89]. Крайні дати в її виконанні визначаються між 1890-ми та 1900-ми 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. Міський 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 художнього 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 Левченко підкреслює візерунок, який утворюють гілки, деінде 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 приглушеного звучання кольорам.

Отже, твір з колекції львівського музею є близьким за манерою письма, просторовою організацією, композиційними прийомами, трактуванням світла та кольору, використаних художником у творі «У повітовому містечку». На нашу думку, він міг бути написаний на початку 1900-х рр. Можливо, що рік виконання твору 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 Левченко поставив свій підпис у лівому куті, а в другому – у правому. Проте обидва підписи за характером написання окремих літер, більшість з яких збігаються, є тотожними. Подібний підпис художник поставив і на роботі «Глухомань», час виконання якої відносимо до початку 1900-х 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-х рр. підпис трохи змінюється, літери в кінці прізвища не виписуються так чітко, як на творах 1890-х – початку 1900-х рр.

Чи випадково 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. Васильків-



Підпис П. О. Левченка

ським і М. Уваровим зробив велику серію пародійних біблійних малюнків (понад 100 аркушів), в яких надзвичайно їдко й гостро виказав зневажливе ставлення до релігії [90]. Але не забуватимемо, що така позиція не є незмінною. На рівні побутової релігійної свідомості митець міг дійсно демонструвати своє негативне ставлення до якоїсь релігійної установи чи до її представників. Спадає на думку, що у його житті відбулася зустріч з Богом у 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 мати на увазі духовний зміст, до того ж релігія є одним з головних інститутів духовної культури, то згадуються слова Гегеля про те, що людина не може залишатися такою, якою є безпосередньо. Вона, на думку німецького філософа, повинна вийти із стану своєї безпосередності, що і є поняттям духу. Тому нам би не хотілося виокремлювати 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»* [91]. Художник писав Молчанський монастир з декількох кутів зору, що свідчить про намагання Левченка осмислити естетичний феномен цього комплексу, осягнути красу його архітектури. І зараз, коли огинаєш монастир, мимоволі виникають думки про пошуки художником найбільш вигідного кута зору для зображення. З богословської точки зору місцезнаходження монастирів обумовлюється й тим, що вони посідали найкращі місця. Це й зрозуміло, адже іноки, відкидаючи все земне, *«способны более, чем кто-нибудь, бескорыстно любить природу как великое дело рук Божиих»* [92].

Монастир як різновид релігійної організації та інститут Церкви міг приваблювати митця і 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 для формування релігійної свідомості мають і церковні дзвони. Мелодії дзвонів мали не тільки функціональне значення, закликаючи ченців на бо-

гослужіння. 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 Б. Асаф'єва, церковний дзвін може бути *«колоритом атмосфери»*.

Мешкаючи доволі тривалий час у Путивлі, де було чимало церков, П. Левченко, безумовно, чув мелодійний передрзвін, який викликав у його душі відповідні культурні та релігійно-філософські асоціації. Щоб там не було, але присутність людини поряд з церквою, монастирем налаштує її думки на відповідний лад. Так, наприклад, мандрівник XVII ст. Петро Петрей після відвідування Москви відзначав, що коли всі церкви задзвонять разом, то підіймається *«такой гул и сотрясение, что друг друга нельзя расслышатъ»* [93]. Путивль поступався не тільки Москві, але й Києву за кількістю церков, але й на таку малу територію, на якій знаходилося це місто, їх було достатньо, щоб повсякчасно нагадувати людині про відповідальність перед Богом.

Церква у широкому розумінні цього слова є не тільки містичним тілом Ісуса Христа, але й символічним мостом, який пов'язує людину, земний світ з божественним. Це особлива духовна краса, яка, за визначенням П. Флоренського, є *«невловимую для логичних формул»*. Знавцями цієї краси є старці духовні, майстри *«художества з художеств»*, *как святые отцы называют аскетикой»* [94]. Привабливість монастирського життя для Левченка могла мати й ще один аспект. Мандруючи все життя різними місцями, 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 Левченко ніби гармонізує відносини світів, які становлять основу діяльності православного монастиря, – божественного, людського та природного.

Відомо, що монастирі приваблювали художників (навіть прибічників соціального, викривального мистецтва другої половини XIX ст.), гармонією і архітектурою монастирських ансамблів. Так, наприклад, Святогорську пустинь зображували І. Рєпін, 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 значущі 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. Левченко деякий час мешкав у Змієві, де знаходився старовинний Зміївський Миколаївський Преображенський монастир, заснований до 1668 р. До композиції деяких робіт цього періоду художник уводить церкву («Біля церкви. Зміїв»).

Так само, як і Левченка, церкви Зміїва привернули згодом увагу й історикив

мистецтва. У 1916 р. асистент історико-філологічного факультету Харківського університету Д. Гордєєв відвідав і зробив опис церков Зміївського повіту. Слід зазначити, що у XIX ст. представники духовенства та вчені Харківського університету склали нариси з історії слобожанських монастирів і храмів. Пензлю Левченка належить також «Церква в с. Озерянці». Найімовірніше, що цей краєвид міг бути пов'язаний із славнозвісною Озерянською Різдва Богородиці пустинню, заснованою на початку XVIII ст. У XIX – на початку XX ст. спостерігається підвищення ролі та значення чудотворного Озерянського образу як святині Слобідського краю.

Отже, ідея монастиря як Горнього Єрусалиму могла вплинути на формування образної системи творів художника. Часті переїзди художника, окрім всього іншого, – ще й показник прагнення відшукувати нові враження, а в більш широкому значенні – віднайти свій шлях у житті та мистецтві. Тому Левченко, змінюючи топографічні орієнтири, знаходиться постійно усумнівах на життєвому перехресті, підтверджуючи думку 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, зокрема 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, Харківський історичний му-

зей), другий під № 113 (полотно на картоні, олія, 17x15), а третій знаходиться в Донецькому художньому музеї (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 любви»: *«передний угол весь был занят божницей без стекол, уставленной и увешанной образами; среди них выделялся и величиной и древностью образ в серебряной ризе...»* [95]. У каталозі 1956 р. твір «Божниця» із зібрання С. Собакаря значиться у списку робіт, виконаних у

1883 – 1910-х рр. Незначна розбіжність у розмірах донецької роботи і «Божниці» з приватного зібрання 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. Отже, указані твори підкреслюють особливу увагу художника до сакральної тематики упродовж значного проміжку часу і тим самим ставлять під сумнів безапеляційні висновки щодо антирелігійних поглядів Левченка.

ПУТИВЛЬСЬКА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА



кі ж висновки можна зробити, користуючись відомими нам матеріалами? На підставі назв творів і написів на них та каталогів документально підтвердженим є факт перебування Левченка в Путивлі в 1904–1906 та 1910-х рр. Отже, можна дійти висновку, що у першій половині ХХ ст. і далі упродовж більше десяти років Левченко відвідував Путивль.

На основі каталогів 1939 і 1956 рр. та інших джерел, а також даних, отриманих з музеїв і літератури, маємо 27 творів Левченка (24 живописні та 3 графічні), написаних у Путивлі. Такий висновок ми робимо з назв робіт, які вказують на безпосереднє місце створення, а також

за сюжетними ознаками.

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

Серія творів путивльської тематики Левченка об'єднується як за сюжетами – пейзажі із зображенням Молчанського монастиря, так і за манерою письма – пле-

нерний живопис етюдного характеру. Митець неодноразово звертався до зображення церковного зодчества («Софійський собор. Київ», «Софія Київська», «Львовський монастир», «Задвірки Софійського собору. Київ», «Біля церкви. Зміїв», «Церква в с. Озерянци», «Каплиця», «Церква») [96]. Путивльські краєвиди із зображенням Молчанського монастиря засвідчують потяг художника до цієї теми, підкреслюють її важливість і значущість у творчості. Імовірно, що увага митця до зображення сакральних споруд, зокрема і Молчанського монастиря, могла бути обумовлена також ідеями світоглядного характеру.

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

Путивльські твори Левченка слід розглядати в контексті соціальних і мистецьких процесів початку ХХ ст., пов'язаних із сплеском зацікавленості серед митців історією та культурою 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 і графічних аркушах Левченка є цінним документально-художнім джерелом для реконструкції духовного і релігійного життя Сумщини початку ХХ ст.

Творчість Левченка завжди викликає цікавість у дослідників Слобожанщини і Сумщини. Рішенням Путивльської міської ради народних депутатів від 24 квітня 1997 р. № 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 з фондів. Харківський художній музей підготував виставку графічних і живописних творів з музейного зібрання і приватних колекцій Харкова. На її вернісажі були присутні учасники науково-практичної конференції з нагоди 120-річчя відкриття Харківського художньо-промислового музею [97]. 21 грудня 2006 р. у Сумах у галереї мистецтв «Академічна» Української академії банківської справи відбувся мистецький вечір, на якому автор ознайомив з виданням «Петро Левченко і Сумщина» [98].

Примітки

1. Задонская Е. Быль XIX столетия (детям моим) / Е. Задонская. – Харьков, 1909. – Т. 4. – С. 346.
2. Плотникова М. Майстри українського пейзажу / М. Плотникова // Образотворче мистецтво. – 1986. – № 5. – С. 13. Про П. Левченка див. с. 12–13.
3. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX века) / Н. Ю. Асеева. – К., 1989. – С. 41.
4. Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження / автор нарису та укладач М. М. Безхутрий. – Харків, 1956 – С. 13.
5. Павлова Т. В. Художник чеховської провінції / Т. В. Павлова // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. / НАНУ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2000. – С. 47.
6. Павленко М. Петро Левченко (1859–1917) / М. Павленко. – Прага, 1927. – С. 9.
7. Спогади сестри П. Левченка надіслав до Харкова Володимир Гольцгоф. Див.: Волошкіна С. Його любили і називали чарівним / С. Волошкіна // Слобода (Харків). – 1996. – 24 авг. – № 66. – С. 2.
8. Петро Левченко : альбом / авт.-упоряд. М. М. Безхутрий. – К., 1984. – С. 10.
9. Жбанкова О. Митець та його муза / О. Жбанкова // Art Line. – 1999. – № 3. – С. 52–53; Павлова Т. В. Художник чеховської провінції / Т. В. Павлова // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX 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 XIX–XX століть / Е. О. Димшиць // 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. – Харків, 1991. Про П. Левченка див. с. 6–7. Путивльська тематика у творчості П. Левченка знайшла відображення в таких публікаціях: *Побожій С.* Художник біля церковних стін. Путивльські краєвиди у творчості Петра Левченка / С. Побожій // Сумська старовина. – 2002. – № X. – С. 244–257; *Він же.* Матеріали до художнього життя Сумщини XX ст. Сакральна архітектура у творчості П. Левченка / С. Побожій // Культура України : збірник наукових праць / Харківська держ. акад. культури ; відп. ред. М. В. Дяченко. – Х., 2003. – Вип. II: Мистецтвознавство. Філософія. – С. 182–191; *Він же.* Путивльські пейзажі в контексті творчості П. О. Левченка / С. Побожій // Путивльський краєзнавчий збірник. – Суми, 2005. – Вип. 2. – С. 162–175. *Він же.* Петро Левченко і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2006. – 90 с. *Він же.* Путивль як мистецьке та літературне урочище / С. Побожій // Путивльський краєзнавчий збірник / Державний історико-культурний заповідник у м. Путивлі. – Суми, 2007. – Випуск 3. – С. 239–250.
10. Лосікова Л. Бентежно й витончено: (Петро Левченко) / Л. Лосікова // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3–4. – С. 71.
11. Павлова Т. Малярство і світлопис у пейзажних візіях Харкова на межі XIX–XX століть / Т. Павлова // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 2. – С. 24.

12. Ступак Ю. П. Видатні художники на Сумщині / Ю. П. Ступак. – Харків, 1969. – С. 22–24.
13. История городов и сел Украинской ССР. Сумская область. – К., 1980. – С. 436.
14. Кривко А. Связи художника П. А. Левченко с Путивлем / А. Кривко // Ленинский путь (Путивль). – 1966. – 9 июля. – № 82(2269). – С. 4.
15. Сумщина від давнини до сьогодення : науковий довідник / упоряд. Л. А. Покидченко ; редкол.: Л. П. Сапухіна та ін. – Суми, 2000. – С. 105.
16. Павленко Михайло Степанович (1895, Суми – 7 квітня 1942) – мистецтвознавець. Як стипендіат Сумського земства навчався в Харківській художній школі, яку закінчив у 1917 р. З 1925 р. викладав у Київському художньому інституті історію українського мистецтва. Докладніше див.: *Білокінь С.* В обороні української спадщини: Історик мистецтва Федір Ернст / С. Білокінь. – К., 2006. – С. 148. Павленко М. Петро Левченко (1859–1917) / М. Павленко. – С. 13. Завдяки каталогам виставок дізнаємося про адреси, за якими мешкав П. Левченко: 1888 р. – Харків, вул. Сумська, буд. Досєкіна; 1891 р. – Харків, вул. Благовіщенська, буд. Віхрева; 1894 р. – Одеса, вул. Польська, буд. Нортмана № 6; 1901, 1902 р. – Київ, вул. Велика Володимирська, готель Ліон-Діор; 1903 р. – Київ, вул. Велика Володимирська, буд. № 32.
17. Нікітін Ю. О. Міста і міське життя в Глухівському, Конотопському та Крелевецькому повітах у 70-х рр. XIX ст. / Ю. О. Нікітін // Сумський обласний краєзнавчий музей: історія та сьогодення : науковий збірник. – Суми, 2005. – С. 96.
18. Савицька Л. Л. Художнє життя провінції на зламі століть / Л. Л. Савицька // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / під ред. С. С. Єрмакова. – Харків, 2002. – С. 62.
19. Булгаков Петро Федорович // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 69.
20. Коренєв Петро Максимович // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 219.
21. Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження / уклад. М. М. Безхутрий. – Харків, 1956.
22. 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 / Ю. Дюженко. – К., 1958. – С. 48. В іншому виданні цей же автор вказує, що виставку організувала Харківська спілка мистецтв // Петро Олексійович Левченко: 1856–1917: Альбом / текст Ю. Ф. Дюженка. – С. 10.
23. Левченко П. О. Біла хата. Путивль (1904), полотно на картоні, олія, 24,5x27, зліва внизу підпис: П. Левченко; «Соняшники. Путивль» (1904), картон, олія, 23x30, справа внизу підпис: П. Левченко; «Путивль. Монастир» (1905), полотно на картоні, олія, 27x22,5; «Путивльський монастир», полотно, олія, 49,5x69, справа внизу підпис: П. Левченко; «Біла хата. Путивль», картон, олія, 18,8x26,2, зліва внизу підпис: П. Левченко; «Путивль. Монастир», картон, олія, 32,5x25; спра-

- ва 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.
24. Петро Олексійович Левченко: 1859–1917: каталог виставки / вст. ст.: Л. Смоленський. — Харків, 1939. *Смоленський Лібер Бенціонович (1900–1974)* — живописець, графік. Працював у Харківському художньо-історичному музеї (1929–1934) та Українській картинній галереї (1934–1941), Харківському державному музеї образотворчого мистецтва (1945–1963).
25. Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження. — С. 26.
26. Петро Олексійович Левченко. 1859–1917: каталог виставки / вст. ст. Л. Смоленський. — С. 19, 22.
27. 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. — Іл. III. У переліку репродукцій зазначено, що цей твір зберігається у ДМУОМ (тепер — Національний художній музей України в Києві). Проте в зібранні цього музею вказана робота відсутня. Цю інформацію отримав від співробітника НХМ Г. О. Белікової в листі до автора від 16.02.2006. Очевидно, що автор-упорядник альбому переплутав і неправильно указав місце зберігання цієї роботи. Нам не вдалося розшукати місцезнаходження цього твору.
28. Одесский художественный музей. Живопись 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 в А. Г. Андреолеті, Одеса. 1974 р. Репродукцію твору П. Левченка під назвою «Розвалюха» (полотно, олія, 35x28), ідентичного роботі «Хати» (1906) з Одеського художнього музею, вміщено у виданні: Петро Левченко: альбом / автор-упор. М. М. Безхутрий. — Іл. 77. Ілюстрацію твору, що дуже схожа на твір з Одеського художнього музею під назвою «Етюд», вміщено у виданні: *Павленко М.* Петро Левченко (1859–1917) / М. Павленко. — Прага, 1927. — С. 11.
29. Альбом выставки XII археологического съезда в г. Харькове / под ред. и с объяснит. текстом проф. Е. К. Редина. — М., 1903.
30. Удріс І. Археологія як чинник становлення мистецтвознавства в Україні кінця XIX — початку XX століття. До століття XII археологічного з'їзду 1902 року / І. Удріс // Образотворче мистецтво. — 2002. — № 2. — С. 81.
31. Редин Е. К. Значение деятельности археологических съездов для науки русской археологии: к XII археологическому съезду в Харькове / Е. К. Редин. — Харків, 1901. — С. 3. *Переклад з російської автора.*

32. Центральний державний історичний архів України. – Київ. – Ф. 2052, оп. 1, спр. 986, арк. 1. *Оригінал рос. мовою. Переклад автора.*
33. Півненко А. Український художньо-архітектурний відділ Харківського літературно-художнього гуртка / А. Півненко // Народна творчість та етнографія. – 1991. – № 1. – С. 16–22.
34. Сумцов Н. Ф. Из украинской старины / Н. Ф. Сумцов. – Харьков, 1905. – С. 10.
35. Побожій С. Академік М. Ф. Сумцов: подорожі Сумщиною / С. Побожій // Панорама Сумщини. – 1991. – 14 лют. – № 7(59). – С. 3.
36. Рябинин И. М. История о Путивле, уездном городе Курской губернии / И. М. Рябинин. – Путивль, 1911. – С. 105. Про І. Рябініна див.: *Лепьошкіна О. М.* Рябінін Іван Матвійович / О. М. Лепьошкіна // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 385.
37. Про Є. Редіна див. докладніше: *Побожій С. І.* З історії українського мистецтвознавства / С. І. Побожій. – Суми, 2005. – С. 39–87.
38. Киевская старина. – 1901. – Т. LXXV. – С. 125.
39. Лепьошкіна О. М. Перший історик Путивля. До 170-річчя від дня народження І. М. Рябініна / О. М. Лепьошкіна // Путивльський краєзнавчий збірник. – Суми, 2004. – Вип. 2. – С. 8.
40. Бунин И. А. Избранные сочинения / И. А. Бунин ; вст. ст., сост. и прим. О. Михайлова. – С. 467.
41. Ходасевич В. Колеблемый треножник / В. Ходасевич. – М., 1991. – С. 651.
42. Про перебування І. Буніна на Сумщині див.: *Побожій С. І.* «Слово о полку Игореве» сводило меня с ума» (К 130-летию со дня рождения И. А. Бунина) / С. І. Побожій // Сумська старовина. – 2001. – № VIII–IX. – С. 211–221.
43. Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / В. Н. Муромцева-Бунина. – М., 1989. – С. 115.
44. «Князь Игорь» А. П. Бородина : оперное либретто. – М., 1984. – С. 5.
45. Побожій С. І. «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 / С. І. Побожій ; за ред. О. В. Мишанича, В. Б. Звагельського. – Суми : СумДУ, 2000. – Вип. 1. – С. 141–159. Побожій С. І. Н. Гончарова и М. Цветаева: диалоги в пространстве культуры / С. І. Побожій // Н. К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры : материалы науч.-практ. конф. 2007–2008 гг. / Одесский дом-музей имени Н. К. Рериха. – Одесса, 2009. – С. 438–448.
46. Побожій С. Поет Григорій Петніков у Путивлі / С. Побожій // Путивльський краєзнавчий збірник / Державний історико-культурний заповідник у м. Путивлі. – Суми, 2009. – Вип. 5 – С. 258–267.
47. Калаушин Б. Кульбин: Поиск / Б. Калаушин // Альманах «Аполлон». – 1994. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 358.
48. Лущик С. Одесские «Салоны Издебского» и их создатель / С. Лущик. – Одесса, 2005. – С. 267.

49. Вечерський В. Середньовічні фортифікації Путивля / В. Вечерський // 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 / В. В. Вечерський. — 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.
50. Побожій С. Федір Ернст і Сумщина / С. Побожій // Червоний промінь. — 1992. — 18 січ. — № 3. — С. 3; *Побожій С.* З історії охорони пам'яток Північного Лівобережжя 20–30-х рр. / С. Побожій // 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.
51. Рукописний фонд Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. — Ф. 13-3/102, арк. 4.
52. Побожій С. З історії охорони пам'яток Північного Лівобережжя 20–30-х рр. / С. Побожій. — С. 55.
53. Левитский И. Путивль / И. Левитский. — М., 1905. — С. 17.
54. Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон. — СПб., 1898. — Т. 50. — С. 813.
55. Бунин И. А. Избранные сочинения / И. А. Бунин ; 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.
56. 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 в Донецькому обласному художньому музеї. 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».
57. Робота П. Левченка «Молчанський монастир в Путивлі» (полотно, олія, 49,5x69, ж-28) зберігається в Національному художньому музеї України. Надійшла до музейного зібрання в 1914 р. під назвою «Путивльський монастир». Ця робота, але під назвою «Путивльський Молчанський монастир» репродукована у виданні: Історія українського мистецтва : в 6 т. (Мистецтво другої половини XIX — XX століття). — Т. 4. — Кн. 2. — С. 180; П. Левченко : буклет. — Харків, 1958.
58. 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 України). 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 затишку: 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 вплаває 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 виставки творів П. Левченка 1956 р. 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» таким чином 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.

59. Лобановський Б. Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. / Б. Лобановський, П. Говдя. — К., 1989. — С. 108.
60. Левченко П. О. Путивль. Вуличка. Дерево, олія, 9,8x14, ж-1224. справа внизу підпис: П. Левченко. Була придбана у харківського колекціонера І. Собакаря в 1957 р. На зворотному боці на папері авторський (?) напис: «Путивль (Уличка)».
61. Русская живопись в музеях РСФСР / сост. и авт. вст. ст. П. Н. Рябкин. — М., 1958. — Вып. V. — Іл. 20.
62. Незабутые могилы: Российское зарубежье: некрологи 1917–2001 в шести томах / сост. В. Н. Чуваков. — М., 2005. — Т. 6. Книга первая. — С. 313. М. Рузький емігрував, помер 7 вересня 1927 р. Похований під Парижем.
63. Иллюстрированный каталог XXXII выставки Товарищества передвижных художественных выставок. 1904 г. — М., 1904.
64. Левченко П. О. Вулиця в Путивлі (1904?). Картон, олія, 20,7x27,8. Зліва внизу підпис: П. Левченко. *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. «Вулиця в Путивлі» надійшла до Сумського художнього музею в 1974 р. від Б. Свешнікова.
65. Благодійний аукціон. Живописні та графічні твори українських та російських митців кінця XIX — першої половини XX століття [Текст] / упоряд. Л. Р. Хоменко, О. В. Брей. — К., 1994. — С. 3.
66. Левченко П. О. Увечері в Путивлі. Інша назва — «Вулиця. Дзвіниця». Картон, олія, 31x24,8. справа внизу підпис: П. Левченко. Харківський художній музей.
67. 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.
68. Левченко П. О. Дзвіниця Путивльського монастиря. Картон, олія, 32x25. справа внизу підпис: П. Левченко. *Левченко П.* Дзвіниця Молчанського монастиря в Путивлі. Дерево, олія, 32,3x25,3. Обидва твори знаходяться в Харківському художньому музеї. Останній надійшов до музею із зібрання С. Давидова.
69. Петро Олексійович Левченко. 1856–1917 : альбом / текст Ю. Ф. Дюженка. — С. 6.

70. Левченко П. О. Увечері в Путивлі. Картон, олія, 31x24,8. Харківський художній музей. До 1977 р. твір знаходився в Державному музеї українського образотворчого мистецтва (м. Київ).
71. Товарищество южнорусских художников : библиографический справочник : в 2 ч. / сост.: В. А. Афанасьев, О. М. Барковская. — Одесса, 2000. — С. 176.
72. Каталог 4-й выставки картин киевских художников. Киев 1911 года. Городской музей. — К., 1911. — [С. 7].
73. 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 Харківському художньому музеї.
74. Ступак Ю. П. Видатні художники на Сумщині / Ю. П. Ступак. — С. 23.
75. Левченко Петро Олексійович // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. — Суми, 2003. — С. 254.
76. Петро Олексійович Левченко: Каталог виставки творів: До сторіччя з дня народження / автор нарису та укладач М. М. Безхутрий. — Харків, 1956. — С. 22-24, 33. Указані роботи виконані в техніці олійного живопису.
77. Левченко П. Засніжені дахи. Голуба відлига. Картон, олія, 16x22, ж-1682. Національний художній музей України. Придбана МК УРСР у 1975 р.
78. Саяний М. Зміївщина на полотнах П. О. Левченка / М. Саяний // Вісті Зміївщини. — 1998. — 11 лип. — № 56.
79. Петро Олексійович Левченко: каталог виставки / вст. ст.: Л. Смоленський. — С. 19. *Левченко П.* Перший сніг. Путивль. Папір, гуаш, олівець, 18x24.
80. Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість / Ю. Дюженко. — К., 1958. — Іл. 26.
81. Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість / Ю. Дюженко. — С. 27.
82. Петро Олексійович Левченко. 1856–1917 : альбом / текст Ю. Ф. Дюженка. — Іл. XXVI: «Зимове надвечір'я».
83. Говдя П. Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. / П. Говдя. — К., 1964. — С. 33.
84. Журавель О. Без глухомані (До питання про школу українського національного малярства) / О. Журавель // Образотворче мистецтво. — 1997. — Число 1. — С. 52.
85. Національний художній музей України : буклет / автор ст. і упорядник І. Горбачова. — [Б.м, б.р.]. — Іл. 12.
86. Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість / Ю. Дюженко. — К., 1958. — Іл. 17: «Вуличка».

87. Левченко П. О. Хати. Путивль. Дерево, олія, 21x27. Ліворуч внизу підпис: П. Левченко. Див.: Виставка творів українських художників ХІХ – початку ХХ століття з приватних збірань м. Києва. – К., 1959.
88. Николаевский государственный художественный музей им. В. В. Верещагина : каталог / под общ. ред. С. Н. Рослякова. – Николаев, 1997. – Вып. 1. – С. 51. – Ил. Левченко П. «Хати. Етюд». – С. 50.
89. 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.
90. Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість / Ю. Дюженко. – С. 18.
91. Русские монастыри: искусство и традиции. – СПб., 1999. – С. 5.
92. Святогорская общежительная Успенская пустынь. – М., 1868. – С. 7. Для порівняння: «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 / В. Н. Муромцева-Бунина. – М., 1989. – С. 343.
93. Пухначев Ю. Колокол / Ю. Пухначев // Наше наследие. – 1991. – № V(23). – С. 13.
94. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины / П. А. Флоренский. – М., 1990. – С. 7.
95. Бунин И. А. Избранные сочинения / И. А. Бунин ; вступ. ст., сост. и примеч. О. Михайлова. – М., 1984. – С. 242.
96. Левченко П. О. Біля церкви. Зміїв. 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. 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.
97. Виставка творів П. О. Левченка з фондів музею та приватних колекцій: До 150-річчя від дня народження майстра / Харківський художній музей ; автор-упорядник О. Й. Денисенко. – [Харків, 2006]. Зібрання творів П. Левченка в харківському художньому музеї – одна з найзначніших в Україні й нараховує 72 твори живопису та 15 графіки.
98. Побожій С. І. Петро Левченко і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми : Університетська книга, 2006. – 90 с.; іл. Рец.: Денисенко О. Й. Нове дослідження про П. Левченка / О. Й. Денисенко // Путивльський краєзнавчий збірник / Державний історико-культурний заповідник у м. Путивлі. – Суми, 2007. – Випуск 3. – С. 251–254. Серед останніх публікацій про П. Левченка відзначимо: Денисенко О. Й. П. Левченко / О. Й. Денисенко // Галерея искусств. – 2008. – № 2(60). Денисенко О. Імпресіоністичні тенденції в живописі харківських митців / О. Денисенко // Імпресіонізм і Україна. – К., 2011. – С. 24–28. Денисенко Ольга Йосипівна (1952 р.н.) – мистецтвознавець, завідувач відділу Харківського художнього музею, член НСХУ.

Список ілюстрацій

1. Левченко П. О. Куточок двору. Будиночок із сонячними плямами. 1900-ті (?). Полотно на картоні, олія, 15,3х22,4. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
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. Путивль. Початок 1900-х. Папір, олівець, 35х41. Приватне зібрання.
9. Левченко П. О. У повітовому містечку. 1903 (?). Полотно, олія, 29х40. Івановський обласний художній музей. РФ.
10. Левченко П. О. Молчанський монастир. 1900-ті – перша половина 1910-х. Полотно, олія, 32х25. Місцезнаходження невідоме.
11. Левченко П. О. Путивль. Вуличка. Середина 1900-х. Дерево, олія, 9,8х14. Національний художній музей України. Київ.
12. Левченко П. О. Хати. 1906. Картон, олія, 24х31. Одеський художній музей.
13. Левченко П. О. Хати. Путивль. 1900-ті. Дерево, олія, 21х27. Приватне зібрання.
14. Левченко П. О. Засніжені дахи. Голуба відлига. 1910-ті. Картон, олія, 16х22. Національний художній музей України. Київ.
15. Левченко П. О. Вулиця в містечку. 1890–1900-ті. Картон, олія, 22х16. Національний музей. Львів.
16. Куликов В. М. Петро Олексійович, Матильда та пейзаж. 1998. Полотно, олія, 50х80. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.

«СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК»

Это был мой брат Петр Алекс.[еевич] Левченко [1]. Он был старший сын у моих родителей, и потому был очень балован. Состояние моих родителей в то время было хорошее и ему все позволялось. Когда мы жили на даче, то он ходил на охоту, катался верхом, жил на воле, в городе тоже все его капризы исполнялись и даже для него готовили вкусные скоромные блюда в великом посту, тогда как все остальные постились. Он водился с уличн.[ыми] мальчиками, ходил на ходулях, играл с огнем и чуть не сделал у нас пожара. Но иногда бросал свои шалости, садился за книгу и его уже трудно было оторвать от чтения (любим.[ый] автор был Ж. Верн). Любил рисовать и у меня даже сохранились его дет.[ские] рисунки. Все это я знаю по рассказам, т.к. я была на 10 лет моложе его и не помню его детск.[их] лет. Пришло время и его отдали в гимназию. Учеба шла плохо и он едва дотянул до 5 кл.[асса], т.к. не одолел греческий язык. По рисованию же он делал большие успехи и когда посылали ученич.[еские] рисунки в Петерб.[ургскую] академию, то он получил медаль [2]. В это время он начал учиться музыке и это искусство сделалось для него главным. Он так увлекался музыкой, что занимался по 8 час.[ов] кажд.[ый] день. Уроки брал у Слатина, директора Харьк.[овского] муз.[ыкального] училища, кот.[орое] тогда еще не было преобразовано в консерваторию [3]. Но вдруг у него повредилась левая рука и он уже не смог так много заниматься музыкой. Тогда он опять вернулся к рисованию и живописи. Сначала брал уроки у Шрейдера, [неразборчиво] потом поступил в Пет.[ербургскую] академию художеств [4]. Отец ему посылал 40 руб.[лей] в месяц, но т.к. их он быстро тратил, то до конца месяца ему не хватало. Поселился он с другим [студентом] художником на мансарде или просто на чердаке и жили они впроголодь. Я помню его рассказы о его сожителях, напр.[имер] о Данилевском кот.[орый] был впослед.[ствии] доктором в Харьк.[ове] и имел свою водолечебницу, о Глобе, художнике, кот.[орый] сделался директором Строгановс.[кого] училища [5]. Особенно он нас насмешил когда рассказывал о [неразборчиво], которая называла худ.[ожника] Глобу «чортовой оглоблей»... Уже недолго ему оставалось до окончания академии, но он вдруг бросил ее. Потому что тяготился разными правилами и сделался действительно «свободным художником». Стал давать уроки, рисовал в журналах и продавал картины и этюды. В это время скончался наш отец, дела стали плохие, посылать деньги мы ему уже не могли. Его приятель Глоба предложил ему уроки в Стр[ог].[ановском] училище и он с пол-года там работал. Но потом не выдержал. Он занимался только со способным, а на других он не обращал внимания, потому в классе подымался шум, беспорядок и он сам понял, что это занятие не по нем...

Ему удалось получить от какого-то мецената сумму на поездку за границу и он воспользовался, побывал в Париже, пожил в Экс-Лебене и потом по возвращении вернулся

к нам в Харьков [6]. Здесь он часто бывал в доме своих кузенов, у них была прислуга – простая девушка, но очень красивая. Петя влюбился и ... женился. (Он вообще влюблялся часто и однажды когда ему было 19 лет он явился к отцу и заявил: «Или я женюсь (на одн.[ой] фабрич.[ной] девушке) или застрелюсь!» Тогда отец ему ответил: «Ну иди стреляйся!» И он пошел, но не застрелился...) На этот раз его уговорить не удалось. Родилась девочка, к кот.[орой] он был почти равнодушен. Скоро они с женой разошлись, жена потом опять работала, а он почувствовал себя свободным. А девочку взяла воспитывать наша старшая сестра, кот.[орая] отличалась всегда добротой...

В молодости он был очень веселый, остроумный, общительный; кроме 2-х искусств он еще имел большой талант как рассказчик и имитатор. В обществе его все обожали, он имел всегда большой успех. У нас часто гостили его приятели, художники или музыканты. Я помню когда гостил Ткаченко (кот.[орый] потом стал известным), потом Данилевский [7]. (Они играли в мяч, причем употребляли вместо мяча арбуз с бахчи). Т.к. Петр хорошо играл на рояле, его часто приглашали артисты в свои турне. Его все любили и называли очаровательным, при этом он был не дурен собой. Он посылал свои картины в Петерб.[ург] и его приняли в Общество художников Передвижной выставки. Он был пейзажист и любимые его этюды были Малороссийские. Однажды в Киеве, куда он часто ездил он был в одном доме на вечере и познакомился с одной артисткой, оперной певицей (у меня сохранился ее портрет в роли Микаэло). Ее красота и пение его покорили... (Романс, кот.[орый] она пела начинался словами «Все для тебя!»). И с этого начался у них роман. Она бросила своего мужа – инженера; роман их был с большими осложнениями... И они сошлись. Ее звали Матильда, мы все ее полюбили и когда я уже жила своим домом, она часто у нас гостила. Мои дети тоже их полюбили и называли их «дядя Петя» и тетя «Матильда». В этот период у них была какая-то страсть к поездкам по деревням Малороссии. Однажды П.[етр] сидел со [шкатулкой] под громадным зонтиком и писал какой-то этюд с натуры [8]. Около него собралась кучка мальчиков и мужиков, и зашел разговор о политике и один мужик высказался что надо всех панов резать! Тогда П.[етр] спросил: значит и меня резать? – «И вас зарижимо!» сказал он... Прожили они вместе с женой только 8 лет. П.[етр] умер в 17-м году перед революцией. Бедная Матильда очень страдала и все его картины и этюды сохранила. Кое-что сохранилось и у меня. Одна картина его попала в галер.[ею] Третьякова.

Благодаря П.[етру] я встречалась с некот.[орыми] художниками, напр.[имер] Васильковский (тоже малор[оссийским]) Ткаченко, Первухин и др. [9]. Когда в Харьков приезжала передв.[ижная] выставка она устраивалась в Двор.[янской] собрании. Распорядитель очень симпатичный человек был наш знакомый и мы, сестры и приятели художников, ходили туда почти каждый день, наслаждались картинами и проводили там время. Я никогда не забуду эти чудные картины: Репина, Васнецова, Поленова и др.[угих] [10].

П.[етр] скончался от рака в госпитале своего бывшего приятеля доктора К. Данилевского.

Примітки

1. Автором спогадів є рідна сестра П. Левченка – Віра Олексіївна Левченко (1866–?). Текст спогадів до Харкова надіслав М. Безхутрому в середині 70-х років ХХ ст. її син – Володимир Васильович Гольцгоф (1907 – після 1975), який мешкав у Парижі. Безхутрий Микола Микитович (1919–1995) – український мистецтвознавець, автор праць з образотворчого мистецтва, дослідник творчості П. Левченка, С. Васильківського, М. Самокиша. У листі до М. Безхутрого від 11 травня 1975 р. з Парижа В. Гольцгоф відзначав: *«Мне очень приятно, что моего дядю высоко ценят как художника и – хотя мои прямые воспоминания очень детские – мне кажется, что его можно, и должно, также ценить и как человека /.../ Мне было 10 лет когда он умер (от рака, в январе 1917 г.). Несмотря на это, я кое-что помню, а много другого, мне рассказывала моя мать. Она была лет на 15 моложе него (он был старшим, а она – предпоследней; в семье было 10 детей) /.../ По счастью именно мне (нас было 5 сыновей – я – самый младший), моя покойная мать оставила свои записки, начиная с детства»* (копія листа – в архіві Харківського художнього музею).
2. Публікацію спогадів В. Левченко здійснено за копією, яка зберігається в архіві Харківського художнього музею: Ф. № 20, оп. № 1, спр. 1, од. зб. 1, арк. 1–6. Друкується із збереженням усіх лексичних і стилістичних особливостей мови автора. У квадратних дужках – реконструйований текст. Уперше публікацію спогадів здійснено у вид.: *Побожій С. І.* «Страсть к поездам по деревням Малороссии». Спогади про Петра Левченка як матеріал до біографії художника / С. І. Побожій // Сумський історико-архівний журнал. – 2010. – № X–XI. – С. 155–158.
3. На виставці учнівських творів 1873 р. у Санкт-Петербурзі П. Левченко був нагороджений срібною медаллю.
4. Слатін Ілля Ілліч (1845–1931) – музичний діяч, піаніст, педагог. Заснував у 1871 р. Харківське відділення Російського музичного товариства і музичні класи при ньому, які в 1883 р. були перетворені на музичне училище.
5. Шрейдер Єгор Єгорович (1844–1922) – живописець, пейзажист. З 1870 р. жив у Харкові.
6. Глоба Микола Васильович (1859–?) – живописець. Викладав у Строганівському училищі в Москві (1896–1917). У ці ж роки – директор цього училища.
7. Екс-ле-Бен (Aix les Bains) – місто у Франції поблизу озера Бурже біля підніжжя відрогів Савойських Альп. Відомий мінеральними джерелами.
8. Каченко Михайло Степанович (1860–1916) – живописець, пейзажист. Жив у Парижі, але часто відвідував Харківщину.
9. Автор спогадів під «шкатулкою» мала на увазі невеличку за розмірами скриньку з фарбами.
10. Васильківський Сергій Іванович (1854–1917) – живописець, пейзажист. З 1888 р. жив у Харкові. Первухін Костянтин Костянтинович (1863–1915) – живописець.
11. Репін Ілля Юхимович (1844–1930) – живописець. Васнецов Віктор Михайлович (1848–1926) – живописець. Поленов Василь Дмитрович (1844–1927) – живописець, пейзажист.

Додаток 2

Твори П. Левченка за путивльською тематикою у каталозі 1939 р. *

| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Підпис художника |
|---------------|---------------------------------------|----------------------|-------------------------|---------------|--------------------------|
| 1 | Монастир у Путивлі | 1904–1906 | Картон, олія | 24x45,5 | |
| 2 | Хата в Путивлі (незакінчений етюд) | 1904–1906 | Картон, олія | 20x27 | Ліворуч: П. Левченко |
| 3 | Перший сніг. Путивль | 1911–1916 | Папір, гуаш, олівець | 18x24 | |
| 4 | Хатка в саду. Путивль | 1911–1916 | Папір, вугілля | 34,5x40,5 | Праворуч: П. Левченко |

* Петро Олексійович Левченко. 1856–1917 : каталог виставки / вст. ст.: Л. Смоленський. – Харків, 1939. – 24 с., іл.

Додаток 3

Твори П. Левченка за путивльською тематикою у каталозі 1956 р. *

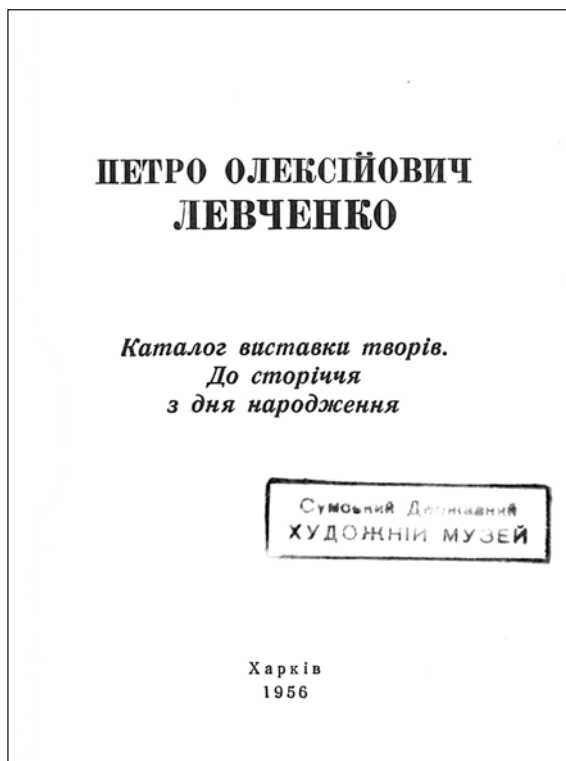
| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Власник | Підпис художника, написи |
|--------|---------------------------------|---------------|-----------------------------|-----------|---|--------------------------------|
| 1 | Біла хата. Путивль | 1904 | Полотно на картоні, олія | 24,5x27 | С. Г. Собакарь, Харків | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 2 | Соняшники. Путивль | 1904 | Картон, олія | 23x30 | Ф. М. Дмитрієва, Харків | Праворуч 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 | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 5 | Вулиця в Путивлі | 1883–1910 | Дерево, олія | 9,8x14 | С. Г. Собакарь, Харків ** | Праворуч внизу: П. Левченко |
| 6 | Дзвіниця в Путивлі | 1883–1910 | Полотно, олія | 48x38 | М. О. і О. М. Погорельські, Харків | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 7 | Монастир. Путивль | 1883–1910 | Картон, олія | 9,5x14,5 | С. Г. Собакарь, Харків | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 8 | Путивль. Монастир | 1883–1910 | Картон, олія | 32,5x25 | С. Г. Собакарь, Харків | Праворуч внизу: П. Левченко |
| 9 | Путивльський монастир | 1883-1910 | Полотно, олія | 49,5x69 | Київський державний музей українського мистецтва *** | Праворуч внизу: П. Левченко |
| 10 | Путивльський монастир | 1883–1910 | Картон, олія | 22,3x29,2 | А. І. Кулик, Харків | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 11 | Хата в зелені. Путивль | 1883–1910 | Дерево, олія | 11,5x14,5 | Л. В. Кузнецов, Харків | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 12 | Дзвіниця. Восени. Путивль | Не датована | Картон, темпера | 27x22,5 | М. О. і О. М. Погорельські, Харків | Ліворуч внизу: П. Левченко |

Продовження додатка 3

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

** Робота «Вулиця в Путивлі» під назвою «Путивль. Вуличка» (дерево, олія, 9,8x14) знаходиться нині в Національному художньому музеї України в Києві.

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



Титульний аркуш каталогу виставки творів П. О. Левченка.
Бібліотека Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького

Додаток 4

**Твори П. Левченка за путивльською тематикою
в музейних і приватних зібраннях**

| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Власник | Підпис художника, написи |
|---------------|----------------------------------|-----------------------|--------------------------|---------------|---|--|
| 1 | У повітовому містечку | 1903 (?) | Полотно, олія | 29x40 | Картинна галерея Івановського краєзнавчого музею (РФ) | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 2 | Путивль | Початок 1900-х | Папір, олівець | 35x41 | Приватне зібрання | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 3 | Молчанський монастир у Путивлі | Перша половина 1900-х | Полотно, олія | 49,5x69 | Національний художній музей України. Київ | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 4 | Дзвіниця Путивльського монастиря | 1904 | Картон, олія | 34,5x26 | Національний художній музей України. Київ | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 5 | Вулиця в Путивлі | 1904 (?) | Картон, олія | 20,7x27,8 | Сумський обласний художній музей | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 6 | Путивль | 1904 (?) | Картон, олія | 9,9x14,6 | Сумський обласний художній музей | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 7 | Біла хата. Вулиця в Путивлі | Перша половина 1900-х | Картон, олія | 20x26 | Національний художній музей України. Київ | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 8 | Дзвіниця Путивльського монастиря | Перша половина 1900-х | Картон, олія | 32x25 | Харківський художній музей | Праворуч внизу: П. Левченко |
| 9 | Монастир у Путивлі | 1905 | Полотно на картоні, олія | 26,5x22,5 | Донецький обласний художній музей | На звороті: «Монастырь в Путивле 1905 г.» |

Продовження додатка 4

| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Власник | Підпис художника, написи |
|---------------|--------------------|-----------------------|----------------|---------------|---|---|
| 10 | Хати | 1906 | Картон, олія | 24x31 | Одеський художній музей | Ліворуч внизу: П. Левченко |
| 11 | Путивль. Вуличка | Середина 1900-х | Дерево, олія | 9,8x14 | Національний художній музей України. Київ | Праворуч внизу: П. Левченко На звороті: «Путивль (уличка)» |
| 12 | Увечері в Путивлі | Друга половина 1900-х | Картон, олія | 31x24,8 | Харківський художній музей | Праворуч внизу: П. Левченко |
| 13 | Хати. Путивль | 1900-ті | Дерево, олія | 21x27 | Приватне зібрання | Ліворуч внизу: П. Левченко |



Левченко П. О.

Куточок двору. Будиночок із сонячними плямами. 1900-ті (?)



Левченко П. О.

Біла хага. Вулиця в Путивлі. Перша половина 1900-х



Левченко П. О.
Молчанський монастир у Путивлі. Перша половина 1900-х



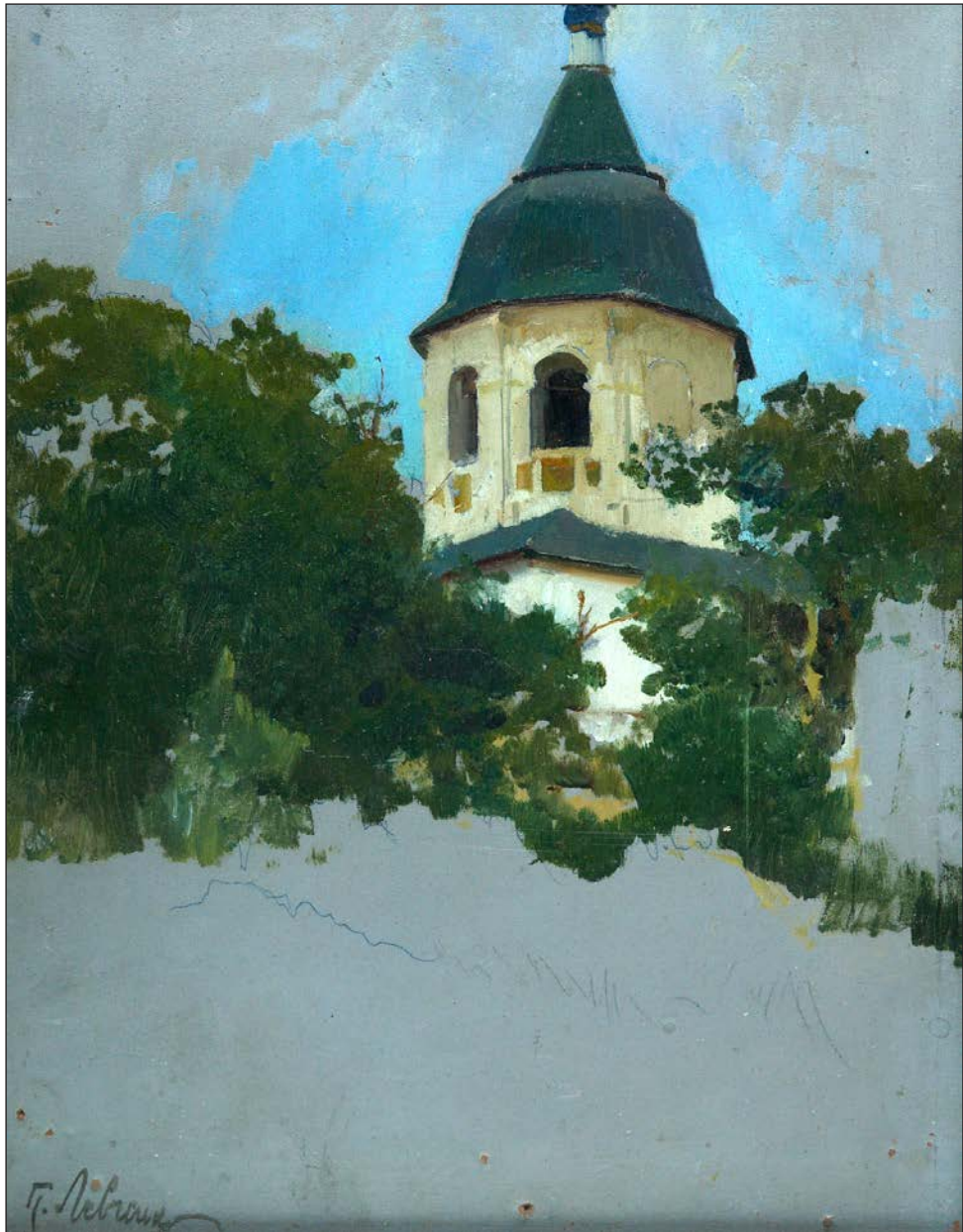
Левченко П. О.
Монастир у Путивлі. 1905



Левченко П. О.
Дзвіниця Путивльського монастиря. Перша половина 1900-х



Левченко П. О.
Увечері в Путивлі. Друга половина 1900-х



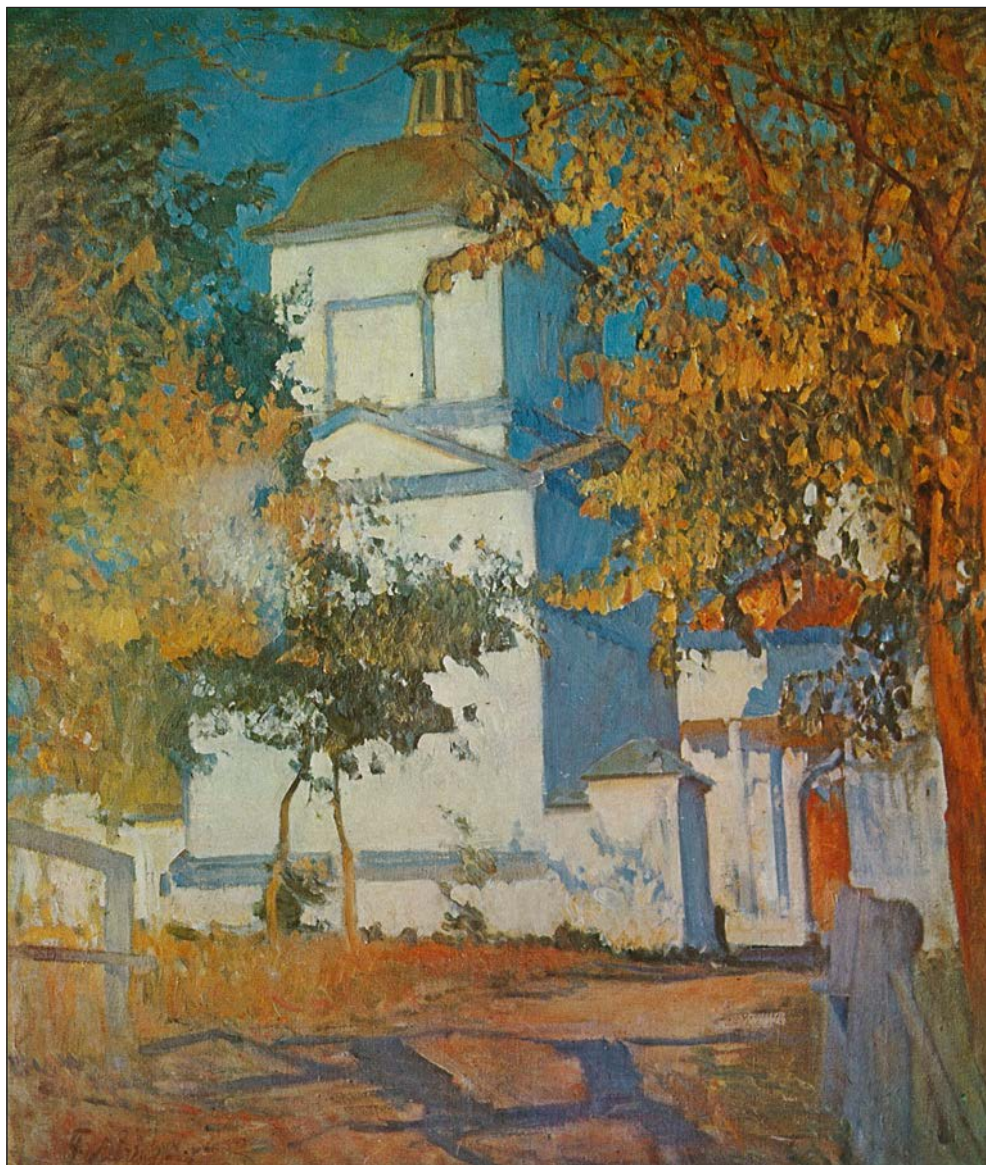
Левченко П. О.
Дзвіниця Путивльського монастиря. 1904



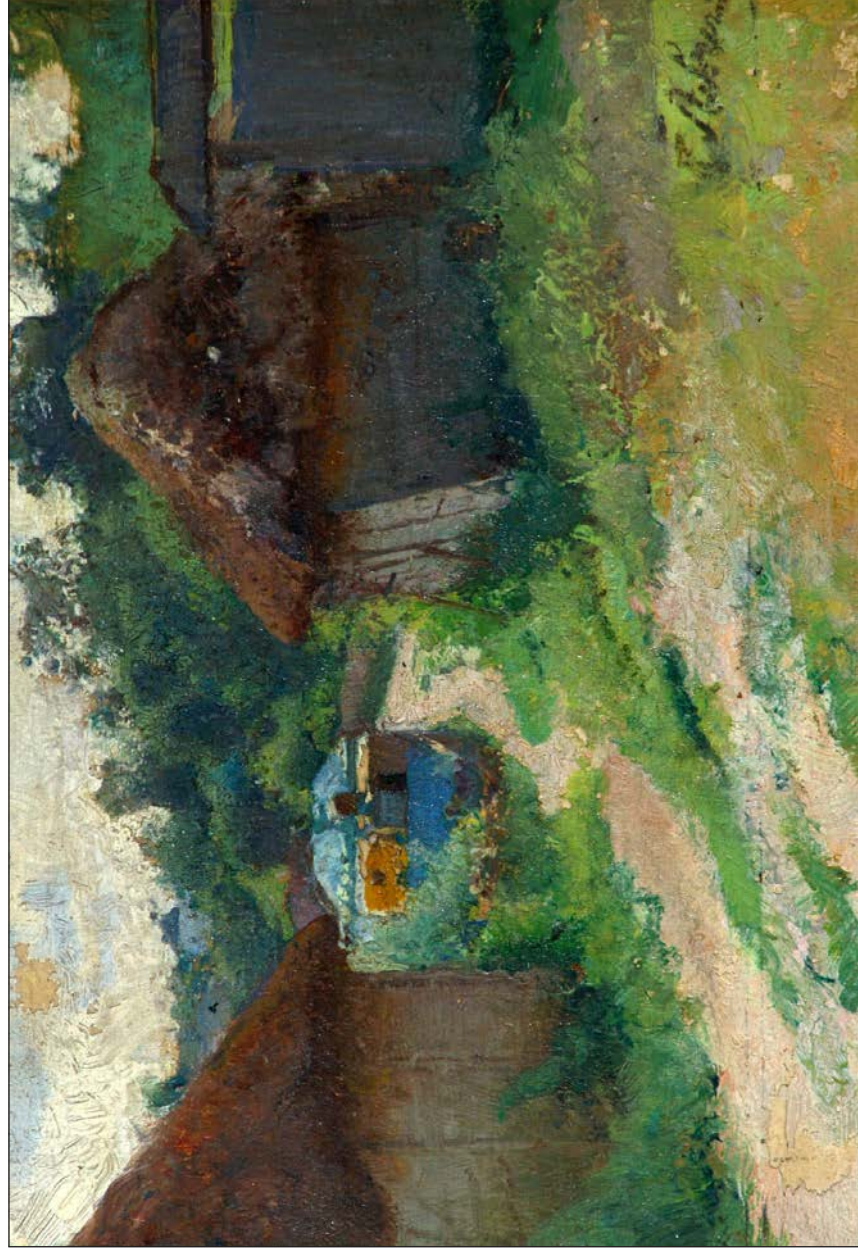
Левченко П. О.
Путивль. Початок 1900-х



**Левченко П. О.
У повітовому містечку. 1903 (?)**



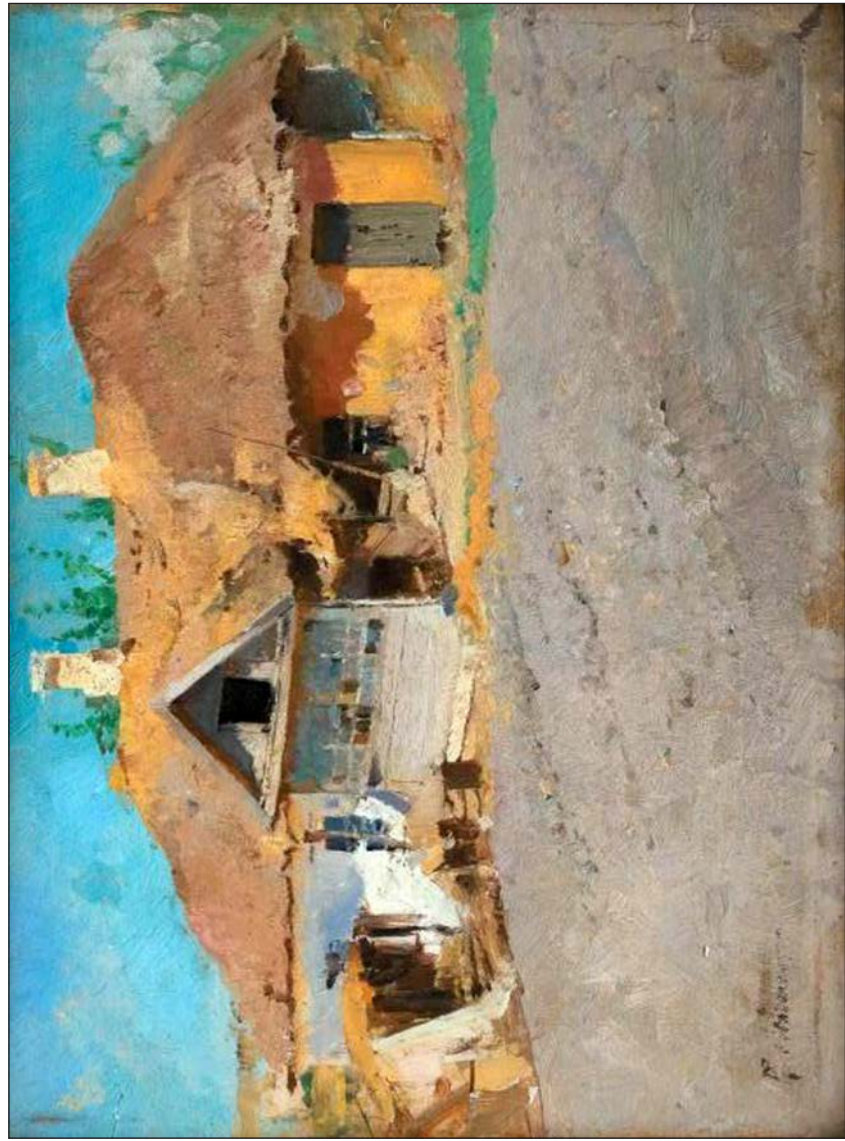
Левченко П. О.
Молчанський монастир. 1900-ті – перша половина 1910-х



**Левченко П. О.
Путівль. Вуличка. Середина 1900-х**



Левченко П. О.
Хати. 1906



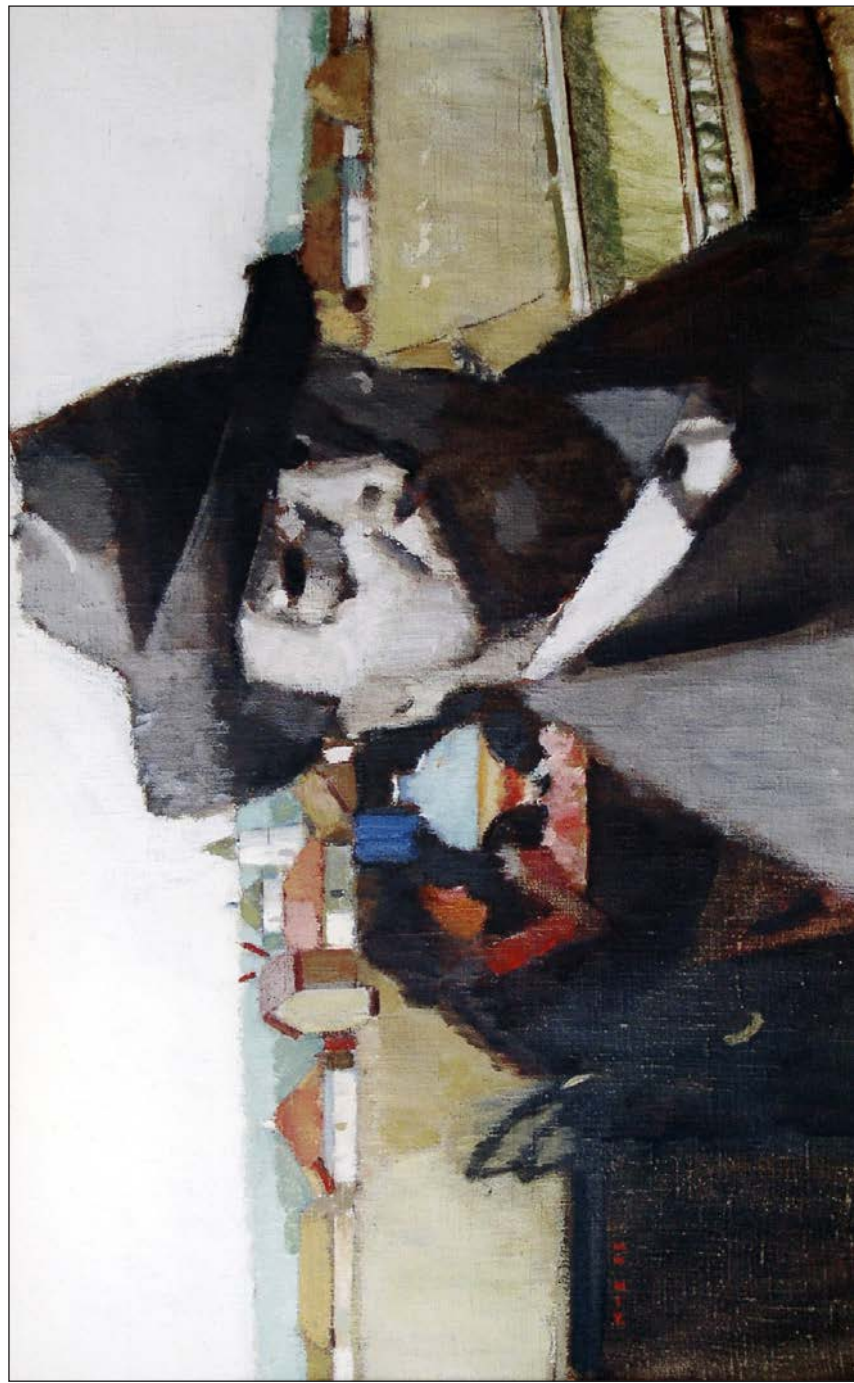
Левченко П. О.
Хаги. Путивль. 1900-ті



Левченко П. О.
Засніжені дахи. Голуба відлига. 1910-ті



Левченко П. О.
Вулиця в містечку. 1890–1900-ті



Куликов В. М.
Петро Олексійович, Магильда та пейзаж. 1998

ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧИ
АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ
ЗАБУТИХ ХУДОЖНИКІВ



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

И. А. Бунин

«/.../ в картинах Рубенса мы ценим не только его труды, но и труды всех тех бесчисленных художников, которые не вышли в Рубенсы. Помнить об этом – нравственный долг каждого...».

М. Л. Гаспаров

ЮЛІЯ БРАЗОЛЬ-ЛЕОНТЬЄВА. ЗАГАДКИ ЖИТТЯ І ШЛЯХИ ТВОРЧОСТІ



Серед художників, які працювали в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. та експонували свої твори на різноманітних виставках у Санкт-Петербурзі та Москві, слід згадати Юлію Миколаївну Бразоль-Леонтьєву (1856 – після 1918), чий життєвий і творчий шлях був тісно пов'язаний із Сумщиною. У молодому віці вона вибрала шлях мистецтва, що на той час було досить сміливим вчинком для жінки. Зрозуміло, що зробити кар'єру в мистецтві могли лише вихідці з дворянських родин. Закономірно, що перша з художниць, яка отримала велику золоту медаль від імператорської академії у 1854 р., була представницею давнього дворянського роду С. Сухово-Кобиліна.

Право на отримання мистецької освіти на той час регулювалося законами патріархального суспільства, яким була Російська імперія, і обумовлювалося специфічним розумінням художника як «ві-

льної» професії у суспільстві. Лише із середини ХІХ ст. перед жінками відкривається реальний доступ до отримання художньої освіти.

В останній чверті ХІХ ст. у Російській імперії відбуваються зміни стосовно жінки та її місця у суспільстві. На початку 70-х рр. ХІХ ст. розпочався прийом жінок до Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, а незабаром і до Московського училища живопису, ліплення і зодчества. Саме до цього часу належить поява першої плеяди художниць, які ідентифікували себе у мистецтві нарівні з чоловіками. Деякі з них набували навичок майстерності за кордоном – в академіях або приватних студіях.

Український живописець і педагог М. Раєвська-Іванова (1840–1912) відкрила у 1869 р. у Харкові приватну рисувальну школу і стала першою жінкою в імперії, яку академія в 1868 р. удостоїла звання художника. Є. Званцева (1864–1922) не тільки успішно займалася живописом, але й

організувала декілька художніх студій. Графік і живописець К. Вахтер (1860–?) викладала в рисувальній школі Товариства заохочення художників у кінці XIX – на початку XX ст. Меценат і художниця княгиня М. Тенішева (1867–1928) була не тільки засновником студії у Санкт-Петербурзі та членом Першого дамського художнього гуртка, але й організувала школу-майстерню прикладного мистецтва у Талашкіно Смоленської губернії. Водночас зазначала, що в її діяльності немає нічого «жіночого», відзначаючи такі риси характеру, як стійкість, енергійність і самовідданість. А це дозволяло їй усі справи доводити до кінця.

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

систематичну мистецьку освіту. Деякі (наприклад, О. Маковська та Ю. Бразоль) так і залишилися аматорами.

Заняття у сфері живопису і графіки поєднувалися у художниць з увагою до декоративного мистецтва, пов'язаного з пошуками і розвитком національного стилю у мистецтві. Подібна багатогранність, на думку мистецтвознавця М. Яблонської, пов'язана з методом ручної праці, біологічно притаманній жіночому началу.

Декоративним мистецтвом, графікою і живописом займалися Є. Мамонтова, М. Якунчикова (Якунчикова-Вебер), О. Поленова. Остання організувала в Абрамцево майстерню різьблення, графіки і декоративно-ужиткового мистецтва, яке користувалося особливою популярністю серед художниць.

Проте навіть окреслити коло представників прекрасної статі у мистецтві не виявляється можливим. До такої ж думки дійшли організатори виставки «Мистецтво жіночого роду» у Третяковській галереї, яка відбулася в межах мистецького проекту «Художниця в мистецтві Росії» (2002).

У другій половині XIX – на початку XX ст. когорта художниць поповнюється іменами Є. Врангель, М. Діллон, А. Карінської, К. Юнге, М. Сабашникової. На зламі століть жінки брали активну участь у мистецькому і громадському житті, що позначилося на їх творчості. Подекуди художниці виділялися своєю індивідуальною манерою поведінки, що відзначив з цього приводу А. Бєлий у своїх мемуарах: *«художниця я знав (Ржевскую, помнил в детстве Кувшинникову); они именно странно оглядывают...»* [1].

Художниці стають героями літературних творів. Одна з них – прототип героїні оповідання А. П. Чехова «Попрыгунья». На виставці місцевих художників у Харкові в 1905 р. експонувалися твори С. Беклемішевої та Н. Лоран-Прахової, а в Києві на осінній виставці Київського товариства художників – етюди, акварелі та малюнки О. Крюгер-Прахової.

Жіночий рух у мистецтві привертав до себе увагу й мистецтвознавців. Наприкінці XIX ст. історик мистецтва А. Сомов (батько художника К. Сомова) написав дослідження, в якому йшлося про феномен жінок, які займалися мистецтвом. Ще до 1917 р. художня критика відзначала вагомий внесок жінок до скарбниці світового мистецтва, особливо в галузі декоративного мистецтва. Ще раніше відбулося визнання жіночої творчості на всесвітніх виставках. Відомо, який великий вплив мали твори народного та декоративного мистецтва на представників авангардного мистецтва. К. Малевич, наприклад, відзначав, що мистецтво належало українським селянкам більше ніж чоловікам. Можливість навчання жіноцтва у мистецьких закладах, а також розкриття в них мистецьких здібностей, прагнення досягнути духовні обрії цього світу невдовзі приводять і до появи цілої групи художниць, яких поет Б. Лившиць охрестив «амазонками авангарду» (Н. Гончарова, О. Екстер, Л. Попова, В. Степанова, О. Розанова). Цікавими мистецькими пошуками відрізнялася творчість графіка і театрального художника М. Чемберс (Чемберс-Білібіна) та живописця, графіка і поета Олени Гуро.

Значного успіху досягли на мистецькій ниві живописець і графік З. Сере-

брякова (уроджена Лансере), графік, гравер і аквареліст А. Остроумова-Лебедева, О. Делла-Вос-Кардовська. Широкого розголосу в інтелектуальних колах набрала скульптура А. Голубкіної, творчість якої високо оцінив російський мислитель В. Розанов. Проте жінок, які займалися мистецтвом, було набагато більше [2]. Імена багатьох з них з різних причин «загубилися» в історії мистецтва. До таких забутих імен слід віднести й Юлію Бразоль.

Про причетність Бразоль до дворянського роду свідчить «Малоросійський родословник» В. Модзалевського. У ньому вказано прізвище дружини поміщика, відомого лікаря-гомеопата Л. Бразоля: «*Юлия Николаевна Добросельская, дочь помещика Лебединского уезда*» [3]. У цьому виданні, яке належало перу відомого українського дослідника генеалогії В. Модзалевського, спростовується інформація, що міститься в одному архівному документі.

Подаючи відомості про картини, які були видані Лебединським музеєм на вимогу німецької адміністрації, директор цього музею Б. Руднев склав список у 1944 р., до якого увійшло дев'ять творів художниці Бразоль-Леонтьєвої. Він також подав біографічні відомості про неї, які згодом й слугували орієнтиром для дослідників. У них йшлося про лебединську художницю Бразоль, уроджену Заславську, із зазначенням років життя (1856–1919) [4]. Можливо, Б. Руднева в оману ввели факти, узяті ним з «других рук», а також (не є винятком) і певна містифікація самої Бразоль, яка одну зі своїх робіт підписала: «*Юлия Бразоль Заславская*», а на скульптурній композиції «Аврора» зробила такий авторський підпис: «*Юлия Бразольская*» [5]. Подібні містифікації або

неуважність автора до підписів на творах – явище не таке й вже рідкісне в історії мистецтва. Про те, що Бразоль була пов'язана із Заславськими (наприклад, по лінії матері), свідчить і такий факт: у каталозі персональної виставки 1910 р. під № 251 значиться «*кушак гетьмана Заславського*», очевидно, родинна реліквія. Проте ім'я гетьмана Заславського відсутнє в українській історії.

У 1918 р. у Лебедині відбулася персональна виставка Бразоль. Цілком очевидно, що, створюючи музей у цьому місті, Борис Кузьмич не міг не цікавитися мистецькими подіями, які відбувалися у місті. Найімовірніше, він спілкувався з художницею, що опосередковано підкріплюється фразою з вищенаведеного документа: «*брала уроки живопису (по її словам) у Айвазовського и лепки у Антокольського*» [6]. Проте можливо, що ці відомості він міг взяти і з передмови каталогу персональної виставки Бразоль, яка відбулася у Санкт-Петербурзі в 1910 р. У передмові до нього також йдеться і про навчання в І. Айвазовського, але чомусь не згадується ім'я М. Антокольського [7].

Скупі біографічні відомості подає також авторитетний мистецький словник [8]. Співробітник Лебединського міського художнього музею Ю. Голод і директор В. Кравченко орієнтуються на інформацію, отриману з дослідження В. Модзалевського. Зокрема у статті про Бразоль, вміщеній в енциклопедичному довіднику «Сумщина в іменах», В. Кравченко зазначає, що вона народилася: «*у сім'ї поміщика Добросельського*», а також вказує місце її народження (Гудимівка?) [9]. Очевидно, місце народження визначалося автором

з напису на портреті Бразоль, хоча це може сприйматися на рівні гіпотези.

У Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева зберігається жіночий портрет роботи польського художника В. Слендзінського, на якому зображено Бразоль – молоду вродливу дівчину з рум'янцем на щоках і довгою косою [10]. Портрет було написано у 1881 р. у Гудимівці й подаровано Бразоль своєму другому чоловікові (О. Леонтєву) через багато років після його написання. Очевидно, написання портрета було присвячено її весіллю. Його автор – художник Вікентій Олександрович Слендзінський (1837–1909), навчався у Московському училищі живопису, ліплення та зодчества. У кінці 70-х – на початку 80-х рр. XIX ст. жив і працював у Харкові, Сумах, а також у селах Гудимівці та Михайлівці на Лебединщині.

Отже, створення портрета Бразоль цілком вписується у біографічну канву художника. На жаль, гіпотезу щодо Гудимівки, як місця народження художниці, не підтвердила відповідь з Державного архіву Харківської області, отримана на наш запит [11]. Якщо в даному випадку автор з Лебедина подає версію, яка ґрунтується на написі, зробленому на звороті портрета, то вказівка на місце народження Бразоль у місті Сумах в Енциклопедії Сучасної України жодним чином не обґрунтована [12].

У Лебединському художньому музеї зберігається також «Портрет Марії Гнатівни Добросельської» (1880), який В. Слендзінський написав у селі Михайлівці Лебединського повіту [13]. На портреті зображено літню жінку, уроджену Засла-

вську, що зазначено на звороті портрета. З огляду на її вік можна висунути гіпотезу, що художник зобразив матір Бразоль.

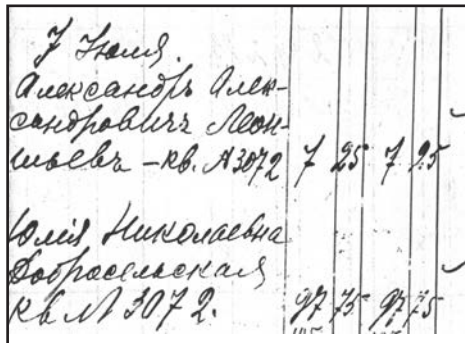
Ставлення Бразоль до Добросельських підкріплює один архівний документ. В «Окладній книзі Лебединської повітової управи (1918–1919 рр.)» зазначені суми повітових і губернських податків, які були сплачені власниками нерухомості в Лебедині у 1918 р. Серед платників зустрічаємо такі імена: «Юлія Николаевна Добросельская» та «Александр Александрович Леонтьев», а також імена Добросельського Володимира Петровича та Добросельської Марії Павлівни [14]. Існує можливість, що останні могли мати родинні стосунки з художницею. Те, що «Юлія Николаевна Добросельская» – це художниця Юлія Миколаївна Бразоль, не викликає сумніву. Адже Б. Руднев у вищеназваному документі від 1944 р. зазначає у біографічних відомостях про Бразоль: «Вийдя 2-й раз заміж за капітана 1-го ранга Леонтьєва, супроводжала его в поездке на Д.[альний] Восток /.../. Проживала в с. Рябушках в 9 кил. [ометрах] от Лебе-

дина, где у Леонтьева было именьи» [15]. Отже, в документі зазначено, що другим чоловіком Бразоль був Олександр Олександрович Леонтьєв.

Те, що подружжя мешкало у Лебедині в другій половині 1910-х рр., підтверджують спогади уродженця Лебедини О. Т. Римара (1900–?), який у 1915 р. був працівником Лебединської електростанції та робив електропроводку в будинку Бразоль по вулиці Петропавлівській, № 6 (нині вул. Піонерська, 6). З його слів: «В доме было 5–6 комнат. Юлія Бразоль – среднего роста, полноватая, медлительная; носила монокль, который иногда падал; было ей на вид тогда лет 50. Муж ее – капитан морского флота Леонтьев – уже пожилой, лет 60. Был у них мальчик лет 10, за ним ухаживал мужчина-слуга. Служа женщина подавала кушанья. В квартире было десятка полтора собак – эспаньолы (маленькие, лохматые). В квартире было много картин, многие в стиле Айвазовского. Леонтьев – помещик из села Рябушки» [16].

Зрозуміло, що у період частішої зміни влади в Лебедині після 1917 р. Бразоль могла спеціально змінити прізвище для фіскальних органів, уникаючи таким чином можливих репресій у зв'язку з причетністю до відомих дворянських родин Бразолів і Леонтьєвих [17].

Указаний Б. Рудневим у документі рік смерті Бразоль (1919) також не знайшов документальних підтверджень. Зважаючи на те, що в 1918 р. у Лебедині відбулася виставка Бразоль, а її ім'я знаходимо в окладній книзі за 1918 р., ці документи підтверджують перебування Бразоль у Лебедині в цей період. Очевидно, що вказуючи 1919 р. як дату смерті худож-



Окладна книга
Лебединської повітової управи
(1918–1919). Фрагмент

ниці, Б. Руднев спирався, найімовірніше, на усну інформацію від мешканців міста. Можливо, що він також брав участь у конфіскації її творів і художника О. Красовського у 1919 р. разом з членами гуртка із зберігання архівів дореволюційних установ та історичних документів на чолі з громадським діячем і партійним працівником Ю. Базавлуком (1862–1939). Ось про що ми довідуємося з цього архівного документа: *«У цей час гурток складається з трьох осіб, а саме: згаданого вище Ю. І. Базавлука, що закінчив колишню учительську семінарію та учителював за старих часів у початковій Лебединській школі, а в першу добу революції взяв від Повітового Виконкому мандат на охорону пам'яток мистецтва та творів старовини в 1919 році й будучи Головою Ревкому, конфіскував картини у поміщиці Леонтєвої-Бразоль, зібрав килими й мистецькі вироби й картини Красовського, та відчинив 23 березня перший на Україні в ті часи музей і при ньому мистецьку школу Б. К. Руднева, що закінчив колишній технологічний інститут та багато доклав праці по зібранню матеріалів музейної вартості; М. А. Гриценка, що закінчив колишній університет та, працюючи на посаді секретаря Земства, зберіг лишки архівів земського та міського самоврядування, інших установ»* [18].

Будучи безпосереднім учасником і свідком тих подій, Б. Руднев міг знати подальшу долю Бразоль. На нашу думку, вона разом з чоловіком, найімовірніше, емігрувала за кордон, як це зробила графиня В. Капніст з Лебедина у цей же рік. Довгий час вважалося, що В. Капніст загинула або в Лебедині, або під час втечі до Криму разом з денікінськими військами

[19]. Проте документи спростували цю версію. Графиня В. Капніст дісталася Криму, емігрувала і померла в Німеччині у 1922 р. [20].

Безрадісна подальша перспектива у Лебедині без засобів існування і відповідної професії, очікування репресій щодо дворянського походження – все це не залишало шансів для Бразоль, О. Леонтєва і В. Капніст. Єдиним порятунком для них була втеча з Лебедина. 22 січня 1919 р. Лебедин вже було захоплено Червоною армією та партизанськими загонами.

Вперше Юлія Добросельська побрала з Левом Євгеновичем Бразолем – першим у Російській імперії лікарем-гомеопатом, доктором медицини (1884), засновником російського гомеопатичного товариства [21]. Від цього шлюбу в них було двоє дітей: Євген (1882–?) і Борис (1885–1963), які народилися в с. Журавному (нині Охтирський р-н Сумської області). Лев Євгенович був власником земельних маєтностей у цьому селі. У 1880-х – на початку ХХ ст. – почесним мировим суддею Охтирського повіту, а з 1885 р. – вільним практикуючим лікарем у Санкт-Петербурзі.

Обидва закінчили імператорське училище правознавства. Після 1917 р. батько і сини перебували в еміграції, де Б. Бразоль був учасником монархічного руху, настрої якого відбилися в його книзі «Русские орлы в борьбе против большевиков». Помер Л. Бразоль у Парижі. Брат Л. Бразоль – Сергій Євгенович Бразоль (1851–?) був громадським діячем, гофмейстером царського двору. Його прізвище зустрічаємо також серед платників податків, які мешкали у Лебедині в 1918 р. [22].

Свій шлях у мистецтві Бразоль починала під керівництвом харківського художника Євдокима Гнатовича Волошинова (1823 (24?) – 1913), який у 1859–1884 рр. викладав малювання у Харківському інституті шляхетних дівчат. З творчістю цього художника сум'яни познайомилися на посмертній виставці Є. Волошинова, яка відбулася в Сумах у 1914 р. [23]. Найімовірніше, що «Натюрморт» Бразоль було написано на початку її мистецької кар'єри – в кінці 80-х рр. XIX ст. Про вплив Є. Волошинова свідчать предмети, які вибиралися для композиції: гарбуз і яблука, які любив писати харківський художник. У натюрморті видно прагнення автора до гармонізації кольорів, але в лінійній перспективі помітні орієнтири.

Потім вчилася майстерності у відомого мариніста І. Айвазовського. Навичок скульптури набувала у російських майстрів ліплення М. Антокольського та В. Беклемішева; у професора Цурштрацена – в Лейпцигу, Монтеверде – в Італії. З творчістю італійського скульптора Джуліо Монтеверде (1837–1917) був добре знайомий І. Рєпін. У листі до І. Крамського з Альбано від 21 серпня 1873 р. він писав: *«Монтеверде (итальянец), я был у него в студии в Риме) замечателен, его «Осповрививатель», «Юноша Колумб», «Гений Франклина» (фантазия) и «Детишки с кошкой» – удивительные вещи!»* [24]. Про те, що твори цього скульптора були в моді, свідчить інша ремарка у листі Іллі Юхимовича до критика В. Стасова від 16 вересня 1873 р. з Риму, в якій І. Рєпін відзначає неймовірний успіх таких робіт італійського скульптора, як «Юнак Колумб» і «Геній Франкліна», які з успіхом повторюються автором і кожний раз зна-

ходять свого покупця. Таким чином, зростає й популярність Монтеверде, чутки про якого дійшли й до Російської імперії.

Через деякий час твори Бразоль починають експонуватися на різноманітних виставках, але постійно вона бере участь у виставках Першого дамського художнього гуртка і Товариства петербурзьких художників. Активну участь у виставках цього гуртка брали М. Бруні, Ю. Клевер, П. Куріар, Л. Лагоріо, О. Самокиш-Судківська. З роботами Юлії Миколаївни могли ознайомитися глядачі не тільки Санкт-Петербурга та Москви, але й Харкова, Нижнього Новгорода, Томська. В експозиціях виставок знаходилося, як правило, 5–10 її творів, виконаних іноді в різних техніках.

Діапазон її творчих пошуків був надзвичайно широкий. Вона займалася живописом, графікою, скульптурою, декоративним мистецтвом, збирала етнографічну колекцію. На Всесвітній виставці в Парижі (1900) отримала почесний відгук за бронзовий канделябр і скульптуру «Будяк», а в Реймсі (1903) – золоту медаль за барельєф «Двох голівок». Ця нагорода Бразоль повною мірою відбивала загальний стан справ щодо визнання російського та українського мистецтва на Заході в останній третині ХХ ст. Історик мистецтва М. Прахов у своїй книзі «Сторінки минулого» відзначав: *«К русскому искусству в семидесятых годах прошлого столетия европейская критика и публика относились с нескрываемым предубеждением, и тем отраднее было слышать о тех победах, которые одерживала русская реалистическая школа в области живописи и скульптуры на заграничных выставках»* [25]. Отже, одним з тих митців, хто



Обкладинка каталогу ІХ виставки Санкт-Петербурзького товариства художників. 1901. Російська національна бібліотека. Санкт-Петербург

завоював славу за кордоном, слід вважати і художницю, чий життєвий шлях був пов'язаний із Сумщиною. Високою нагородою була відзначена також член цього гуртка О. Самокиш-Судківська у 1896 р. за малюнки для «Коронаційного збірника» [26].

Щодо паризької виставки, то її справедливо вважають «першою ластівкою» серед значних досягнень мистецтва Російської імперії на міжнародній арені. Вона вперше заявила про себе, репрезентуючи свої здобутки у різних галузях духовної культури. Виставка зацікавила і самих художників, про що свідчить лист

художника та колекціонера І. Остроухова до В. Поленова з Базеля від 5 вересня 1900 р.: «Мне трудно было написать тебе из Парижа, потому что все две с половиной недели, что мы там прожили, я с утра до ночи жил на выставке, которая в тысячу раз интереснее и серьезнее обеих мною виденных 1878 и 1879 годов. Эту выставку действительно стоит посмотреть. Я поехал в Париж на неделю, а остался там две с половиной включительно благодаря неожиданно интересной выставке» [27].

Вражаючими слід назвати і її результати в мистецтві. Нагороди в різних номінаціях отримали: М. Врубель (золота медаль у сфері прикладного мистецтва), О. Головін (срібна медаль у сфері прикладного мистецтва), С. Мамонтов (золота медаль за вироби з майоліки гончарного заводу «Абрамцево»), Є. Мамонтова (золота медаль за різні меблі – «Абрамцевське виробництво»), М. Якунчикова (золота медаль у сфері прикладного мистецтва), І. Рєпін (найвища нагорода «Hors concours» поза конкурсом за чотири портрети (С. Драгомирової, І. Толстого, Ц. Кюї, Є. Павлова)), В. Суриков (срібна медаль за картину «Взяття сніжного містечка»), А. Васнецов (срібна медаль за такі картини: «Елегія», «Сибір», «Избушка на курьих ножках», «Казка», «Кремль московський»).

Найвищу нагороду (Grand Prix) у галузі живопису отримав В. Серов за портрет великого князя Павла Олександровича (1897). Золоті медалі отримали також П. Малявін і К. Коровін за картину «Біля балкона. Іспанки Леонора та Ампара» (1888); срібні медалі – І. Похітонов, А. Васнецов, М. Дубовської, М. Касаткін, М. Нестеров, П. Кузнецов, О. Пастернак;

бронзові медалі – О. Архипов, В. Суриков, С. Світославський, М. Ткаченко, К. Ко-станді, В. Пурвіт, А. Розмаріцин. Почесними грамотами нагородили М. Ярошенка та Д. Рябушкіна. Найвищу нагороду в галузі скульптури отримали М. Антокольський і П. Трубецької, а золоту медаль було присуджено В. Беклемішеву.

Твори Бразоль експонувалися на паризькій виставці в оточенні кращих представників російської мистецької еліти і не загубилися серед них, отримавши високу оцінку прискіпливого журі та шанувальників мистецтва.

Більша частина творів Бразоль, як вже зазначалося, експонувалася на виставках Першого дамського художнього гуртка, історія якого нараховувала 36 років. Діяльність цього товариства випадає на 1882–1918 рр. Цей гурток було засновано як зібрання жінок (представниць вищого світу), які цікавилися і займалися мистецтвом. Організатором гуртка стала російська художниця-пейзажист П. Куріар, яка деякий час очолювала його. Потім головою гуртка була О. Сабанеева, одним з його фундаторів була баронеса Є. Врангель. Члени товариства регулярно збиралися у Михайлівському палаці, а по середах влаштовували сеанси малювання з природи в залах імператорського товариства заохочення художників, організовували музичні вечори.

Однією з форм роботи Першого дамського гуртка слід вважати річні виставки його членів, присвячені Великодню. Звичайно в їхніх експозиціях брали участь приблизно 100 авторів. І, як ми вже зазначали, на них можна було зустріти роботи знаних і маловідомих художниць. На деякі виставки запрошувалися Альберт Бе-



**Обкладинка каталогу виставки
I Дамського художнього гуртка. 1901.**

Російська національна бібліотека.
Санкт-Петербург

на, В. Верещагін, Л. Лагоріо, В. Орловський, І. Репін, І. Шишкін.

Метою діяльності товариства було сприяння розвитку мистецтва в різних його проявах, а також допомога бідним митцям та їхнім родинам. За роки існування гуртка було пожертвовано більше 100 000 рублів бідним художникам. Імператорська родина також підтримувала гурток, установивши щорічну грошову допомогу.

На виставках гуртка можна було часто зустріти членів імператорської родини, що цікавилися мистецтвом художниць. У 1895–1896 рр. товариство нара-

ховувало 13 почесних членів, 95 дійсних і 2 члени-кореспонденти.

На початку ХХ ст. почесними членами гуртка були: великий князь Володимир Олександрович, великі княгині – Марія Павлівна, Єлизавета Федорівна, Ксенія Олександрівна. На початку ХХ ст. гурток містився за адресою: Мойка, 83, а в 1915 р. – по вул. Іванівській, 5. У 1917 р. гурток увійшов до спілки діячів мистецтв, а в 1918 р. остаточно припинив свою діяльність.

Проте виставкова діяльність гуртка зазнала нищівної критики від О. Бенуа у статті «Виставка Дамського гуртка», опублікованій у газеті «Речь» від 11 (24) грудня 1909 р. Віддаючи належне захопленню жінок мистецтвом, критик категорично заперечував публічний показ їхніх витворів, називаючи таку демонстрацію не інакше, як «позорище». На думку дописувача, їхні роботи тільки захламляють мистецький ринок, потураючи нерозвиненому естетичному смаку публіки.

В одному з московських антикварних салонів на очі потрапив «Пейзаж» Пелагеї Петрівни Куріар (1848–1898). Вона отримала освіту під керівництвом професора Л. Лагоріо, у 1882 р. визнана почесним вільним членом академії [28]. Виконувала обов'язки голови Першого дамського художнього гуртка до 1894 р., будучи весь час його активним учасником. Її твори, виконані у салонно-академічному дусі, користувалися популярністю в аристократичному середовищі. Саме їй товариство зобов'язано найвищим розквітом. Наявність різноманітних мистецьких об'єднань, товариств і гуртків було однією з характерних ознак мистецького життя Санкт-Петербурга і Москви се-

редини 1900-х – початку 1910-х рр. Значною мірою це пояснювалося великою кількістю осіб вільних професій, до яких належали й художники. Наприклад, артистів і художників у 1900 р. у Санкт-Петербурзі нараховувалося більше 3 500.

Ім'я Бразоль вперше зустрічається серед учасників виставки цього гуртка в 1895 р. У каталозі цієї виставки згадується її робота під назвою «Пейзаж» [29]. У подальшому її твори експонувалися на виставках гуртка у Санкт-Петербурзі в 1896–1899, 1901, 1903–1908, 1910, 1911, 1914 рр.; на виставках Санкт-Петербурзького товариства художників у 1897–1901 рр. та в 1904, 1905, 1907, 1908, 1910, 1911 рр.; на другій осінній виставці картин у Санкт-Петербурзі (1907) [30]. Інформація про участь Бразоль у виставках доповнена автором з огляду на дослідницьку роботу в цьому напрямі. Зокрема, у біобліографічному словнику згадується про участь художниці у виставках гуртка з 1899 р., у той час як Бразоль уже брала участь у них, починаючи з 1895 р.

Переїзд Бразоль до Санкт-Петербурга відбувся приблизно у середині 90-х рр. ХІХ ст., адже участь у виставках Першого дамського художнього гуртка вимагала, як мінімум, участі в його складі, а як максимум – присутності у столиці. Це підтверджується і участю Бразоль у виставці гуртка у 1895 р., а також наявністю прізвищ Л. Бразоля та дійсного члена Першого дамського художнього гуртка Юлії Миколаївни Бразоль в адресній книзі Санкт-Петербурга за 1896 р.

Найімовірніше, переїзд відбувся з ініціативи чоловіка – першого у Російській імперії лікаря-гомеопата і засновника російського гомеопатичного товари-

ства. Л. Бразоль став ініціатором спорудження пам'ятника С. Ганеману. Разом з дружиною він влаштував у себе платний музичний вечір, увесь збір з якого було передано на будівництво пам'ятника засновникові гомеопатичного методу лікування. Перегляд адресних і довідкових книг «Весь Петербург» і каталогів виставок, в яких брала участь Бразоль, дозволив уточнити домашні адреси. У 1898 р. вона разом з чоловіком мешкала по вул. Миколаївській, буд. № 8, у 1899, 1901–1903 рр. – за адресою «*Лиговская, 47*», в 1904–1906 рр. – «*В. [асильвский] О. [стров] 8 лин. [ия], 33, кв. 10*», у 1906 р. – «*Финляндия, Муста-Мяки, дача Каза-Миа*», в 1910 р. – «*Муста-Мяки*» [31]. Оскільки з 1904 р. адреси Л. Бразоля та Ю. Бразоль подаються окремо, можна зробити висновок про розрив їхніх стосунків.

Після того як вона поєднала своє життя з О. Леонт'євим (цивільний шлюб?), багато подорожувала, супроводжуючи його у поїздках на Далекий Схід і в Африку. Подібний спосіб життя вплинув на тематику її творів, яка мала широку географію. У них подекуди з документальною точністю зображено різноманітні місця, де перебувала художниця, підмічено чимало цікавих етнографічних подробиць. Етюди, написані під час подорожі, експонувалися на виставці Першого дамського художнього гуртка у 1908 р.: «Руїни в Африці», «Поблизу Сінгапура», «Вид на Алжир», шість етюдів з поїздки по Африці, серія етюдів з Тунісу, Алжиру та Італії [32]. Її ім'я вже відсутнє в алфавітному покажчику довідника «Весь Петербург» на 1914 р., але там наявні імена Лева Бразоля, Бориса Львовича Бразоля та гофмейстера Сергія Євгеновича Бразоля [33].

Відсутнє ім'я Бразоль і в списку художників у довідниках «Весь Петербург» на 1914 р. та в довіднику «Весь Петроград» на 1915 р.

Час від'їзду Бразоль із Санкт-Петербурга, ймовірно, випадає на першу половину 1910-х рр. (після 1914 р.?). На теренах Лебединщини Юлія Миколаївна і О. Леонт'єв з'являються у 1914–1915 рр., найімовірніше, після початку Першої світової війни. Це підтверджують спогади О. Римара, який бував у них вдома у Лебедині вже в 1915 р. Отже, хронологічний відрізок життя Бразоль на Лебединщині випадає на середину 1910-х рр. – до кінця 1918 – початок 1919 рр.

У біобібліографічному словнику «Художники народів СРСР» указано, що вона працювала в Петербурзі до 1906 р., а потім проживала у Фінляндії. Такий висновок автор статті міг зробити на основі адрес експонентів виставок, які подавалися в деяких каталогах [34]. На звороті твору «Південна ніч у Малій Азії» (перша половина 1910-х) є паперова наклейка з написом: «*Южная лунная ночь в Малой Азии. 150 р. Юлии Николаевны Бразоль-Заславской. Финляндия. Муста-Мяк...*» [35]. В адресних книгах «Весь Петербург» за 1907–1909 рр. ім'я Бразоль вже відсутнє. Припускаємо, що з 1907 р. до часу від'їзду на Лебединщину в першій половині 1910-х рр. Бразоль мешкала у Фінляндії, в селищі Мустамякі.

Мустамякі (тепер Горьківське, Ленінградської обл.) – територія колишньої Нейволи та Кір'я-Воли поблизу станції Муста-Мякі, яка слугувала місцем відпочинку для петербурзької інтелігенції. Тут проживали письменники і поети: М. Салтиков-Шчедрін, Л. Андреев (у 1900-х рр.),

Д. Бедний (1917), художник І. Крамської. Донька колекціонера П. Третякова у своїх спогадах згадувала цю місцевість у зв'язку із створенням одного портрета: «В 1882 г. Крамской писал Сергея Петровича Боткина, отца моего мужа у них на даче в Мустамяках» [36]. З 1914 до 1917 р. там проживав М. Горький, на честь якого це селище разом з навколишніми селами у 1948 р. було названо.

Звернемося до творів Бразоль, які зберігаються у фондах Лебединського та Сумського художніх музеїв [37]. Її твори переважно мають етюдний характер, але з розробленою композицією. Навіть у невеликих за розміром роботах вміло виділяється головне з підпорядкуванням другорядного («Італія», «Етюд»).

У майстерному за композицією творі «Верблюди в Яффі», перша половина 1900-х (1904?), органічно поєдналися як побудова, так і доволі майстерний малюнок. Ракурси у зображенні людських фігур і верблюдів підкреслювали складність цієї композиції з екзотичним змістом. Будучи в тих місцях, В. Поленов писав у листі з Єрусалима 2 лютого 1882 р.: «Яффа – маленький приморський грязный городишка, но окруженный на несколько верст роскошными апельсиновыми садами, в которых деревья как раз теперь усыпаны плодами» [38]. Саме ці сади ми бачимо у вищезгаданій композиції на другому плані твору.

Всі живописні твори можна умовно поділити на дві групи. До першої з них належать роботи екзотичної тематики, які мають значення етнографічної замальовки та документа. До таких можна віднести насамперед «Сінгапур» (1904), де зображено частину поселення.

У більш ескізній манері виконано «Пальмовий гай» (1900-ті (1904?) [39]. Невимушена композиція твору, а також прозорий, доволі багатий на відтінки зелених тонів колорит указують, що робота виконувалась з натури. Вона не так цікава за сюжетом, як за свіжою та гармонійною колористичною гамою. Полотно «Алжир» (1914) справляє враження закінченої картини.

Ретельно побудована композиція з гірською річкою у центрі та горами обабіч, вдалий розподіл світла на площині картини вказують на копітку і продуману роботу над твором.

До другої групи належать твори, сюжет яких емоційно забарвлений. У них, крім формальних якостей та сюжету, можна уявити особистість художника, його ставлення до зображуваного мотиву.



**Бразоль-Леонтьєва Ю. М.
Жінка на скелі. 1901**

Це невеликий, але напрочуд поетичний твір «Південна ніч у Малій Азії» (друга половина 1900-х – перша половина 1910-х). Архітектурний мотив з руїнами стародавнього храму трактується в романтичному дусі. Цьому сприяють і сюжет твору, і кольорова гама: глибокий смарагдово-чорний тон води і висвітлений зелено-синій тон неба гармонійно співвідносяться між собою і ніби перетікають одне в одне. На тлі такої вишуканої гри фарб мерехтливо виграють колони храму ніжного кольору слонової кістки. Романтичний настрій цієї роботи нагадує і про красу давніх храмів, які навіть зруйновані мають монументально-ошатний вигляд, і про таємничість обрядів, які відбувалися тут у давні часи, про що свідчать не тільки руїни, але й насамперед бездонність затоки, на березі якої стоїть храм, з плаваючими і наче виблискуючими вогниками квітів латаття.

Нижний колорит з великою градацією відтінків зелених і синіх тонів притаманий також роботі «Весною на віллі Боргезе» (перша половина 1900-х). Невеликих розмірів етюд приваблює як із сюжетного боку – зображення скульптури серед природи, так і з точки зору його виконання – весняний етюд на пленері.

Побудована у XVII ст. вілла знаною італійською родиною Боргезе відома своїм зібранням картин італійських художників і колекцією античної скульптури. У листі до П. Третьякова від 23 квітня 1876 р. І. Крамської у захваті писав з Риму: «*Правда, собрание старых мастеров, в ранних Палаццо, как Боргезе, Колонна, Барберини, – удивительны...*» [40]. Протиставляючи природу і мистецтво, художниця надає певної поетичності мотиву. Тонові

відношення створюють гармонійний колорит. Він домінує у роботі та народжує відчуття пробудженої природи, сили якої натхненно перевтілюють і залишки архітектурних споруд, і самотню скульптуру.

Етюд «На березі ставу» (друга половина 1900-х – початок 1910-х) причаровує вдалим поєднанням насичених зелених і коричневих тонів. Художнику вдалося «створити» повітря, яке огортає і надає життя зображеному мотиву. У цій роботі проглядають риси творчої манери художників барбизонської школи.

Справжнім майстром живопису постає Бразоль у роботі «Єрусалим» (перша половина 1910-х). Місто, що увійшло в історію завдяки релігійним святиням, спочатку було старовинною неприступною фортецею, потім – столицею ізраїльської держави. У різні часи належало римським та візантійським імператорам, арабським халіфам, хрестоносцям та англійським колонізаторам. В Єрусалимі, як і в усій Святій Землі – місці зустрічі трьох релігій – іудаїзму, християнства та ісламу знаходиться величезна кількість сакральних споруд, не оминула деякі з них на своєму полотні й Бразоль.

Вивчення топографії сучасного Єрусалиму дозволяє зробити висновок про те, що Бразоль писала цю роботу, знаходячись у будівлі (готелі?) на вулиці Ель Вад. На першому плані – перехрестя, що утворюють вулиці Ель Вад і Via Dolorosa («Скорботний Шлях»). У правій нижній частині полотна бачимо частину будівлі, на якій знаходяться пам'ятні дошки з приводу п'ятої зупинки Хресного шляху Ісуса Христа. Тут Симон Киринеянин, один з персонажів Нового Заповіту взяв хрест з рук Христа і ніс до місця його розп'ят

тя. Справа від двірного отвору видно камінь у стіні, який слугував опорою для руки Христа. У лівій верхній частині полотно видніється силует дзвіниці церкви Успіння Богородиці на горі Сіон, яка будувалася католицькою громадою Кельна за проектом головного архітектора цього міста Генриха Ренарда (Heinrich Renard) (1868–1928) з початку 1900-х до 1910 р. Дзвіниця разом із церквою є однією з головних архітектурних доміант старого міста.

Художниця є знавцем перспективи, розгортаючи за її допомогою ефектну панораму стародавнього міста. В. Поленов, описуючи свої враження від цього міста у листі з Єрусалиму від 5 лютого 1882 р., підкреслював саме його панорамність: *«Тут все как на ладони, и как много интересного и красивого...»*.

Художниця оперує великими площинами кольору в зіставленні світлого і темного тонів, створюючи образ романтичного і загадкового міста. Оживлюють цей міський пейзаж постаті арабів у специфічному полотняному одязі. Найімовірніше, картина була написана з натури.

Етюдність «Єрусалима» підтверджують й інші твори Бразоль, виконані, імовірно, на пленері («Алжир», «Венеція», «Італія», «На березі ставу», «Етюд»). Уроки І. Айвазовського не пройшли поза увагою художниці. Про це свідчать такі твори, як «Море» (1911) та «Берег Криму» (кінець 1900-х – початок 1910-х). У них вона використовує композиційний прийом, який за допомогою діагоналі розподіляє тональні маси світлого і темного на картинній площі.

Можливо, композиція «На паперті» (кінець 1900-х – перша половина 1910-х)

була створена на Святій Землі. Самотня постать в обрамленні храмової архітектури сприймається символічно, хоча в цій роботі відчутні ремінісценції жанрового живопису художників-передвижників.

Окрему групу творів являють собою натюрморти. Наприклад, натюрморти із зображенням грибів написані соковитими фарбами, в них переважають близькі до натури кольори. Тоновна градація відбувається в межах одного кольору – коричневого, вохристого або фіолетового.

Натюрморти Бразоль відзначаються надзвичайно продуманою композицією. Це стосується як робіт, виконаних у традиційному руслі, наприклад «Бузок» (перша половина 1900-х), так і більш вільних композицій. Символічно сприймаються квіти на темно-коричневому, близькому до чорного, тлі у композиції «Білі лілії» (друга половина 1910-х). Вони неначе виростають у лівому нижньому куті полотна, набуваючи натомість символічного змісту.

Щодо технічних особливостей, то, не володіючи повною мірою всім арсеналом майстерності олійного живопису, художниця наносить фарбу тонким шаром, інколи майже «зализуючи» нею полотно або картон, від чого поверхня основи стає майже однорідною. Можливо, деякі живописні та акварельні роботи мають дилетантський рівень, але недостатня технічна майстерність компенсується щирістю вираження. В акварелі «Неаполь» (перша половина 1900-х (1908?)) на задньому плані рослинність написана синім кольором, що свідчить про обізнаність автора твору з прийомами світлотіньової перспективи.

Найбільш вдалі роботи Бразоль створила у скульптурі. У скульптурних творах



Бразоль-Леонт'єва Ю. М. Сестри. Перша половина 1900-х (1903?)

відчутна гарна академічна підготовка, яка базувалася на міцному знанні анатомії, законах композиції та розумінні пластичності.

У Сумському художньому музеї зберігається барельєф «Сестри». Дві ретельно пророблені дитячі голівки у хусточках випромінюють спокій, викликаючи асоціації про селянський затишок. Невимушена композиція робить твір гармонійним і довершеним.

Майстерність Бразоль у галузі скульптури вже на початку ХХ ст. була відзначена авторитетним журі міжнародної виставки у французькому місті Реймсі (1903), яке присудило їй золоту медаль за «Барельєф двох голівок», (цей твір значиться в каталозі виставки Бразоль 1910 р. у розділі «скульптура» під № 23). Недатований твір «Сестри», вочевидь, може бути ідентифікований із «Барельєфом двох

голівок», за який було присуджено нагороду у Реймсі [41]. У такому разі він може бути датований як твір, створений на початку 1900-х рр. (1903?). Аналогічна за композиційним підходом робота скульптора П. Трубецького «Діти» (1898) знаходиться в Державній Третьяковській галереї.

Цікаве пластичне вирішення у медальйоні-горельєфі (1899) з погрудним зображенням молодої жінки, уквітчаної навкруги гірляндюю з листя та квітів. Майстерно створений глибокий рельєф обличчя жінки домінує в композиції. Твір викликав у мене асоціації з образом Офелії з трагедії В. Шекспіра «Гамлет».

Суттєва деталь композиції – обрамлення жіночого погруддя вінком з квітів і листя. Мотив вінка із квітів використав поет А. Фет: «Офелия гнила и пела, / И пела, сплетая венки, / С цветами, ве-



**Бразоль-Леонтьєва Ю. М.
Медальйон-горельєф. 1899**

нками и песнью / На дно опустилась река». Водночас художниця могла звернутися й до відтворення реального образу, надаючи йому своєрідної поетичної забарвленості. Це підтверджує такий факт: на її персональній виставці в 1910 р. експонувався твір «Бюст госпожи Т. Горельєф», який у каталозі значився під № 30. Бразоль дуже вдало зуміла поєднати реальність жіночого образу із символічністю квіткового орнаменту в такому виді мистецтва, як скульптура. Водночас у науковій картці Лебединського художнього музею було зазначено ціну цього, безумовно, талановитого твору – аж 10 рублів! Щоправда, не більшими сумами оцінювався і її живописний доробок: від 3 до 5 рублів. Така оцінка свідчила про загальне знева-

жливе ставлення музейного керівництва тих часів до творів мистецтва. Про це, наприклад, красномовно свідчить один документ, в якому, зокрема, йдеться про таке: *«Например, в фондах хранится 28 работ живописи, 4 графики и 1 п. [прикладного] и. [искусства] художницы Юлии Бразоль. Это не что иное, как плоды увлечения живописью скучающей бабыньки, которая развезжала по белому свету и писала себе на память этюдики и картинки»* [42].

Вагомі результати очікували Бразоль при зверненні до царини давньоримської міфології. Образ богині ранкової зорі у творі «Аврора» (1900-ті – перша половина 1910-х) позначений стрімким рухом жіночої постаті, яка сприймається як алегорія зорі.

Художниця знаходила натхнення також і в літературних творах, створюючи пластичні інтерпретації як у скульптурі («Тамара і Демон», «Плюшкін»), так і в живописних творах: «Юліан Відступник» за Д. Мережковським. Для однієї зі своїх робіт Бразоль використала сюжет вірша російського поета О. Апухтіна «Людьяна дівка», написаного за мотивами норвезьких казок. Очевидно, митця привабив образ юної дівки, що співала пісні про полярну країну, краса якої вразила юнака – героя цього поетичного твору.

Щодо скульптури «Плюшкін», виконаної у першій половині 1900-х рр., то я висунув версію щодо авторства Бразоль [43]. На її виставці в 1910 р. експонувалися також скульптурні твори «Пісня Ізиді», «Леда», «Головка єгиптянки», а також портретні зображення Юнкер-Крамської, адмірала Макарова та інші твори [44]. «Юліан-Відступник» експонувався на виставці Першого дамського художнього гур-

тка під № 173 і був оцінений у 150 рублів. На цій же виставці було показано і дерев'яну скульптуру («Китайка»). Наявність у мистецькому доробку твору «Пісня Ізиди» також відбиває тенденцію захоплення єгипетською культурою в кінці XIX – на початку XX ст., свідченням чого, наприклад, є вірш «Жрець Ізиди» (1900) В. Брюсова та майоліка М. Врубеля «Єгиптянка» (1899–1900).

Аналізуючи назви скульптурних творів Бразоль, можна дійти висновку про те, що автор намагалася відтворити у пластиці символічні та алегоричні образи: «Auf schwung», «Wagum?», «Горе», «Срібна хвиля», «Соло», «У роздумах», «Посмішка приживалки». Та й компози-



**Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Венеція.
Друга половина 1900-х (1908?)**

ція «Жінка на скелі» (1901) ближче до символізму, ніж до реалізму. Звернення до образів Тамари і Демона було співзвучне настроям кінця XIX ст. – першої половини 1910-х рр. і знайшло відтворення у літературі, образотворчому мистецтві, театрі.

Наприклад, образ Демона у різних техніках створив М. Врубель: «Голова Демона» (1890, гіпс, Державний Російський музей, Санкт-Петербург), «Голова Демона» (1890–1891, папір, акварель, вугілля), «Демон, що сидить» (1890, полотно, олія, Державна Третьяковська галерея), «Демон повергнутий» (1902, полотно, олія, Державна Третьяковська галерея). Цей образ настільки захопив М. Врубеля, що він був відданий йому, за словами батька, «*всем своим существом*».

У московському будинку Мамонтових В. Поленов і А. Прахов поставили живу картину «Демон і Тамара». Вибираючи форму барельєфа, Бразоль звертається до композиції, абриси якої створено завдяки розташуванню крил демона. Очевидно, на знак пієтету і вдячності до метра мариністичного живопису вона створила проект пам'ятника художнику-мариністу І. Айвазовському [45].

У 1910 р. у Санкт-Петербурзі відбулася перша персональна виставка творів Бразоль, до якої було видано каталог [46]. На його обкладинці вміщено портрет художниці, а також малюнки екзотичного краєвиду.

В експозиції виставки було представлено близько 200 творів живопису і графіки, більше тридцяти скульптурних творів, а також велика етнографічна колекція, куди входили російські хустки, сарафани, гобелени і вишивки, україн-



Бразоль-Леонтъєва Ю. М. Аврора.
1900-ті – перша половина 1910-х

ські плахти, глечики, старовинна зброя, турецькі люльки, китайські ідоли, бронзові триніжники, туніські фески і дзеркала, речі японського побуту і вишивки Бразоль.

Як бачимо з відгуків про виставку, найбільшу увагу до себе привернула саме етнографічна колекція. Зокрема, в одному з них йшлося про те, що виставка Бразоль цікава головним чином етнографічними колекціями вишивок, тканин, речей буденного ужитку, зібраних у Росії, Малоросії, Японії, Китаї, Алжирі, Маньчжурії, Сінгапурі [47].

З каталогу видно, що художниця була в Західній Європі (Греція, Італія,

Німеччина, Фінляндія), на Далекому Сході (Японія: «Нагасаки»; Китай: «Китаець»), Африці (Алжир), Близькому Сході («Храм у Віфлеємі», «Храм Господень у Єрусалимі», «Бейрут»), Південній Азії («Етюд пальми. Цейлон»). Напевно, художницю вразила Венеція. Саме у ній було виконано кілька краєвидів (№ 76, 77, «Венеція», № 98 «Венеція», «Лідо»). Інші видатні культурні центри Італії теж приваблювали митця (№ 91, 92 «Рим», «Помпеї», «Вілла Боргезе»). Окреме місце посідають в її творчості українські краєвиди («Хатка у Малоросії», «Малоросія», «Млин у Малоросії», «Городище у Малоросії», «Хохол-рибалка»). Назви деяких робіт указують, що вони були виконані на Слобожанщині («Малоросія. Ворскла», «Млин на Ворсклі», «Ворскла»), інші – у Криму («Судак», «Феодосія», «Ніч у Феодосії», «Інкерман», «Крим») [48].

Деяка частина творів, що були представлені в експозиції цієї виставки, нині знаходиться в Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева. В інвентарній книзі цього музею серед творів художниці значиться «Етюд у Німеччині», який краєзнавець Ю. Голод ідентифікує з етюдом «На березі ставу» з музейного зібрання [49].

В останні роки життя Бразоль проживала у с. Рябушки, в маєтку, власником якого був її чоловік, а потім у Лебедині. У серпні 1918 р. в Лебедині відбулася її друга персональна виставка творів. Експозицію, основу якої становили живописні, графічні та скульптурні роботи, а також етнографічна колекція, розмістили у будинку чоловічої гімназії.

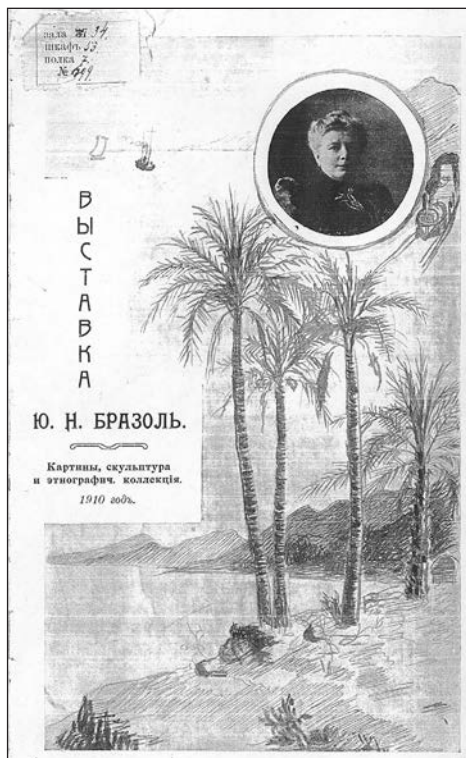
У двох номерах місцевої газети невідомий критик, що заховався під літе-

рами «Н. Г.», зробив детальний огляд виставки. З тексту можна зробити висновки про те, що статтю писала людина, яка розуміла мистецтво, слідкувала за виставками. Можливо, криптонім «Н. Г.» належав Миколі Андрійовичу Грищенку (1878–1937) – громадському діячеві родом з хутора Штепина Гребля (нині Білопільського району).

Стаття цікава і як відгук на виставку Бразоль її сучасника, і як цікавий взірєць провінційної мистецької критики [50]. У ній є опис робіт художниці, які відсутні нині у музеях Лебедина і Сум. Так, наприклад, згадується невеликих розмірів портрет жінки з правильними класичними рисами обличчя, портрет старого, кухаря-китайця; пейзажі: дорога біля лісової галявини з яскравою весняною зеленню, залита літнім сонцем самотня клуня, зимові пейзажі.

Експонувалося декілька етюдів, зроблених у Японії, «за малювання яких автора ледве не посадили у тюрму». Так само відсутні в музейному зібранні акварельні твори Бразоль із зображенням краєвидів Малої Азії, які згадуються у статті: «Ефеса та його руїни (акварелі) Карфагена, Палестина та інші азійські пейзажі (акварель). Чудові маленькі картини, майже мініатюри, присвячені Карфагену (олія) і руїнам Ефесу (акварель)».

На виставці Бразоль у 1918 р. експонувалося декілька творів морської тематики, що дозволило критику взагалі назвати автора марин «співцем водяної стихії». Очевидно, набагато більше було і натюрмортів – «мертвої природи», «обильно представленной на нашей выставке». Отже, в такому розрізі стаття у лебединській газеті була своєрідним документом, який зас-



Обкладинка каталогу виставки
Ю. М. Бразоль. 1910. Російська національна
бібліотека. Санкт-Петербург

відчує більшу кількість творів графіки, живопису і скульптури художника, ніж маємо нині в Лебединському міському художньому музеї.

У цей складний час у повітовому місті Лебедині вирувало культурне життя. Крім виставки творів Бразоль, у серпні цього ж року в будинку земської управи міста відбулася Перша виставка української старовини. Влаштовано її було за безпосередньої участі мистецтвознавця С. Таранушенка – уродженця Лебедина. Він підготував і каталог виставки [51]. В її експозиції широко були представлені ре-

чі декоративно-ужиткового мистецтва, живописні та літературні твори. Серед них треба відзначити офорт Т. Шевченка «Варенушні приятелі» та рукопис його вірша «Садок вишневий коло хати». Цілком імовірно, що саме ці твори були подаровані поетом Н. Хрущовій, гостем якої 7 і 8 червня 1859 р. на хуторі Лихвине він був [54]. Офорт зберігається зараз у Сумському художньому музеї.

Про успіх виставки свідчило також і бажання земства видати у подальшому ілюстрований каталог виставки. Проте у каталозі цієї виставки відсутні експонати із зібрання Бразоль. І це при тому, що вона цілеспрямовано займалася збиранням творів декоративно-ужиткового мистецтва. Про те, що колекціонування посідало значне місце у її житті, свідчить один архівний документ, лист до харківського вченого, літературознавця і мистецтвознавця М. Сумцова: *«Глубокоуважаемый Николай Федорович! Приношу Вам мою искреннюю благодарность за Ваше предложение прийти мне на помощь издать собранные мною шестьсот мало-российских рисунков. К крайнему моему сожалению условия издательства не вполне подходят мне, поэтому прошу меня извинить, если я на время принуждена ожидать издать те родные украинские рисунки, которые я в течение 17 лет очень усердно собирала. Надеюсь лично переговорить с Вами, сделать условия издания более для меня подходящими. С глубоким уважением и почтением готовая к услугам Юлия Леонтьева»* [52].

Припускаючи факт пограбування частини творів Бразоль у Лебедині під час зміни влади у 1918–1919 рр. і надходження після націоналізації деяких з тих, що

експонувалися під час виставки у 1918 р., до новоствореного історико-краєзнавчого музею, можемо припустити, що частину з них могла забрати сама Бразоль, покинувши Лебедин. Подібний висновок підкріплюється й тим, що жодної роботи з її колекції декоративного мистецтва не було показано на Першій виставці української старовини. З цієї причини у музейному зібранні відсутні твори графіки та живопису Бразоль української тематики.

Найімовірніше, спланувавши від'їзд з Лебедина у разі несприятливого перебігу обставин політичного характеру, вона відібрала найбільш цінні речі з колекції (про яку йшлося вище у листі до М. Сумцова), а також деякі етюди, які мали для неї мистецьку та меморіальну цінність.

Колекціонування предметів старовини і мистецьких творів було складовою культурного процесу кінця XIX – початку XX ст., пов'язаного з інтересом до української історії та культури серед інтелігенції. Важливим чинником стає й ознайомлення широкого загалу з результатами збиральницької діяльності через експонування на виставках.

Декілька творів із зібрання Варвари Василівни Капніст було показано на історико-художній виставці портрета у Санкт-Петербурзі в 1905 р. На виставці Товариства харківських художників у 1910 р. глядачі ознайомилися з колекцією орнаментів з українських вишивок, яку збрала Є. Сердюк [53]. Чимало цінних предметів декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва експонувалося на Першій виставці української старовини у Лебедині в 1918 р. з приватних зібрань В. Капніст, В. Демченко, К. Сучкової-Заліської.

Значний внесок у розвиток культурного життя Лебедина зробило Товариство шанувальників красних мистецтв, яке у своїй діяльності мало культурно-освітницьку мету. У цей же час у Лебедині відбулися збори цього товариства [54]. Влітку цього ж року були організовані «Українські курси», де читалися лекції українською мовою з питань історії, літератури та мистецтва. Лекції з історії України читав Г. Хоткевич, з історії мистецтв – приватдоцент Харківського університету С. Таранушенко. Як відзначалося у газетному повідомленні, «на лекціях Таранушенка по вивченню мистецтв України курсисти відвідують старовинні церкви міста, розглядають старовинний живопис та архітектуру храмів, креслять плани церков» [55].

У листопаді 1918 р. в Лебедині відкрився музей. Його організатор і перший директор Борис Кузьмич Руднев (1879–1944) деякий час працював у Музеї красних мистецтв Харківського університету. Він же залишив відомості про життя і творчість Бразоль. Водночас, зазначав Б. Руднев: «Почти все работы Бразоль-Леонтьевой – работы художницы-дилетантки, невысокого достоинства» [66]. Під час окупації фашистськими загарбниками Лебедина на вимогу німецької комендатури Б. Руднев змушений був видати з музею дев'ять робіт художниці. Проте, незважаючи на всі негаразди, Лебединський художній музей зберіг твори Юлії Миколаївни, деякі з них знаходяться нині у постійній експозиції музею.

Спираючись на знання, отримані в основному завдяки приватним урокам у галузі живопису та графіки, Бразоль сповідувала у своїй творчості засади реалі-

стичного мистецтва. Якщо рівень її живописних і графічних робіт деінде знаходився на межі дилетантизму та професіоналізму, то розуміння специфічних особливостей скульптури дозволило створити твори високої мистецької якості у цьому виді мистецтва. Саме у скульптурі художниця з Лебединщини змогла найяскравіше виявити свій мистецький хист. Як художника-мандрівника О. Яковлева, так і художниці-мандрівниці з Лебединщини зачарувала культура Сходу та Африки.

У творах Бразоль знайшли відображення етнічні типи та етнографічні особливості народів з різних континентів. Відсутність у творчому доробку масштабних живописних робіт дозволяє віднести її до «художника малих форм», у творчості якої домінуючою формою були етюди.

Пройшло чимало років, перш ніж на творчість художниці звернули увагу історики мистецтва. У листопаді 1988 р. у Лебедині відбулася третя виставка творів художниці, до якої було видано каталог [57]. Експозицію виставки було розгорнуто в Лебединській філії Сумського художнього музею [58].

У 2006 р. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева організував виставку творів Бразоль з нагоди 150-ї річниці з дня її народження. Проте залишається ще чимало білих плям, які поступово заповнюються дослідниками творчості Бразоль – лебединськими істориками та краєзнавцями, а також автором цієї книги.

Примітки

1. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания / А. Белый : в 3-х кн. – М., 1989. – Кн. 1. – С. 341. *Ржевська Антоніна Леонардівна (1861–1934)* – живописець, графік. Автор жанрових творів, натюрмортів, пейзажів і портретів. Автор картини «Весела хвилинка» (1897). *Кувшиннікова Софія Петрівна (1847–1907)* – художниця, учениця І. Левітана. Автор спогадів про нього.
2. Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX веков : каталог / Государственная Третьяковская галерея. – М., 2002.
3. Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник / В. Л. Модзалевский. – К., 1908. – Т. 1. – С. 101.
4. Документи з історії Сумського і Лебединського художніх музеїв / Науковий архів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Ф. 1, оп. 1, спр. 2, арк. 20. Ю. Голод – автор вступної статті до каталогу виставки «Ю. М. Бразоль. Художник у провінції» також зазначав у 1989 р., що «*Юлия Николаевна Бразоль (урожденная Заславская)*» // Ю. Н. Бразоль (1856–1919). Каталог виставки «Художник в провинции» / авт. вст. ст. Ю. В. Голод ; сост. С. И. Побожий. – Сумы, 1989. – С. 3. У 1996 р. Ю. Голод в одній із статей указував: «*Дівоче прізвище – Добросельська Юлія Миколаївна*» // Голод Ю. Золота медаль лебединської художниці (до 140-річчя від дня народження Ю. М. Бразоль) / Ю. Голод // Життя Лебединщини. – 1996. – 2 жовтня. – № 81(9076). – С. 3.
5. Бразоль Ю. Алжир. Полотно на картоні, олія, 20x30. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева (далі – ЛХМ). справа внизу авторський підпис: «*Юлия Бразоль-Заславская*».
6. Документи з історії Сумського і Лебединського художніх музеїв / Науковий архів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Ф. 1, оп. 1, спр. 2, арк. 20.
7. Виставка Ю. Н. Бразоль. Картины, скульптура, этнографич.[еская] коллекция. 1910 год. – [СПб., 1910]. – С. 2.
8. Художники народов СССР : библиографический словарь. – М., 1972. – Т. 2. – С. 59. У цьому виданні указано: «*Бразоль, Юлия Николаевна – скульптор, кон. XIX – нач. XX в.*».
9. Кравченко В. І. Бразоль-Леонтьєва Юлія Миколаївна / В. І. Кравченко // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Сумы, 2003. – С. 64.
10. Слендзінський Вікентій Олександрович. Портрет Бразоль-Леонтьєвої Юлії Миколаївни (1856–1919). 1881. Полотно, олія, 72,5x57,5. ЛХМ. На звороті полотна є напис: «*Мужу в подарок. Юлия Бразоль-Леонтьева. Гудимовка. 1881 год*». Портрет відреставрований у 1989–1993 рр. художником-реставратором Сумського художнього музею Іваном Волчеком (1954 р.н.), який з 1983 до 2001 р. працював у Сумському художньому музеї.
11. Лист директора Державного архіву Харківської області від 03.07.2007 № 01-12 / 784, арк. 1. Архів автора. У ньому йдеться про те, що «*у метричних книгах церков м. Лебедин Лебединського повіту Харківської губернії за 1856 рік, у тому числі і в Іллінській церкві, до притчу якої належало село Гудимівка, запису про народження і хрещення Добросельської Юлії Миколаївни немає*».

12. Галькевич Т. А. Бразоль Юлія Миколаївна // Енциклопедія Сучасної України. – К., 2004. – Т. 3. – С. 418–419. Автор замітки вказує, що місце народження художниці – м. Суми, а смерті – м. Лебедин. Ці відомості документально не підкріплені й можуть сприйматися лише як версія.
13. Слендзінський В. О. Портрет М. Г. Добросельської. 1880. Полотно, олія, 46x36. Ж-30. ЛХМ. На звороті напис: «*Мария Игнатьевна Добросельская Слендзинский В. А. Урожденная Заславская, село Михайловка 1880 г. Писал В. А. Слендзинский*».
14. Окладна книга Лебединської повітової управи (1918–1919 рр.) / Державний архів Сумської області. – Ф. 251, оп. 1, спр. 204, арк. 1 зв., 6, 9. Принагідно зазначимо, що в журналах Лебединського повітового земського зібрання зустрічаємо імена поручика Антонія Матвійовича Добросельського та колезького секретаря Василя Матвійовича Добросельського // Журнали ХІХ очередного Лебединского уездного земского собрания 9, 10 и 11 сентября 1883 года. – Харьков, 1884. – С. 5, 7. *Добросельський Антоній Матвійович* (1836–1884) – голова Лебединської повітової управи.
15. Документи з історії Сумського і Лебединського художніх музеїв / Науковий архів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Ф. 1, оп. 1, спр. 2, арк. 20.
16. Відомості про художника Ю. М. Бразоль. Зошит із записами лебединського краєзнавця Ю. Голода. Запис бесіди з О. Римарем зроблено Ю. Голодом у Лебедині 9 червня 1979 р.
17. Про Бразолів див.: Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник / В. Л. Модзалевский. – К., 1908. – Т. 1. – С. 76–103. Про Л. Бразоля див.: Харьковський календарь и памятная книжка на 1885 г. – Харьков, 1884. – С. 83. Згадується Л. Бразоль – «*председатель съезда миров.[ых] судей, участк.[овый] мировой судья 2-го участка*». Бразоль Лев Євгенєвич // Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 : в 6-ти т. / сост. В. Н. Чуваков. – М., 1999. – Т. 1. – С. 397. Білокінь С. І. Бразоль Лев Євгенович / С. І. Білокінь // Енциклопедія Сучасної України. – К., 2004. – Т. 3. – С. 418.
18. Перші архівісти // Життя Лебединщини. – 1999. – 20 січня. – № 6(9326). – С. 3. Документ друкується з незначними стилістичними правками.
19. Лебединський краєзнавець В. Дудченко з приводу подальшої долі графині В. Капніст зазначав: «*Варвара Василівна після революції переїхала до своєї знайомої у Лебедин і тут її сліди у 1919 році загубилися*» // Дудченко В. Г. З історії Лебединщини / В. Г. Дудченко. – Лебедин, 1993. – Випуск 1-й. – С. 21. Інші автори подають таку версію: «*1919 під час денікінської окупації залишила с. Михайлівку. Вірогідно, померла по дорозі до Криму*» // Власенко В. М. В. Капніст Варвара Василівна / В. М. Власенко, Ю. В. Голод // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 193.
20. Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 : в 6-ти т. / сост. В. Н. Чуваков. – М., 2001. – Т. 3. – С. 186.
21. Про представників козацько-старшинського роду Бразолів див.: Власенко В. М. Бразолі / В. М. Власенко // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – С. 63–64. Він же. З династії Бразолів / В. М. Власенко // Преподavanje истории медицины в высшей школе: история и современное состояние : материалы Международной конференции 13 апреля 2007 г., Сумы / под общ. ред.

- проф. К. К. Васильева. – Сумы, 2007. – С. 127–130. *Бразоль Лев Євгенович (1854 – після 18.01.27)* – на початку 80-х рр. XIX ст. Л. Бразоль народився в с. Малій Павлівці Зіньківського повіту Полтавської губернії (нині Охтирський р-н Сумської області). Освіту здобував у Харкові, спочатку навчаючись в Другій гімназії, а потім на фізико-математичному факультеті Харківського університету, до якого вступив у 1871 р.
22. Окладна книга Лебединської повітової управи (1918–1919 рр.) / Державний архів Сумської області. – Ф. 251, оп. 1, спр. 204, арк. 9.
 23. Ярема Г. К посмертної виставке картин Е. И. Волошинова / Гнат Ярема // Сумской вестник. – 1914. – 12 января. – № 9. – С. 3.
 24. Репин И. Е. Избранные письма в 2-х т. (1867–1930) / И. Е. Репин. Т. 1. Письма 1867–1892. – М., 1969. – С. 74. *Джуліо Монтеверде (1837–1917)* – італійський скульптор. На міжнародній виставці в 1873 р. у Відні експонувались його твори: «Христофор Колумб у молоді роки», «Геній Франкліна», «Доктор Дженнер, який прививає оспу малюку». У листі до П. Третьякова від 14 листопада 1878 р. І. Крамської зазначав: «Скульптура, хочеш или не хочеш, а у итальянцев лучшая. Монтеверде «Оспопрививатель» – вещь серьезная, хотя немножко слащавая...» // Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. 1869–1887. – М., 1953. – С. 240.
 25. Прахов Н. А. Страницы прошлого : очерки-воспоминания о художниках / Н. А. Прахов. – К., 1958. – С. 236.
 26. Олена Петрівна Самокиш-Судківська (уроджена Бернард) (1863–1924) – живописець, графік, книжковий ілюстратор.
 27. Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников / Е. В. Сахарова. – М., 1964. – С. 640.
 28. Куріар П. Пейзаж. Картон, олія, 14,5х22,5. Підпис на паспарту: «Первый дамский художественный кружок 1882, 26 февраля 1892».
 29. Каталог выставки 1-го дамского художественного кружка 1895. – СПб., 1895. – С. 5.
 30. Художники народов СССР : библиографический словарь. – Т. 2. – С. 59.
 31. Весь Петербург на 1898 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. Алфавитный указатель – С. 65. Весь Петербург на 1899 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. – С. 66. Весь Петербург на 1902 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. – С. 74. Весь Петербург на 1903 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. Алфавитный указатель – С. 78. Весь Петербург на 1904 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. – С. 76. Весь Петербург на 1905 год. Адресная и справочная книга города С.-Петербурга. – [Б.м., б.г.]. – С. 76. Ю. Н. Бразоль (1856–1919). Каталог выставки «Художник в провинции». – С. 7, 8. Будинок на Василівському острові, в якому проживала Ю. Бразоль за адресою: «8 лин.[ия], 33, кв. 10», у Санкт-Петербурзі не зберігся. У книзі: Весь Петербург на 1901 год. – СПб., 1901, вказано адресу, за якою мешкали Л. і Ю. Бразоль: Лиговская, 47.

32. Каталог художественно-декоративной выставки 1-го дамского художественного кружка. — СПб., 1908. — С. 24.
33. Весь Петербург на 1914 г. — [СПб., 1914]. — Отдел III. Алфавитный указатель жителей города С.-Петербурга. — С. 71. *Бразоль Сергей Евгенович (1851?)* — дійсний статський радник, гофмейстер царського двору (1906). У 1906 р. обраний до складу Державної ради. Про С. Бразоля див.: Власенко В. М. Бразолі. — С. 63. У Л. та С. Бразолів була сестра — Єлизавета Євгенівна Величко (уродж. Бразоль) (1857–1931). Див.: Незабытые могилы. Российское зарубежье : некрологи 1917–1997 : в 6-ти т. / сост. В. Н. Чуваков. — М., 1999. — Т. 1. — С. 530.
34. Иллюстрированный каталог XIV выставки в Москве. 1906. — СПб., 1906. — С. 28. Иллюстрированный каталог XVIII выставки в Москве в залах императорского исторического музея. — СПб., 1910. — С. 34.
35. Ю. Н. Бразоль (1856–1919) : каталог выставки «Художник в провинции». — С. 4. З приводу життя мешканців Санкт-Петербурга у Фінляндії є цікавим спостереження поета О. Мандельштама, викладене у збірнику його ранньої прози «Шум времени» (1925): *«Я всегда смутно чувствовал особенное значение Финляндии для петербуржца, и что сюда ездили додумать то, что нельзя было додумать в Петербурге, нахлобучив по самые брови низкое снежное небо и засыпая в маленьких гостиницах, где вода в кувшине ледяная»* // Мандельштам О. Египетская марка / О. Мандельштам. — М., 1991. — С. 98.
36. Боткина-Третьякова А. П. Отрывки воспоминаний / А. П. Боткина-Третьякова // Художественное наследство. Репин. Т. 2 / редакция И. Э. Грабарь и И. С. Зильберштейн. — М. ; Л., 1949. — С. 110.
37. Ю. Н. Бразоль (1856–1919) : каталог выставки «Художник в провинции». — 9 с.
38. Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания / Е. В. Сахарова ; общ. ред. и вст. ст. А. Леонова. — М. ; Л., 1950. — С. 180.
39. Відомості про ці та інші твори Бразоль, які згадуються в тексті, подані згідно з переліком її робіт (додаток 2).
40. Переписка И. Н. Крамского. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. 1869–1887. — М., 1953. — С. 136.
41. Побожий С. Золота медаль у Реймсі за твір з колекції Сумського художнього музею // Уик-енд (Сумы). — 1996. — 18–25 сентября. — № 38(142). — С. 14. Невмотивоване датування твору Ю. Бразоль «Сестри» (1917 р.) подано у виданні: Русское и украинское искусство XVIII — начало XX вв. Живопись. Графика. Скульптура : каталог / Сумский художественный музей ; сост. Е. С. Прохасько. — Сумы, 1991. — С. 20.
42. Леднев Д. Соображения по поводу изъятия из фондов Лебединского гос.[ударственного] худож.[ественного] музея экспонатов, выполненных на низком идейном и художественном уровне, и экспонатов не по профилю худож.[ественного] музея. — Лебедин, 1952. Рукопис. — Арк. 2 зв.
43. Побожий С. И. К вопросу об атрибуции одной скульптуры («Плюшкин» в Сумском художественном музее) / С. И. Побожий // Вісник Харківського державного університету. Світогляд М. Гоголя: філософсько-релігійні шукання. — Харків ; Суми, 1998. — № 400. — С. 101–103. Скульптура

- «Плюшкін» (бронза) Бразоль експонувалася в Москві, про що свідчить її згадування у каталозі 1904 р. під № 262: Иллюстрированный каталог XII выставки в Москве. — СПб., 1904. — С. 36. Скульптура «Плюшкін» експонувалася також і на персональній виставці Бразоль у 1910 р. У каталозі цієї виставки вона значиться під № 7: Выставка Ю. Н. Бразоль. Картины, скульптура и этнографич.[еская] коллекция. 1910 год. — С. 13. Пропонуємо дату створення цієї скульптури вважати першу половину 1900-х рр. (1904?).
44. Выставка Ю. Н. Бразоль. Картины, скульптура и этнографич.[еская] коллекция. 1910 год. — С. 11, 13.
 45. Русские портреты 1917–1918 гг. / составил по материалам бывшей Российской книжной палаты М. Г. Флеер. — Пг., 1921. — С. 1.
 46. Выставка Ю. Н. Бразоль. Картины, скульптура и этнографич.[еская] коллекция. 1910 год. — [Б.м., Первая женская типография «Т-ва Печатного станка», 1910]. — 21 с. — Наукова бібліотека Третьяковської галереї: 14 к. 10/14.
 47. Ц. [Про виставку Ю. Бразоль] / Ц. // Художественно-педагогический журнал. — 1910. — № 6. — С. 13. Переклад на українську мову автора.
 48. Выставка Ю. Н. Бразоль. Картины, скульптура, этнографич.[еская] коллекция. 1910 год. — С. 3–13.
 49. Інвентарна книга Лебединського художнього музею. Кінець 1930-х рр. / Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева. — Арк. 51 зв.
 50. Н. Г. Картинная выставка в г. Лебедине в здании мужской гимназии / Н. Г. // Земские известия (Лебедин). — 1918. — 24 августа. — № 36. — С. 2. *Грищенко Микола Андрійович (1878–1937)* — громадський діяч. Один з організаторів товариства «Просвіта» та виставки української старовини у Лебедині в 1918 р. Репресований у 1937 р. Автор статті «Картинная выставка в г. Лебедине в здании мужской гимназии Ю. Н. Бразоль-Леонтьевой», надрукованої в газеті «Земские известия» під криптонімом «Н. Г.» (Грищенко?), вказує на те, що зустрівався з художницею на виставці.
 51. Каталог першої виставки української старовини / [уклад. С. А. Таранушенко] — Лебедин : [Типографія Когона], 1918. — 20 с.
 52. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. — Ф. 2052, оп. 1, спр. 1441, арк. 1.
 53. Каталог XIII выставки картин Товарищества харьковских художников. — Харьков, 1910. — С. 16.
 54. Про це див.: О собрании О-ва любителей изящных искусств // Земские известия (Лебедин). — 1918. — 6 августа (24 июля). — № 28. — С. 3. «21 (8) июля с.г. в зале Земской управы состоялось общее собрание Лебединского культурно-просветительного общества любителей изящных искусств».
 55. На украинских курсах // Земские известия (Лебедин). — 1918. — 3 августа. — № 27. — С. 4. Лебединська газета «Земские известия» постійно інформувала читачів про українські курси в Лебедині. Про виставку української старовини в Лебедині див.: Земские известия (Лебедин). — 1918. — 10 августа (28 июля). — № 30. — С. 4. «Украинская выставка. С 6 сего августа в зале Земской управы открыта первая выставка украинской старины. Выставлены ковры, полотенца, разные вышивки, посуда, костюмы, портреты украинских деятелей, богатая литература современных украинских писателей

- прошлого столетия, имеются учебники и пособия на украинском языке». Земские известия (Лебедин). – 1918. – 13 августа (31 июля). – № 31. – С. 1. Виставка української старовини в м. Лебедині на Харківщині // Наше минуле. – 1918. – Ч. 2 – С. 210–212.*
56. Руднев Б. Відомості про картини, які були видані з музею на вимогу німецької комендатури : лист Лебединського художнього музею № 13 від 12.08.44 № 13 / Науковий архів Сумського художнього музею. – Ф. 1, оп. 1, спр. 2, арк. 20. Роки життя Ю. Бразоль взяті нами з цього документа.
57. Ю. Н. Бразоль (1856–1919). Каталог виставки «Художник в провинции». – 9 с. Каталог складається з таких розділів: вступна стаття, живопис, графіка, скульптура, участь Бразоль у виставках, джерела та література про неї, іконографія. У Лебединському міському художньому музеї зберігається 28 творів живопису, 4 графічні твори та 4 скульптури Бразоль. Звертаємо увагу на значну розбіжність у розмірах і матеріалах творів у каталозі 1989 р. і наведених у цьому виданні. Це пояснюється тим, що розміри творів Бразоль були взяті укладачем з наукових карток музею, обсяги в яких були неточними. Значною мірою виявити їх точно заважає і те, що чимало робіт має основу неправильної форми, наприклад, полотно, наклеєне на картон. Наведені у додатку 1 розміри робіт були уточнені автором у 2007 р. У цій же таблиці вказані роки виконання творів. Датування виконано на основі аналізу каталогів виставок і стилістично-порівняльного аналізу творів.
58. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева протягом історичного розвитку змінив декілька назв. З 1918 до 1937 р. – історико-краєзнавчий. З 1937 р. – Лебединський художній музей. З 1964 до 1996 р. – Лебединська філія Сумського художнього музею. З 01.07.97 – Лебединський міський художній музей. 23.05.2008 рішенням Лебединської міської ради Лебединському міському художньому музею присвоєно ім'я Б. К. Руднева.

Бібліографія про Ю. М. Бразоль-Леонтьєву

1. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1895. – СПб., 1895. – С. 5.
2. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1896. – СПб., 1896. – С. 9, 24.
3. Отчет Первого дамского художественного кружка за сезон 1895–1896 гг., читанный на Общем собрании членов 21 апреля 1896 г. – СПб., 1896. – С. 21.
4. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1897 г. – СПб., 1897. – С. 13, 23.
5. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1898 г. – СПб., 1898. – С. 5, 16, 20, 26, 28.
6. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1899 г. – СПб., 1899. – С. 13.
7. Каталог 8-й выставки картин С.-Петербургского общества художников в Петербурге. – СПб., 1900. – С. 29.
8. Иллюстрированный каталог IX выставки в Санкт-Петербурге / С.-Петербургское общество художников. – СПб., 1901. – С. 30.
9. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1901 г. – СПб., 1901. – С. 17, 23.
10. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1903 г. – СПб., 1903. – С. 11, 19, 29.
11. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1904 г. – СПб., 1904. – С. 18, 24–26.
12. Иллюстрированный каталог XII выставки в Москве. – СПб., 1904. – С. 19, 36, 39.
13. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1905 г. – СПб., 1905. – С. [1], 11, 30.
14. Иллюстрированный каталог XIV выставки в Москве. 1906 г. – СПб., 1906. – С. 15, 28.
15. Каталог состоящей под Августейшим покровительством Ея Императорского Величества Государыни Императрицы Марии Федоровны международной художественно-промышленной выставки устроенной Первым Дамским художественным кружком по случаю 25-летнего юбилея кружка 1907 г. – СПб., 1907. – С. 20.
16. Каталог художественно-декоративной выставки I-го дамского художественного кружка. – СПб., 1908. – С. 13, 23, 24.
17. Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник / В. Л. Модзалевский. – К., 1908. – Т. I. – С. 101.
18. Выставка Ю. Н. Бразоль. Картины, скульптура и этнографич.[еская] коллекция. 1910 год. – [Б.м.], 1910. – 21 с.
19. Ц. [О выставке Ю. Н. Бразоль] / Ц. // Художественно-педагогический журнал. – 1910. – № 6. – С. 13.
20. Иллюстрированный каталог XVIII выставки в Москве в залах императорского исторического музея. – СПб., 1910. – С. 34.
21. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1911 г. – СПб., 1911. – С. 6.

22. Каталог выставки I-го дамского художественного кружка. 1914 г. – СПб., 1914. – С. 3, 6, 7, 16.
23. Земские известия (Лебедин). – 1918. – 22(9) августа. – № 35. – С. 1, 2.
24. Картинная выставка // Земские известия. – 1918. – 17(4) августа. – № 33. – С. 4: «В здании мужской гимназии открыта выставка картин Ю. Н. Л.: художница много путешествовала и большинство ее картин представляют в виде высокохудожественных этюдов результат виденного ею. Тут и виды Крыма, и Цейлона, и Порт-Артура, и Алжира, и окрестностей Иерусалима, и окрестностей Рима. Есть много видов природы Японии».
25. Н. Г. Картинная выставка в г. Лебедине в здании мужской гимназии Ю. Н. Бразоль-Леонтьевой / Н. Г. // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 22(9) августа. – № 35. – С. 3–4.
26. Н. Г. Картинная выставка в г. Лебедине в здании мужской гимназии Ю. Н. Бразоль-Леонтьевой / Н. Г. // Земские известия (Лебедин). – 1918. – 24(11) августа. – № 36. – С. 3.
27. Русские портреты 1917–1918 гг. / составил по материалам бывшей Российской книжной палаты М. Г. Флеер. – Петроград, 1921. – С. 1.
28. Сумський державний художній музей : каталог. – Суми, 1957. – С. 30.
29. Художники народов СССР : библиографический словарь. – М., 1972. – Т. 2. – С. 59. У цьому виданні не вказані роки життя Бразоль, замість них зазначено: «кон. XIX – нач. XX в.».
30. Побожій С. Старе нове ім'я / С. Побожій // Червоний промінь (Суми). – 1988. – 17 листопада. – № 139(3799). – С. 3.
31. Виставка художниці-землячки // Ленінська правда (Суми). – 1989. – 25 січня. – № 18 (16622). – С. 3. Указано, що Ю. М. Бразоль – «художниця із с. Рябушок».
32. Каталог выставки «Художник в провинции» / авт. вст. ст. Ю. В. Голод ; сост. С. И. Побожий. – Сумы, 1989. – 9 с.
33. Голод Ю. Пейзажист, графік, скульптор / Ю. Голод // Будівник комунізму (Лебедин). – 1989. – 3 січня. – № 2(8513). – С. 2.
34. Що знаємо про земляків? // Сільські вісті. – 1989. – 5 березня. – № 54(14848). – С. 4.
35. Кравченко В. У художньому салоні / В. Кравченко // Будівник комунізму (Лебедин). – 1989. – 17 жовтня. – № 125(8236). – С. 2.
36. Дудченко В. У пошуках родословної / В. Дудченко // Життя Лебединщини. – 1991. – 27 липня. – № 90(8513). – С. 4. Про відвідування Лебединського художнього музею київським інженером Є. А. Черевченком – правнучатим племінником Ю. М. Бразоль.
37. Русское и украинское искусство XVIII – нач. XX в. Живопись. Графика. Скульптура / Сумский художественный музей / сост. Е. С. Прохасько. – Сумы, 1991. – С. 20.
38. Побожій С. Золота медаль у Реймсі за твір з колекції Сумського художнього музею / С. Побожій // Уик-енд (Суми). – 1996. – 18–25 сентября. – № 38(142). – С. 14.

39. Голод Ю. Золота медаль лебединської художниці (До 140-річчя від дня народження Ю. М. Бразоль) / Ю. Голод // Життя Лебединщини. – 1996. – 2 жовтня. – № 81(9076). – С. 3.
40. Матеріали наукової конференції «Художник у провінції» 15–16 жовтня 1998 р. – Суми, 1998. – С. 34, 35, 61.
41. Побожий С. И. К вопросу об атрибуции одной скульптуры («Плюшкин» в Сумском художественном музее) / С. И. Побожий // Вісник Харківського державного університету. Світогляд М. Гоголя: філософсько-релігійні шукання. – Харків ; Суми, 1998. – № 400. – С. 101–103.
42. Перші архівісти / підготував В. Дудченко // Життя Лебединщини. – 1999. – 20 січня. – № 6(9326). – С. 3.
43. Побожій С. До проблеми вивчення творчої спадщини «забутих» художників / С. Побожій // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. / НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2000. – С. 72–78.
44. Ткаченко Б. І. Лебедія / Б. І. Ткаченко. – Суми, 2000. – С. 223.
45. Кравченко В. Загадки старовинних полотен: пошуки і знахідки / В. Кравченко // Художній музей: минуле та сучасність : матеріали наукової конференції, присвяченої 80-річчю заснування Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Суми, 2001. – С. 102.
46. Галерея мистецтв «Академічна». Історія. Виставки. Колекція. Бібліографія : науковий каталог / уклад. С. І. Побожій. – Суми : УАБС, 2003. – С. 21.
47. Кравченко В. І. Бразоль-Леонтьєва Юлія Миколаївна / В. І. Кравченко // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 64.
48. Галькевич Т. А. Бразоль Юлія Миколаївна / Т. А. Галькевич // Енциклопедія Сучасної України. – К., 2004. – Т. 3. – С. 418–419.
49. Васильев К. К. История медицины Сумщины. Очерки / К. К. Васильев. – Одесса, 2005. – С. 190.
50. Власенко В. М. З династії Бразолів / В. М. Власенко // Преподавание истории медицины в высшей школе: история и современное состояние : материалы международной конференции 13 апреля 2007 г. (г. Сумы) / под общ. ред. проф. К. К. Васильева. – Сумы, 2007. – С. 129, 130.
51. Лебединський міський художній музей імені Б. К. Руднева : [буклет]. – Лебедин, 2008; фото, іл. 1 арк., склад. у 6 с.
52. Побожій С. І. Забуті художники і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ», 2008. – С. 4–39. 107–122, 137, 144–149, 155.
53. Побожій С. Юлія Бразоль і Сумщина. Історико-краєзнавчі аспекти у дослідженні творчості художниці / С. Побожій // Сумська старовина. – 2008. – № XXV. – С. 204–214.
54. Голод Ю. Забуті художники / Ю. Голод // Життя Лебединщини. – 2010. – 23 січ. – № 7(10481). – С. 2.
55. Побожій С. І. Юлія Бразоль-Леонтьєва. Скульптор, живописець і колекціонер / С. І. Побожій // Краєзнавчий збірник : статті та матеріали [3] / за ред. В. С. Терентьєва / Сумський обласний краєзнавчий музей. – Суми, 2010. – С. 206–217.

Архівні джерела

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

КОСТЯНТИН ВЛАСОВСЬКИЙ. ВІДЧУТТЯ ЦІННОСТІ ЖИТТЯ ЯК СМИСЛОТВОРЧИЙ ЧИННИК



Представники українського козацького роду Власовських, до якого належав художник Костянтин Іванович Власовський, були володарями земельних маєтностей у Слобідській Україні, відомі в історії з XVIII ст. [1]. К. Власовський народився 7 серпня 1863 р. у м. Сумах у дворянській родині. Дата і місце народження художника були нещодавно підтвержені й уточнені документами з Російського державного військово-історичного архіву [2].

Батько митця володів слободою Жигайлівка, яка знаходиться нині у Тростянецькому районі Сумської області. Проте документального підтвердження ця версія не має. Серед землевласників, які належали до «другого стану дворян» Охтирського повіту за 1891 р., значилися імена штабс-капітана Івана Власовського, дружини штабс-капітана Марії Костянтинівни та дружини поручика Анни Власовської (мати штабс-капітана І. Власовського – С. П.) [3]. Його батько – Іван Євграфович Власовський (1823–1900) – штабс-капітан у відставці, здобув військово-освіту в Костянтинівському артилерійському училищі в Санкт-Петербурзі. Володів землями у слободі Жигайлівка, а також іншими маєтностями при хуторі Федоровському (?) і «в дачах: Жигайловских, Ясиновских и Боромлянских» Охтирського повіту [4]. Вони дісталися І. Власовському після розподілу родової спадщини у

1851 р. між його матір'ю – Анною Власовською, сестрою та дружиною брата, який на той час помер. Такий висновок можна зробити на основі аналізу одного архівного документа [5].

У подальшому Костянтин вирішив наслідувати родинну традицію, опановуючи професію військового спочатку в Петровській Полтавській військовій гімназії, а потім у Костянтинівському артилерійському училищі в Петербурзі. У матеріалах з історії Петровського Полтавського кадетського корпусу вміщено біографічну довідку про полковника Євграфа Івановича Власовського [6]. Дата народження Є. Власовського (1856 р.), походження (з дворян Харківської губернії), місце навчання (Петровська Полтавська гімназія та Павловське військово-училище) та військова професія (артилерист) вказує, що це – рідний брат художника К. Власовського. Цілком імовірно, що Є. Власовський міг бути названим на честь діда. Порівнюючи фотографії Євграфа та Костянтина Власовських, бачимо схожість облич, що підтверджує належність цих людей до однієї гілки дворянського роду.

У відомостях про рід Власовських, вміщених в енциклопедичному довіднику «Сумщина в іменах», нашу увагу привернув громадський діяч Сергій Євграфович Власовський (роки життя невідомі), який у 1917 р. був мировим суддею Сумського повіту, та його брат В'ячеслав Євгра-

фович Власовський (1887–?) – член Сумської земської управи в 1916–1918 рр., гласний Харківського губернського земства у 1917–1918 рр. [7]. У біографічній довідці про полковника Євграфа Івановича Власовського вказано, що в нього було «4 сына, 1 дочь» [8]. Імовірно, що Сергій Євграфович та В'ячеслав Євграфович Власовські – діти полковника Є. Власовського, а отже, і племінники художника Власовського.

Власовський закінчив гімназію в Полтаві у 1882 р. Цього ж року вона була перейменована на Петровський Полтавський кадетський корпус. Цей військовий навчальний заклад закритого типу було створено у 1840 р. з ініціативи полтавського військового губернатора М. Репніна. У 1865 р. корпус реорганізовано в гімназію, але у 1882 р. знову відновлено як кадетський корпус. Серед його викладачів було чимало діячів науки і культури. Наприклад, історію у 1874–1919 рр. викладав відомий український історик-архівіст І. Павловський (1851–1922), а малювання з 1875 до 1907 р. – випускник Академії мистецтв В. Волков (1840–1907). Останній відомий як автор робіт за творами М. Гоголя, а також картини «Петро І відвідує у тюрмі наказного гетьмана Павла Полуботка в 1724 р.» (кінець XIX – початок XX ст.). Він же виконав ескіз надгробка для могили І. Котляревського. У 1848–1885 рр. навички малювання гімназістам і кадетам прищеплював художник-портретист І. Зайцев (1805–1890).

Наявність у стінах гімназії та кадетського корпусу в Полтаві професійних митців сприяла розкриттю талантів серед їхніх вихованців. Деякі з них після закінчення навчального закладу, як і Власо-

вський, пов'язали своє життя з мистецтвом, зокрема, М. Ярошенко, М. Бутович і М. Холодовський.

В одному з альбомів, який зберігається у Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького, вміщено вірш Власовського під назвою «Перед фотографической группой своего выпускника Петр.[овской] Полт.[авской] в.[оенной] Г.[имназии]», в якому йдеться про те, хто ким став після закінчення навчального закладу та чим займається в даний момент. У кінці висловлює думки з приводу свого призначення як художника: «Друзья, но я один остался. / Я лишний – не служу нигде. / Ваш час свободы миновался, / Но я свободен на земле. / И буду пить я за свободу / Палитры, кисти и пера, / За всю вселенную природу, / За нашу молодость! Ура!» [9]. Прославлення у вірші мистецьких атрибутів (палітра, пензлі, перо) свідчить про те, що захоплення мистецтвом та літературою виникли у нього вже на гімназійній лаві.

Вихованці Петровського Полтавського кадетського корпусу брали участь у військових операціях і були відзначені високими нагородами. Серед випускників було чимало видатних військових, зокрема й учасників Білого руху, наприклад, полковник Генштабу С. Ряснянський (1886–1976) та В. Римський-Корсаков (1859–1933) – директор Кримського кадетського корпусу в Ялті [10]. Їх, як і багатьох інших, спіткала в подальшому тяжка емігрантська доля.

Чимало випускників гімназії, а потім і корпусу, отримали вищу військову освіту, як і Власовський – у Костянтинівському артилерійському училищі в Петербурзі. Серед них – І. Романовський (1877–

1920) – генерал-лейтенант Генштабу, який брав участь у формуванні Добровольчої армії. У лавах цієї армії служив інший випускник училища – полковник Генштабу Б. Сергієвський (1883–1976). У стінах цього вищого навчального закладу, щоправда, набагато пізніше від Власовського, навчався і брат відомого есера Б. Савінкова – Віктор Савінков (1883 – не раніше 1939). Але, як і Власовському, йому більше до вподоби було мистецтво. Про це свідчить його участь у виставках авангардного мистецького об'єднання «Бубновий валет» [11]. Вихованці гімназій і кадетських корпусів, як правило, продовжували навчання у військових училищах з метою отримання офіцерського звання та продовження військової кар'єри.

У Костянтинівському артилерійському училищі Власовський навчався у 1882–1885 рр. Юнкери-костянтинівці наслідували традиції дворянського полку, історія якого сягала початку XIX ст. Костянтинівське та Михайлівське артилерійські училища готували своїх вихованців для служби у стройових артилерійських частинах. У ці навчальні військові заклади приймалися молоді люди різних прошарків суспільства, а кадети, до яких належав Власовський, – за конкурсом атестатів. Всі інші проходили перевірку знань з математики та фізики. Саме цим навчальним дисциплінам приділялася особлива увага в обох училищах.

Він опановував точні науки, а у військових таборах набував практичних на-



Изд. О-ва вспомощ. б. восп. Двор. полка, Конст. кад. корп.,
2-го военного Конст. учил. и Конст. Артиллерийскаго училища.

**Санкт-Петербург. Костянтинівське артилерійське училище.
Листівка. До 1909(?)**

вичок з топографії та стрільби з гармат. У роки навчання Власовського директором училища був генерал-майор П. Анчутін, який керував ним у період з 1881 до 1886 р. Проте документи з архівів довели, що Власовський мав намір вступити до Академії мистецтв на архітектурний факультет, але отримав відмову. Серед імен абітурієнтів значилися також імена К. Коровіна та В. Серова, які були зараховані вільними слухачами до академії [12]. Донька митця стверджувала, що її батько підтримував міцні стосунки з цими художниками. Проте жодного разу ім'я Власовського не згадується в листах і спогадах В. Серова і К. Коровіна. Очевидно, що ці стосунки, якщо вони дійсно існували, мали епізодичний характер.

Власовський залишив кар'єру військового, адже відомо, що саме в Петербурзі починається його шлях як художника. Там він стає вільним відвідувачем Академії мистецтв. У Північній Пальмірі він виконує декілька робіт, зокрема жанрову композицію «Квартира петербурзького студента» (1882) [13]. Манера виконання твору та звернення до таких сюжетів сходять до традицій живопису П. Федотова та художників-шістдесятників. На відміну від жанрових композицій П. Федотова, з другої половини XIX ст. відбувається перенесення акценту на об'єктивні явища життя. Характеризуючи жанрові твори Власовського, помічаємо бажання передати ситуацію, наприклад, у роботі «У відсутності їх благородія» (1885), а не заглиблюватися у психологію персонажів. Така тенденція спостерігається у мистецтві 60-х рр. XIX ст. і притаманна, зокрема, В. Перову.

Кожен з творів Власовського цього періоду – невелике побутове оповідання

з цікавими подробицями. Зображення студентського притулку у «Квартирі петербурзького студента» характеризується багатьма деталями, притаманними саме таким помешканням. Художник підкреслює безлад у цій кімнаті, відсторонено фіксує все, надаючи невибагливому сюжету соціальної спрямованості. Бідність інтер'єру студентської квартири підкреслено й стриманою кольоровою гамою. Сюжетний бік твору за характером нагадує твір П. Федотова «Сніданок аристократа» (1849–1850).

Особливо близька до творів російського художника друга робота Власовського – «У відсутності їх благородія» (1885). Інтересом до подібного роду сюжетів, напевно, художник завдячував і художникам-передвижникам, твори яких він міг бачити на петербурзьких виставках. Майстерність у побудові композиції та вдалий, гармонійний колорит показують художника з перспективним майбутнім. Постає військового (денщика) оживляє інтер'єр, вносячи до композиції елемент природності. Художник ніби «підглядає» цю жанрову сценку, надаючи їй об'єктивного звучання. Тримаючи в руці газету, військовий заснув. Розгорнута у просторі до глядача постать посідає головне місце у композиції картини. Художник ретельно фіксує найменші деталі інтер'єру. Чітко виписано візерунки на шпалерах, деталі на картинах, що висять на стіні. У той же час, зображуючи риси обличчя, митець залишає праву руку персонажа невиписаною, у вигляді світлої плями.

Жанрова тематика заохочувалася в Академії мистецтв, що було суголосним тим настроям та ідеям, які панували в цьому навчальному закладі напередодні реформи в мистецькій освіті. Жанровим ро-

ботам віддали перевагу й художники-пейзажисти, зокрема К. Коровін («В кімнаті», 1886). Цілком ймовірна участь деяких митців у формуванні індивідуальної манери Власовського. Особливо це стосується такої значної постаті в історії російського мистецтва, як пейзажист А. Куїнджі. Аналізуючи деякі пейзажі Власовського (особливо його етюд «У квітковій грядці», 90-ті роки XIX ст.), не можна не помітити декоративізму в кольорі та уваги до зовнішнього ефекту, що притаманно творчості А. Куїнджі. Але Власовський був далекий від оптичного декоративізму, залишаючись тонким поціновувачем природи, розвиваючи свій талант за традиціями класичного світлотіньового живопису.

Після закінчення училища у 1885 р. Власовський служив три роки у Тираспольському гарнізоні. Удосконалював свою майстерність у рисувальній школі Одеського товариства заохочування красних мистецтв, художньому училищі, де викладали представники Товариства південно-російських художників К. Костанді та М. Кузнецов.

Будучи в Одесі, виконав майстерну копію картини В. Якобі (1834–1902) «Монастир в Толедо» (1883). Твір представника академічного живопису В. Якобі експонувався на виставці подарунків Академії мистецтв у Товаристві красних мистецтв в Одесі (1885) і став власністю Одеського художнього музею. За родинними переказами Власовський взявся за виконання копії на умовах парі разом з іншими художниками і переміг у ньому.

Після закінчення військової служби у чині поручика Власовський приїжджає на Сумщину. Але вказати точно, де він

проживав з 1888 (закінчення служби) до 1899 р., не виявляється можливим. Останню дату підтверджує архівний документ від лютого 1899 р., з якого довідуємося, що Власовський працював в Охтирській земській управі, очевидно, деякий час він мешкав у батьків у Сумах. Доказом цього можуть бути афіші спектаклів гуртка любителів драматичного мистецтва на користь бідних наприкінці 80-х – початку 90-х рр. XIX ст., в яких указано його прізвище. На одній з афіш дізнаємося про його участь у спектаклях «Ні хвилини спокою» та «Сучасний Отелло», які були поставлені 17 лютого 1891 р. гуртком любителів драматичного мистецтва в Сумах. В іншому джерелі зазначається, що після служби він *«поселяється в селіще Жигайлівка /.../ в доме родителей»* [14]. Думається, що в маєток у Жигайлівці художник періодично приїжджав з Охтирки як на «творчу дачу». Про це свідчать деякі його твори («Жигайлівка, Дегтярів яр») і літературне есе в альбомі, датоване 1911 р., із зазначенням місця написання у Жигайлівці. В архівному документі зазначені землі, які належали І. Власовському, а також садиба (у Жигайлівці?) У ньому відзначалася наявність: *«/.../ 2 дес. [ятинны] 30 с. [ажней] мокрого сенокоса 2 дес. [ятинны]. 1150 с. [ажней], а всего тридцать две дес. [ятинны] тысяча шестьдесят саж. [еней]»* [15].

Саме на Охтирщині, у слободі Жигайлівці повною мірою досягає свого розквіту талант художника. Цілком очевидно, що після смерті батька митець успадковує землі та маєтності. Проте в альбомі Власовського є запис, з якого видно, що деяка частина батьківської спадщини на той час уже була продана. Художник пи-



Охтирський собор з пташиного польоту. Листівка. 1907–1912(?)

ше про те, що село Ясино колись належало їхньому роду. Час від часу він приїжджав до Жигайлівки. Як Власовський писав в альбомі – до *«нашого селянського будинку»*. До цього періоду належить значна кількість творів митця. У жанровому співвідношенні переважають пейзаж і побутові сцени. У пейзажних творах здебільшого оспівується краса української землі. Особливо вдалі щодо цього роботи: *«Літній день у Малоросії»*, *«Жигайлівка. Дегтярів яр»*, *«Захід сонця. Україна»* [16]. Беручи за основу конкретні краєвиди, він зміг створити узагальнюючі образи слобожанської природи. Цьому сприяє насамперед колористична гама, де переважають теплі тони. Створюючи пейзажі, художник звертався і до буденних мотивів. Те, що оточувало його кожен день, стає об'єктом досліджень і зображень. Так з'являються роботи, які дослідники

Сумського художнього музею об'єднали в такі серії: *«Селянські типи»*, *«Селянські будинки»*, *«Калюжі»*, *«Яри»*. Переважно це етюдів невеликих розмірів, але виконані з почуттям любові до рідної природи.

Треба відзначити і той факт, що більшість етюдів виконані на досить високому професійному рівні. Художник уміло ліпить за допомогою світла і тіні форми предметів, виявляючи їх не тільки зовнішню, а подекуди і внутрішню сутність (*«Соняшники»*, *«Квіткова грядка»*, *«Соняшники в лопухах»*). Не випадково, що «героями» картин Власовського часто є рослини, овочі, фрукти, які притаманні саме українській флорі: соняшники, гарбузи, барвінок, що надає його творам особливого національного колориту.

У Жигайлівці написана картина *«Літній день у Малоросії»* (кінець 80-х рр.

XIX ст.). Поєднання жанру і пейзажного мотиву було характерним для європейського мистецтва тих часів. Чимало українських і російських митців (М. Пимоненко, С. Іванов, П. Нілус, М. Кузнецов), за визначенням Д. Сараб'янова, буквально «культивували жанр у пейзажі». І насправді, в сюжеті вищезгаданої роботи Власовського втілилися, з одного боку, – дієвість деяких її персонажів (жінка несе самовар, а чоловік – стіл), їх об'єднує центральна чоловіча постать. З іншого боку, з ними починають невербальний «діалог» статичні об'єкти, застигли у своїй невимовності: будинок, стіл, лава, діжка.

Сюжетне мислення художника у цій роботі очевидне. Свідчення цьому – чимало деталей, що оживляють пейзаж. Максимально розкриваючи панораму переднього плану, автор сміливо освітлює її щедрими потоками сонячного світла, затіняючи водночас другий план – стіну будинку, на якій мерехтливо виділяється чоловіча постать у білому полотняному одязі. У цій роботі помітне прагнення автора до емоційно-ліричного «засвоєння» природного мотиву. Це не проста, безпричинна фіксація мотиву, але типологічно близька до оповідання в манері письма А. Чехова з видимою простотою оповідної фабули і складністю людських стосунків. Серед новаторських прийомів у цій роботі слід відзначити «зрізану» постать зліва, діжку з водою і частини хатнього даху. Такі новації, безумовно, далекі від фрагментарності композицій імпресіоністів. Цей прийом був запозичений і українськими художниками, але формально типологічно збігається з подібними новаціями в європейському мистецтві. Така фрагментарність картини світу цілком

відповідала складанню мозаїки провінційного життя. Композиційний дар, який, на нашу думку, переважає понад усе, дозволяє митцеві не тільки правильно «схопити» натуру, але й надати кожному етюдну завершення. Це стосується такого твору, як «Дівчина з вишнями» (1900-ті), який переростає рамки етюдності та має бути самостійною роботою, а не другою, виконуючи тільки допоміжну роль у створенні картини. Ось що цікаво: як тільки художник починає «придумувати» картину, відразу ж відчувається його недостатня підготовленість, зокрема в розумінні колориту. Подекуди митець не досягає бажаного колористичного ефекту через відсутність гармонії в кольорах. Та в таких творах художника є своєрідний провінційний відбиток, який спрямовує нашу думку не в бік технічної майстерності, а до його філософського сприймання.

Чимало етюдів Власовський написав на пленері. На межі XIX–XX ст. пленер є однією з основних проблем живопису, переважає пейзажне сприйняття реальності. Невтомна робота на натурі та оволодіння і поглиблення знань з живописної техніки приносить Власовському плідні результати. Важливим чинником у його етюдах стає світло.

В етюдних жанрових сценах підкреслював не тільки соціальні аспекти, але й вирішував певні мистецькі проблеми («Дівчина з вишнями», «Селянин з чаркою», «Візник»). У процесі роботи на пленері митець відкрив для себе ліричну красу українського села, підкреслюючи риси національної самобутності. Пошуки нових засобів виразності відбувалися шляхом інтенсифікації реалістичного методу.

В імпресіоністичному етюді «Дівчина біля бузку» (Меморіальний будинок-музей А. П. Чехова в Сумах) художник показав буянню квітучого бузку, який займає більшу частину площини твору. Жіноча фігура біля паркану освітлена сонцем. Кольорові рефлекси на обличчі дівчини, її одязі, а також на землі показують, що художник сповідував принципи плернерного живопису. Світлі та темні плями написані окремими енергійними мазками, зовсім у дусі Клода Моне! Найімовірніше, на етюді зображена одна з доньок Власовського – Марія або Єлизавета, а отже, час написання етюду можна віднести до середини або другої половини 10-х рр. XX ст., але не пізніше весни 1917 р. Композиційно-просторове вирішення цього етюдю викликало у мене асоціації з картиною М. Врубеля «Бузок» (1900).

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

До цього ж часу належить і етюд «Селянин у фартусі» (кінець 1900-х – перша половина 1910-х) із зібрання цього ж музею. Художник написав його у техніці «alla prima», маючи на увазі показати не тільки фігуру, освітлену сонцем, але й доволі складну позу селянина. Частина пло-

щини етюдю залишилася незображеною, що свідчить про швидкість написання етюдю та зосередженість уваги художника на поставлених завданнях, з якими Власовський майстерно впорався.

У кожному мотиві художник ніби відкривав нові грані буття. Однією з таких робіт є «Погожий день» (1914). Аналіз цього полотна показує досить обмежену кількість фарб на палітрі художника, у результаті чого створювалася гармонія переважно з чистих кольорів. Жодного вкраплення іншого кольору в блакитний колір неба, білі хмари, вохристий колір ганку. Затишок і спокій – ось основний лейтмотив твору. Проте картина написана влітку 1914 р. – напередодні або після початку Першої світової війни.

Поява подібної роботи у творчому доробку Власовського не є випадковим явищем. Цей сюжет розширює свої межі, зазнаючи змін. З філософського боку він підкреслює ганок і балкон як деякий кордон між помешканням і природою. Подібні мотиви в кінці XIX – на початку XX ст. стають популярними в російському та українському мистецтві: «На балконі. Сіверська» (1883) І. Крамського, «Настурції» (1888) К. Коровіна, «Балкон» В. Серова.

Заслуговує на увагу камерний вид творчості художника, який знайшов відбиток в альбомах художника. У Сумському художньому музеї зберігаються два альбоми художника, заповнені малюнками та записами [17]. В одному з них малюнки виконані простим графітним олівцем, деякі – пастеллю. Нехитрі мотиви: квітка, ганок, косарі... Але скільки в них поезії та зворушливості! Дивлячись на них, усвідомлюєш той патріархальний селянський лад, який оточував художника в провінції.

Показовим щодо цього є малюнок «Ганок», виконаний олівцем і пастеллю. Олівцем було зроблено підготовчий малюнок, який у ході роботи не перероблявся. У подальшому олівець використовується тільки при накладанні тіней. Композиційно робота побудована дуже вдало.

Основна частина зображення – ганок з поручнями та легким дахом у лівій частині. За кущами та деревами видніються річка та поля, що віддаляються і зникають за обрієм. Чудово підібраний жовтувато-зелений тон трави, який повторюється і в кронах дерев, контрастує з помаранчево-рожевими сходишками, де лежить зірвана троянда. Теплі кольори, в які художник зафарбував траву, поля, листя дерев, сходишки ганку, на які потрапляють промені сонця, холодні сіро-охристі, фіолетові та сині тони тіней і смарагдова глиця ялинки створюють своєрідний ідилічний образ природи.

Стилістичний аналіз твору дає нам підставу зробити висновок щодо колористичних пошуків. Колорит малюнка будується на основі закону додаткових кольорів. Але не завжди такий ефект є виправданим, що надає твору певної мелодраматичності. Водночас спостерігається велика градація кольорів від ніжних зелено-попелястих на купах дерев вдалині до легеньких жовтувато-ультрамаринових на хмариночках, які ледве помітні в небі. На нашу думку, тут виявилось і бажання «історичної зареєстрованості». На малюнку немає людей, тільки зірвані людиною троянди лежать на сходишках і поручнях.

Аналіз композиції цієї роботи дозволяє стверджувати, що даний малюнок був підготовчим етюдом до картини «По-

гожий день» (1914). Значну увагу Власовський приділяє пейзажу, вводячи іноді до нього постаті селян, від чого вони набувають ознак побутової картини. Найсамкінець, маємо живописні взірці слобжанських типів («Українка»), які доповнюють і збагачують відому вже нам галерею «українок» – від К. Трутовського, К. Пимоненка і О. Слестіона до І. Репіна, К. Маковського і Ф. Кричевського.

Окремо слід виділити низку творів «інтер'єрної» тематики. Звернення до такого жанру живопису обумовлено деякими чинниками, джерела яких знаходимо у мистецтві першої половини ХІХ ст. (Г. Сорока, П. Федотов), а також у кінці ХІХ ст. (П. Левченко, С. Жуковський, С. Виноградов). Садибний інтер'єр приверттав увагу тих художників, які не тільки вбачали красу в затишних помешканнях, але й відчували в них відлуння минулого, яке вже не повернеться. Образне втілення ці ідеї знайшли у творах не тільки відомих митців, членів «Союзу російських художників» – С. Жуковського «Минуле» (1912) і С. Виноградова «В будинку» (1914), але й менш відомих митців. Інтер'єр приваблював і Власовського, свідчення цьому – низка робіт подібного плану: «Після екзамену» (1917), «Інтер'єр з дівчинкою, що молиться», «У вітальні» (1917) [18].

«Анфіладність» погляду художника дає глядачеві змогу не тільки мати уявлення про розташування в будинку кімнат і наявності в ній меблів, але й побачити на стінах картини самого художника, що є своєрідними культурними ознаками власника цієї домівки. І в цих інтер'єрах митець залишається ніби осторонь майбутніх соціальних потрясінь.

До творів із зображенням інтер'єрів Власовського найбільше пасує вислів Ю. Лотмана, який визначав інтер'єр як «*безпосередній зв'язок різних предметів і творів мистецтва всередині якогось культурного простору*». Ефекту затишку в будинку митець досягає за рахунок контрастних кольорів: освітленої сонцем зелені та насиченим щільним кольором самого простору інтер'єра («Вітальня», 1910).

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

Відрізняються своєю майстерністю й пастелі Власовського. На одній з них зображено косаря, жіночі постаті на тлі поля, яке трактується в узагальненому плані. Та особливо вишукана в кольорі права частина твору. Художника привабив колористичний ефект, коли сонячні промені відбиваються на стовбурах дерев та одязі жінки. У роботі створена гама теплих і холодних кольорів, правильно переданих у тоні. Власовський досягає подібних ефектів, використовуючи енергійні штрихи. Світло й тіні розподіляються фактурними масами, в них помітний матеріал, яким працює художник. Зовсім в іншій техніці зображується, наприклад, поле або річка. Пастель розтирається, і в тих місцях папір стає налощеним. Іноді пастель вживається і для розфарбування, коли основна частина зображення робиться графітним олівцем. Особливо це помітно на малюнку, де зображено жінку, що дивиться в підзорну трубу.

Про те, що Власовський був уважним і спостережливим, свідчить і той факт, що на багатьох замальовках, які знаходяться в альбомі, є написи із зазначенням кольорових співвідношень, розкладу тіні та інших кольорових ефектів. Усе це, безумовно, використовувалося потім у роботі. Так, наприклад, до написання двох вищезгаданих творів він ретельно готувався, про що свідчать етюди квітів, ялинок, людських постатей, східців ганку, хмар та інших деталей. Отже, в окремих творах деякі предмети стають знаками-символами провінційного життя, яке в таких селах і містечках, за влучним визначенням М. Бахтіна, «*місце циклічного побутового часу*», де «*немає подій, а є тільки повторовані «бування»*» [19].

В одному з альбомів художник написав есе, яке сприймається як своєрідна сповідь. У ній Власовський розкривається перед нами як лірична, страждаюча натура, яка прагне до соціальної гармонії зі світом: «*Жигайловка. 1911 год. Люблю я в деревне то полное таинственной поэзии время, когда любящий тяжбы мужик не придет беспокоить земского начальника вопросами бесконечного иска, когда изболевшаяся, истленная юридическими статями душа земского со спокойной совестью, зарывшись в скрытые тайники еще теплой думы жаждет светлого тихого миролюбия к ближнему, далеко далеко оставляющего за собой кодекс человеческих условностей. Это время жив.*

Люблю я в это время забраться на плоское перило балкона нашего деревенского дома, усестя поудобнее, поджав под себя ноги, смотреть на гладкую, как зеркало, воду пруда, – на прелый лес, окружающего пруд камыша, – на хутор виднеющийся за

прудом, – склоны полей, постепенно устанавливаемых обильными стайками жита, пшеницы, – дальний лес, – чуть виднеющуюся вторюю деревню Ясино когда-то принадлежащую нашему роду и далее... далее, где в беспредельности небо, обнимает и ласкает очарованную землю и восходя к зениту светлыми тающими в синеве облаками, неувимой для художника формы, дремлет как и душа (уставшего) утомленного жизнью человека. Мир... Тишина... снует только вечно суетящаяся муха... слышно как щикочет кузнечик... в воздухе купаются ласточки... Из села ни звука – все в поле... В подозрную трубу виднеются два плавно идущие «своей ручкой» косаря и покорное жито ложится под их размахом двумя светлеющими на солнце полосками покоса, – вот ниже воз с поднятыми оглоблями и натянутым на них рядном,... возле него две бабы и хлопчик,.. вот на пруде, видимо не опасаясь в такое время охотников, плавают дикие утки, хотя на стороже держащиеся их головы не совсем доверяют миралюбивому времени... созерцательная лень овладевает всем вашим существом, мысль несет вас далеко от канцелярий, судов, заседаний, съездов, – и прочих учреждений человеческой правды, где пребывает неизменный чиновник и под оболочкой деловитого порядка распорядительности и прочей лицемерной, губящей душу сухости, ореолом которой является 20 число и [неразборчиво] в прискачку по лестнице чиновного самалюбия... но все это далеко теперь... и хочется верить, что душа еще в тебе не истлела, что ты еще не отравлен служебной сухостью, что искра истинного света любви – твой идеал, что жизнь твоя еще впереди и ты выйдешь победителем лжи темноты суетности и лично го згоизма» [20].

У кінці 90-х рр. XIX ст. Власовський мешкав в Охтирці, де служив у повітовій земській управі. Цьому сприяли зміни у приватному житті, і насамперед, одруження з донькою місцевого міщанина В. Гільченко. Відомо, що вона добре знала музику. Рояль, на якому грала В. Гільченко, видно на фотографії початку XX ст., на якій зображена родина Власовських в охтирському будинку. Цілком ймовірно, що це той самий музичний інструмент, який заповідала донька художника Сумському художньому музею [21].

У 1914 р. Власовський входив до Охтирської повітової ради і був начальником першої дільниці. До неї входив також і Є. Бразоль – син художниці Ю. Бразоль [22]. В управі художник виконував різну роботу, зокрема збирав інформацію про кращих місцевих кустарних майстрів. Костянтин Іванович розробив тексти листів, які були розіслані в усі волості [23]. Найімовірніше, служба в земській управі не приносила задоволення художнику. Про це він недвозначно натякає, пишучи в альбомі про «ореол 20 числа» для чиновника.

За деякими відомостями (документально не підкріпленими), ще за життя Власовського виставка його творів відбулася в Охтирці. Проживання в такому місті не давало можливості долучитися його мешканцям до культури. Хоча існувала потреба в загальнодоступному театрі, бібліотеці, музеї. Це підтверджує й доповідь про побудову в Охтирці Народного будинку. У ній зокрема вказувалося, що не маючи можливості отримати «разумное развлечение», пересічний мешканець міста «тянется на улицу и часами прогуливается по бульвару в темноте, по



Аркуш жигайлівського альбому К. І. Власовського. 1890–1910-ті

морозу. Одні *эти ежедневные прогулки по бульвару* говорять за те, *какую нужду испытывает наш ахтырский житель в общественном, народном доме /.../* [24]. Відсутність культурних інституцій у повітовому місті не сприяла розвитку мистецького життя. Такою ситуація залишається, на жаль, і на початку ХХІ ст.

Чутливість Власовського до культури знайшла ще одне архівне підтвердження – у листуванні митця з відомим етнографом, літературознавцем і фольклористом, професором Харківського університету Миколою Федоровичем Сумцовим (1854–1922).

У листах, написаних у хронологічних межах 1901–1903 рр., він повідом-

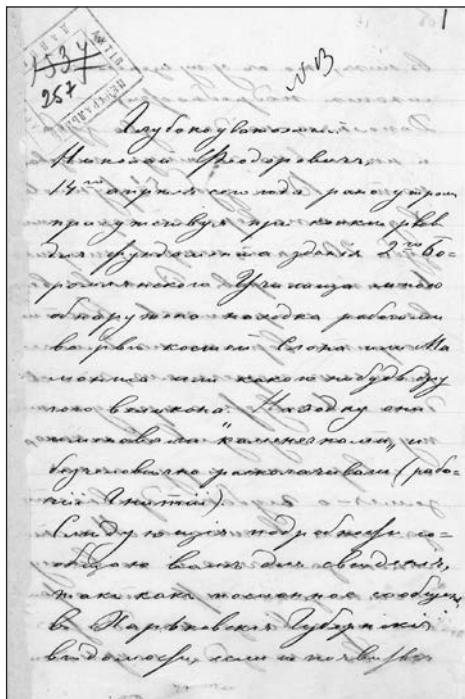
ляє про цікаву знахідку і запрошує вченого прийти та познайомитися з нею: *«Глубокоуважаемый Николай Федорович! 14-го апреля сего года рано утром, присутствуя при копке рвов для фундамента здания 2-го Боромлянского училища, мною обнаружена находка рабочими во рву костей слона или мамонта, или какого-нибудь великана»* [25]. Характерний підпис художника у листах не викликає сумнівів у тому, що автором двох листів до М. Сумцова був художник Власовський.

Можливо, що звернення до поважного вченого було обумовлено й тим, що М. Сумцов у липні та серпні 1901 р. здійснив подорож Охтирським і Лебединським повітами. Якраз у цей час Власовсь-

кий працював в Охтирській повітовій земській управі. Отже, під час приїзду харківського вченого могло відбутися його знайомство з Костянтином Івановичем.

На слобожанській землі, у Боромлі, знаходилася прабатьківська хата Сумцових. Гарне враження справила на М. Сумцова Охтирка: «Місто потонає в зелені садів і густих кучерявих верб. Сільська патріархальна простота поєднується із зручностями цивілізованого міського життя. Загальний вигляд веселий і затишний». Такі ж приємні враження справило й місто Суми: «Довгі і рівні брукувірки, широкі кам'яні тротуари, ряснота зелені, значне число красивих будинків, взагалі місто зовні чистеньке і упорядковане...» [26]. Саме в Охтирці пройшли останні роки життя художника, там же він і помер.

У Державному архіві Сумської області нами виявлено архівний документ, який уточнює дату смерті Власовського. Це запис, зроблений у книзі реєстрації актів громадянського стану Охтирського виконкому за 1922 р. [27]. У ньому йдеться про смерть інваліда Костянтина Івановича Власовського, який проживав у місті Охтирці Харківської губернії на Першій сотні, на бульварі Шевченка, у будинку № 20. Заяву про кончину Власовського зробила донька – Єлизавета Костянтинівна (1900-ті роки – друга половина ХХ ст., відповідно до чого і був зроблений запис від 12 грудня 1922 р.). Дата смерті в документі вказана на день раніше – 11 грудня 1922 р. В окремій графі указано, що на момент смерті Власовському був 61 рік. Виходячи з цього рік народження випадає на 1861 р., тобто на два роки раніше від указаної дати (1863) у різних виданнях. Та враховуючи складний психо-



Лист К. Власовського до М. Сумцова.
Початок 1900-х. Фрагмент

логічний стан Єлизавети в момент запису, вона могла й помилитися на 1–2 роки.

Серед інших відомостей, взятих з документа, відзначимо те, що Власовський був одружений на цей час. Смерть настала в результаті паралічу серця. Указано, що похований на соборному кладовищі в м. Охтирці [28].

Творчість Власовського – свідчення відкритості художника світу з прагненням відтворення його краси на полотнах, у малюнках та в літературній творчості. У творах відчувається милування автора свободою цього виявлення. Обдарованість цієї талановитої людини не викликає зараз сумнівів. Він міг би стати «критиком, музикантом, художником, ак-

тором, журналістом», як зазначав один з героїв п'єси О. Сумбатова-Южина.

За відсутності мистецьких інституцій на Сумщині у XIX – на початку XX ст. творчість таких художників, як Власовський, власне й становила мистецький контекст у нашому регіоні тієї доби. Його творчість художника розвивалася в основному на сумській землі й живилася її соками. Він цурався «високих» тем. Теми і сюжети для творів брав із самого життя.

Основним об'єктом живописного інтересу, починаючи з кінця 80-х – початку 90-х рр. XIX ст., стає селянське життя у всіх його проявах. У численних етюдах буденне життя постає без прикрас, але і в простих мотивах митець знаходив красу. Естетичні засади митця ґрунтувалися на реаліях навколишнього життя та враженнях від нього.

Аналіз творів художника підкреслює суголосність його творчості основним тенденціям розвитку образотворчого ми-

стецтва кінця XIX – початку XX ст. Поступово акценти у творчості Власовського зміщувалися із соціальної спрямованості твору до вирішення в ньому суто мистецьких завдань. Якщо виходити з того, що митець у 90-х рр. XIX ст. і 1910-х не брав участі у виставках за межами Охтирки і Сум, то його прихід до плернерного живопису з елементами імпресіонізму є результатом інтуїтивного відчуття тенденцій розвитку живопису, поєднаних з науковим підходом, в основі якого знаходилося вивчення особливостей кольору.

Чи був Власовський «художником для себе?» Він не зробив мистецької кар'єри і не отримав нагород від суспільства. У мистецтві цього художника відбилися його уподобання і душевні пориви. Краєвиди та жанрові сцени були для нього літописом рідних місць, повсякденного життя та історії своєї родини, а потім – своєрідними спогадами про минуле, в якому митець на початку XX ст. і ми на початку XXI ст. знаходимо втіху і джерело натхнення.

| Подотдел записей актов гражданского состояния | | | |
|---|---|--|-------------------|
| при <i>Александровском Мельном канале</i> № 92 2006 | | | |
| Запись о смерти | | | |
| | | Общий | Для мужского пола |
| | | Для женского пола | |
| 1 | № записи | <i>997</i> | <i>527</i> |
| 2 | Число, месяц совершения записи | <i>Декабрь 12. 1922.</i> | |
| 3 | Пол умершего | <i>мужской</i> | |
| 4 | Фамилия, имя и отчество умершего | <i>Власовский Константин Александрович</i> | |
| 5 | Возраст (число, месяц и год рождения) | <i>61.</i> | |
| 6 | Число, месяц и год смерти | <i>Декабрь 11. 1922.</i> | |
| 7 | Место смерти (губерния, уезд, город, волость, сель. общ.) | <i>г. Александровский канале</i> | |
| 8 | Постоянное местожительство умершего (указать подробный адрес) | <i>Канале, Бульвар Мельный № 20.</i> | |

Запис про смерть К. І. Власовського.
1922

Примітки

1. Власенко В. М. Власовські / В. М. Власенко // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 87–88.
2. Власовський Костянтин : альбом-каталог / автор концепції та укладач Л. К. Федевич. – Суми, 2008. – С. 9.
3. Список землевласників Охтирського повіту, 1891 р. / Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 1, спр. 724, арк. 63.
4. Список земельних володінь та інших маєтностей, які належали поміщикам Охтирського повіту на 1868 р. / Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 1, спр. 116, арк. 13 зв.
5. Там же. – Арк. 13 зв., 14.
6. Матеріали к истории Петровского Полтавского кадетского корпуса с 1 октября 1910 по 1 октября 1911 г. Год восьмой. – Полтава, 1911. – С. 60.
7. Власенко В. М. Власовські / В. М. Власенко // Сумщина в іменах. – С. 87–88. У цій статті подаються відомості про рід Власовських, представники якого походять «від сотника Сумського слобідського полку». З-поміж них указані такі імена: дружина ротмістра *Власовського – Катерина Осипівна* (кінець XVIII ст.); *Герасим Михайлович Власовський* – капітан (XVIII ст.); його дружина *Прасковія Григорівна*; *Олександр Степанович Власовський* (?–1888) – громадський діяч, дійсний статський радник; *Іван Євграфович Власовський* (1823–1900) – штабс-капітан у відставці, громадський діяч, батько художника К. Власовського; *Сергій Євграфович* – громадський діяч; *В'ячеслав Євграфович* (1887–?) – громадський діяч. Водночас не вказано, до яких родових гілок належать указані особи. Очевидно, що відповіді на ці питання ми отримаємо тільки після ретельного складання родоводу Власовських. Можливо, цих гілок було декілька.
8. Матеріали к истории Петровского Полтавского кадетского корпуса с 1 октября 1910 по 1 октября 1911 г. – С. 60.
9. Цит. за: *Побожій С. І.* До проблеми вивчення творчої спадщини «забутих» художників / С. І. Побожій // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. / НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2000. – С. 77.
10. Незабутые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–2001 : в 6-ти т. / сост. В. Н. Чуваков. – М., 2005. – Т. 6. – Кн. первая. – С. 359, 210. Кадетський корпус у Полтаві припинив свою діяльність у листопаді 1919 р. у зв'язку з евакуацією в Сербію. Залишився головний будинок кадетського корпусу, зведений у 1835–1840-х рр. у стилі пізнього класицизму. Входить до ансамблю Круглої площі в Полтаві.
11. На виставці «Бубнового валета» в 1912 р. експонувалися натюрморти, пейзажі та малюнки цього художника. У 1918–1920 рр. В. Савінков перебував у лавах Білої армії.
12. Федевич-Медынская Л. Домашний гений / Л. Федевич-Медынская // Зеленая лампа. – С. 29. Публікація документа: *Федевич Л. К.* Нове про Костянтина Власовського / Л. К. Федевич, В. В. Шкарупа //

- Мистецькі осередки Сумщини: історія, колекції, дослідження : матеріали наукової конференції, присвяченої 75-річчю заснування Сумського художнього музею. – Суми, 1995. – С. 28–31. *Федевич Людмила Костянтинівна* (1949 р.н.) – завідувач відділу декоративного мистецтва Сумського художнього музею з 1994 р. Дослідник творчості Власовського. *Шкарупа Валерій Володимирович* (1950 р.н.) працював художником-реставратором у Сумському художньому музеї; художник, галерист.
13. Власовський К. Квартира петербурзького студента. 1882. Полотно, олія, 44,5x34. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького (далі – СХМ). У цьому музеї зберігаються твори живопису та графіки Власовського. Декілька його творів знаходиться в Меморіальному будинку-музеї А. П. Чехова в Сумах (додаток 3). Твори Власовського є також у приватних зібраннях.
 14. К. И. Власовский. 1863–1922. Каталог выставки / Сумский художественный музей. – Сумы, 1986. 1 арк., склад. у 6 с. – С. 1.
 15. Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 1, спр. 116, арк. 14.
 16. Власовський К. Літній день у Малоросії. Кінець 1880-х – початок 1890-х. Полотно, олія, 60x81. Жигайлівка. Дегтярів яр. 1890-ті – початок 1900-х. Полотно, олія, 42x71. Захід сонця. Україна. 1890-ті – початок 1900-х. Полотно, олія, 35,5x46,1. СХМ.
 17. Див.: *Павленко І.* Альбоми К. І. Власовського / І. Павленко // Матеріали наукової конференції «Художник у провінції». – С. 28–29.
 18. Власовський К. Після екзамену. 1917. Полотно, олія, 89,5x45,5. У вітальні. 1917. Полотно, олія, 76,5x104. Інтер'єр з дівчинкою, що молиться. Папір, гуаш. 26x25. СХМ.
 19. Цит. за: *Каган Ю. М. И. В. Цветаев. Жизнь. Деятельность. Личность* / Ю. М. Каган. – М., 1987. – С. 164.
 20. Жигайлівський альбом К. Власовського. 1890–1910-ті рр. / Науковий архів Сумського художнього музею ім. Н. Онацького. – Ф. 2, оп. 1, спр. № 1, арк. 8. Друкується із збереженням усіх лексичних і стилістичних особливостей мови автора.
 21. Фото зберігається у СХМ. Опубліковано у вид.: *Федевич-Медынская Л.* Домашний гений. – С. 29.
 22. Харьковский календарь на 1914 год. – [Харьков, 1914]. – С. 1. Прізвище Власовського зазначено у розділі: «Адрес-календарь». Є. *Бразоль* – дійсний статський радник. – С. 2.
 23. Справа Охтирської повітової земської управи. Про кустарних майстрів в Охтирському повіті / Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 2, спр. 13, арк. 1–87. Див.: *Федевич Л.* Костянтин Власовський як дослідник народних ремесел Охтирщини / Л. Федевич // Матеріали наукової конференції «Художник у провінції». – С. 49–50.
 24. Доклады Ахтырскому 46-му очередному уездному земскому собранию 1910 года по техническому отделу. – Ахтырка, 1910. – С. 69.
 25. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. – Ф. 2052, оп. 1, спр. 257, арк. 1–3. Листи Власовського не датовані. Зберігаються у фонді М. Сумцова. Документ друкується з дотриманням сучасних правописних норм.

26. Цит. за Побожій С. Академік М. Ф. Сумцов: подорожі Сумщиною / С. Побожій // Панорама Сумщини. – 1991. – 14 лютого. – № 7(59). – С. 3.
27. Державний архів Сумської області. – Ф. Р-7720, оп. 1, спр. 37, арк. 101, 101 зв.
28. Там же. – Арк. 101 зв.

Бібліографія про К. І. Власовського

1. Юрченко О. Фея мого дитинства / О. Юрченко // Прапор Перемоги (Охтирка). – 1979. – 10 листопада. – № 180(8074). – С. 3.
2. Федевич Л. Сонячні полотна / Л. Федевич // Ленінська правда (Суми). – 1985. – 30 квітня. – № 84(15688). – С. 4.
3. Стрельникова О. Нове життя картин з Першотравневої / О. Стрельникова // Прапор Перемоги (Охтирка). – 1986. – 19 листопада. – № 183(11620). – С. 4.
4. Сафонов Ю. Малюю промінчиком сонця / Ю. Сафонов // Робоча газета. – 1986. – 14 грудня. – № 286(9067). – С. 4.
5. Побожій С. Художник з провінції / С. Побожій // Ленінським шляхом (Тростянець). – 1986. – 16 грудня. – № 150(7314). – С. 4.
6. К. И. Власовский (1863–1922) : каталог виставки / сост. Л. Федевич. – Суми, 1986, фото, іл. 1 арк., склад. у 6 с. [Вміщено також список основних робіт К. Власовського].
7. Біловол К. На картинах – дореволюційне село / К. Біловол // Сільські вісті. – 1987. – 10 січня. – № 8(14203). – С. 4.
8. Побожій С. Минуле – майбутньому / С. Побожій // Культура і життя. – 1987. – 25 січня. – № 4(2864). – С. 4.
9. Капуста В. Родовід серця / В. Капуста // Ленінська правда (Суми). – 1987. – 15 лютого. – № 33(16137). – С. 3.
10. Голод Ю. Художник з провінції / Ю. Голод // Будівник комунізму (Лебедин). – 1987. – 16 травня. – № 60(8261). – С. 4.
11. Петровецький Г. Радість зустрічі з прекрасним / Г. Петровецький // Комуністичним шляхом (Ромни). – 1987. – 22 травня. – № 84(10462). – С. 3.
12. Заїкіна Н. Де сонце залишило слід. Діє виставка картин К. І. Власовського в Охтирці / Н. Заїкіна // Прапор Перемоги (Охтирка). – 1987. – 5 вересня. – № 143(11788). – С. 3.
13. Заїкіна Н. [Інформація про відкриття в Охтирці виставки робіт К. І. Власовського] / Н. Заїкіна // Ленінська правда (Суми). – 1987. – 30 вересня. – № 188(16292). – С. 4.
14. Донченко А. Зупиніться перед картиною... / А. Донченко // Радянський прапор (Конотоп). – 1988. – 27 грудня. – № 206(11063). – С. 4.

15. Музейна колекція та художнє життя Сумщини: проблеми і перспективи вивчення : тези доповідей та повідомлень наукової конференції, присвяченої 70-річчю утворення Сумського художнього музею. – Суми, 1990. – С. 5, 71, 73, 77.
16. Побожий С. Сумской художественный музей / С. Побожий // Юный художник. – 1991. – № 4. – С. 34.
17. Russische und ukrainische Malerei des 19 Jahrhunderts aus dem Kunstmuseum Sumy : Katalog / Katalogtext und Einfuhrung I. Pavlenko. – Celle, Bomann Museum, 1992. – S. 25–26, 134, 135, 137.
18. Федевич Л. К. Нове про Костянтина Власовського / Л. К. Федевич, В. В. Шкарупа // Мистецькі осередки Сумщини: Історія. Колекції. Дослідження : матеріали наукової конференції, присвяченої 75-річчю заснування Сумського художнього музею. – Суми, 1995. – С. 28–31.
19. Павленко І. Т. Садиба в творчості К. І. Власовського / І. Т. Павленко // Мистецькі осередки Сумщини: Історія. Колекції. Дослідження. – С. 28–36.
20. Федевич-Медынская Л. Домашний гений / Л. Федевич-Медынская // Данкор. – 1997. – 26 декабря. – № 52(274). – С. 8, фото.
21. Каталог виставки «Художник у провінції» / вступ Л. Федевич, укладачі: І. Павленко, Н. Юрченко : матеріали наукової конференції «Художник у провінції». – 15–16 жовтня 1998 р. – Суми, 1998. – С. 61–63.
22. Павленко І. Альбоми К. І. Власовського / І. Павленко // Матеріали наукової конференції «Художник у провінції», 15–16 жовтня 1998 р. – Суми, 1998. – С. 28–29.
23. Павленко І. К. І. Власовський і «садибні» художники кінця ХІХ – початку ХХ ст. / І. Павленко // Матеріали наукової конференції «Художник у провінції». – С. 26–27.
24. Побожій С. «Забуті» художники і мистецьке життя Сумщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. / С. Побожій // Матеріали наукової конференції «Художник у провінції». – С. 34–36.
25. Федевич Л. Костянтин Власовський як дослідник народних ремесел Охтирщини / Л. Федевич // Матеріали наукової конференції «Художник у провінції». – С. 49–50.
26. Шульженко Н. «Художник в провинции» / Н. Шульженко // Ваш шанс. – 1998. – 17 сентября. – № 38. – С. 36, фото. [Інтерв'ю із завідувачем відділу декоративного мистецтва СХМ Л. Федевич].
27. Юрченко Н. Забытые имена / Н. Юрченко // Данкор. – 1998. – 11 сентября. – № 36(310). – С. 12, ил.
28. Л. К. [Федевич] Провинция и художник / Л. К. // Теленеделя (Сумы). – 1998. – 22 октября. – № 43. – С. 19. (Про наукову конференцію у Сумському художньому музеї, присвячену художнику Власовському).
29. Федевич-Медынская Л. Домашний гений / Л. Федевич-Медынская // Зеленая лампа. – 1999. – № 3–4. – С. 28–29, фото. [Передрук статті Л. Федевич з газети «Данкор» від 26 грудня 1997 р.].
30. Побожій С. До проблеми вивчення творчої спадщини «забутих» художників / С. Побожій // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2000. – С. 72–78.

31. «Приют спокойствия, трудов и вдохновенья» // Ваш шанс. – 2001. – 18 апреля. – № 16. – С. 33.
32. Павленко І. «Забутий затишок минулого буття» / І. Павленко // Сумщина. – 2001. – 28 квітня. – № 48(18429). – С. 4.
33. Павленко І. Тема садиби в творах українських і російських художників ХІХ – початку ХХ століття із зібрання Сумського художнього музею імені Никанора Онацького / І. Павленко // Художній музей: минуле та сучасність : матеріали наукової конференції, присвяченої 80-річчю заснування Сумського художнього музею ім. Никанора Онацького. – Суми, 2001. – С. 125–128.
34. Власенко В. М. Власовські / В. М. Власенко // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 87–88.
35. Федевич Л. К. Власовський Костянтин Іванович / Л. К. Федевич // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 87, фото.
36. Артюшенко М. М. Новітня історія Тростянецьчини / М. М. Артюшенко. – Тростянець, 2004. – «Художник із Жигайлівки Власовський Костянтин Іванович». – С. 528–533, фото.
37. Сумський художній музей : альбом / Г. В. Ареф'єва, Г. М. Дужа, Н. В. Курасова та ін. – К., 2005.
38. Федевич Л. К. Власовський Костянтин Іванович / Л. К. Федевич // Енциклопедія сучасної України. – К., 2005. – Т. 4. – С. 665–666. Фото. Іл.: «Літній день у Малоросії».
39. Побожій С. К. Власовський і Сумщина (до вивчення творчості забутих художників кінця ХІХ – початку ХХ ст. / С. Побожій // Сумська старовина. – 2007. – № XXIII. – С. 115–129.
40. Побожій С. «Жду Вас, зная ежегодный ваш приезд в свой уголок». Листи художника Костянтина Власовського до Миколи Сумцова / С. Побожій // Сумський історико-архівний журнал. – 2008. – № IV–V. – С. 145–148.
41. Власовський Костянтин : альбом-каталог / автор концепції та укладач Л. К. Федевич. – Суми : Університетська книга, 2008. – 112 с. Зміст: *Ареф'єва Г. Художник у провінції.* – С. 5–6. *Федевич Л., Шкарупа В. «...Малюю промінчиком сонця...»* – С. 7–32. Каталог творів Костянтина Власовського із зібрання Сумського художнього музею. – С. 66–78. *Павленко І.* Альбоми К. І. Власовського. – С. 79–84. Зміст петербурзького альбому. – С. 85–87. Зміст жигайлівського альбому. – С. 88–90. Альбомні аркуші (недатовані). – С. 91–93. *Стрельникова А.* Жизнь, смерть и бессмертие вокруг Рояля (Отрывки из документального романа «Вернись с порога, или Добрый дом»). – С. 94–108. Бібліографія. – С. 109–110.
42. Побожій С. І. Забуті художники і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2008. – С. 4, 5, 40–63, 144, 155.
43. Юхимець Г. Забуті імена з мистецької провінції // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 152.
44. Федевич Л. Костянтин Власовський – художник провінційних ідилій / Л. Федевич, В. Шкарупа // Художник у провінції : матер. міжнарод. наук. конф. (24–25 вересня 2009 р., м. Суми) / за ред. Л. К. Федевич. – Суми, 2009. – С. 144–153.

Архівні джерела

1. Список земельних володінь та інших маєтностей, які належали поміщикам Охтирського повіту на 1868 р. / Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 1, спр. 116, арк. 13 зв., 14.
2. Послужний список підпоручика 49 резервного кадрового батальйону К. І. Власовського. 1887 р. / Російський Державний військово-історичний архів. – Ф. 400, оп. 17, спр. 9403, арк. 22.
3. Список землевласників Охтирського повіту, що підлягають обкладанню земськими зборами на 1891 р. / Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 1, спр. 724, арк. 63.
4. Список гласних, обраних в Охтирські повітові земські збори. 1901 р. / Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 2, спр. 59, арк. 108–109.
5. Справа Охтирської повітової земської управи. Про кустарних майстрів в Охтирському повіті / Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 2, спр. 13, арк. 2, 7.
6. Справа Охтирської повітової земської управи / Державний архів Сумської області. – Ф. 759, оп. 1, спр. 946.
7. Листи К. Власовського до М. Сумцова. 1901–1903 рр. / Центральний державний історичний архів України, м. Київ. – Ф. 2052, оп. 1, спр. 257, арк. 1–3.
8. Прохання К. Власовського про зарахування його до учнів Імператорської академії мистецтв / Центральний державний історичний архів (Санкт-Петербург). – Ф. 789, оп. 11, спр. 21, ч. 1, арк. 33, 33 зв.
9. Запис про смерть К. І. Власовського. 1922 р. / Державний архів Сумської області. – Ф. Р-7720, оп. 1, спр. 37, арк. 101, 101 зв.
10. Матеріали виставки «Художник у провінції». К. І. Власовський. 1985–1987 рр. / Науковий архів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Оп. 1, спр. В-25.
11. Матеріали виставки та конференції «Художник у провінції». 1998 р. / Науковий архів Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Оп. 1, спр. В-118.

ОБРАЗОТВОРЧИЙ РОМАНТИЗМ І ТЕАТРАЛЬНИЙ СИМВОЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСІЯ КРАСОВСЬКОГО



творчість Олексія Андрійовича Красовського (1884–?) довгий час була поза увагою дослідників. Лише в кінці ХХ ст. з'явилися короткі статті та замітки про нього. Стислі відомості про художника подано в енциклопедичному довіднику «Сумщина в іменах» (2003). Окремий розділ присвятив Красовському в монографії «Забуті художники і Сумщина» (2008) автор цього дослідження. Деякі аспекти творчого доробку митця стали темами моїх доповідей на міжнародних наукових конференціях у Сумах та Одесі (2009) [1].

Проте твори Красовського, які зберігаються у Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева, вказують на непересічний талант автора. Постає це митця стає ще більш цікавою з огляду на його дружні стосунки з відомим російським художником Р. Фальком – яскравим представником мистецького об'єднання «Бубновий валет» [2].

Довгий час творчий доробок Красовського не вивчався і не отримав належної мистецтвознавчої оцінки. Більше того, як свідчать деякі документи, ставлення до мистецтва цього художника деякий час (наприклад, у 50-х рр. ХХ ст.) було вкрай негативним. Зокрема, в одному з таких документів, де йдеться про низький рівень творів художниці Ю. Бразоль, зазначалося: «*Или некий Красовский, тоже, очевидно, от нечего делать переводил кар-*

тон и пастель на совершенно непонятные формалистические «творения», которых у нас насчитывается до 21 пастели и 1 живописи» [3]. Слід зазначити, що цей документ складено в дусі загальноприйнятої оцінки мистецьких явищ, які виходили за межі реалістичного напрямку. Так, у 70-ті рр. ХХ ст. мистецтвознавець О. Каменський писав, що на виставці «Голубая роза» експонувалися твори різних художників, серед яких були «...и бездарные дилетанты /.../, и кокетливые, претенциозные эстеты, уже давно и по заслугам забытые...» [4].

Така оцінка творчості художника вписувалася у загальний розвиток історії мистецтва і мистецької критики радянських часів з притаманними їм ідеологічними догмами та штампами, згідно з якими єдиним плідним художнім методом вважався критичний реалізм другої половини ХІХ – початку ХХ ст. і цькування всього того, що виходило за його межі. Проте ситуація щодо об'єктивного ставлення до творів забутого митця з Лебединщини поступово змінювалася, про що свідчила наявність його творів в експозиції Лебединського художнього музею, а також проведена в 1990 р. у цьому музеї виставка творів Красовського.

Перша спроба оцінити твори митця належить доктору мистецтвознавства Л. Савицькій на сторінках дослідження про мистецтво України у 1890–1910-х рр. На думку харківської дослідниці, графічні

твори художника знаходяться дещо в іншій площині від домінуючого мистецького руху 1910-х рр., а пастелі художника великих форматів є своєрідним відлунням «чистого» романтизму.

Відзначаючи у творчості митця дві діаметрально протилежні доміанти, одна з яких була більш близькою до сезаннізму, до пошуків «Бубнового валета», інша ж відбивала романтичні тенденції, Л. Савицька віддає перевагу творам романтично-символічного звучання. Деякі роботи художника, на думку вченого, є ніби парафразою творів Клода Лоррена з класичною кулісною побудовою і тріадою кольорів, інші ж асоціюються з пастелями Оділона Редона [5]. Таку ж саму оцінку автор залишив у другому, виправленому виданні 2006 р.

Чимало творів Красовського позначені міфологічним баченням. У них відбувається вихід за межі естетики «тихого садочка» до простору всесвітньої культури [6]. Однією з головних рис мистецтва Красовського є космозміслення, що є головною рисою символізму першої половини ХХ ст. Такий висновок зроблено на основі того, що в його композиціях присутні образи Неба, Сонця і Місяця. Заслугою Л. Савицької слід вважати введення до наукового обігу імені цього забутого художника і прагнення осмислити феномен його творчості.

Документально підтверджених відомостей про народження у 1884 р. Красовського на Лебединщині, зокрема в Куличці, немає. Хоча у багатьох статтях указано – село Куличка Лебединського повіту Харківської губернії [7]. Лебединщини безпосередньо стосувався козацько-старшинський родовід Красовських –

власники земельних маєтків на Слобожанщині у ХVІІІ – на початку ХХ ст., але чи належав до нього художник Олексій Красовський невідомо.

У «Короткому нарисі історії села Кулички» його автор, краєзнавець О. Білик, указував, що село Куличка на Лебединщині, за розповідями старих людей, здавна належало «панам Красовським». Він же називає ім'я батька майбутнього художника – Андрія Вікторовича, багатого поміщика, який володів лісом, що знаходився між селами Боброве і Селище Лебединського повіту. Помер у 1888 р., коли маленькому хлопчику виповнилося чотири роки, а через вісім років його мати, Марія Михайлівна (ім'я також вказано О. Біликом), побралася з відставним полковником Колендо. У спадщину Олексію дісталася батьківська садиба з великим будинком і фруктовим садом та чималим господарством, яким керував вітчизним [8]. Відзначаючи безумовну цінність краєзнавчих нотаток О. Білика, одночасно звертаємо увагу й на можливу невідповідність імен, по батькові тощо. Враховуючи, що відомості були отримані краєзнавцем «з других», а то і з «третьох рук», цілком ймовірні неточності та помилки.

Одночасно відомості О. Білика про те, що батько помер, коли майбутньому художнику виповнилося чотири роки (у 1888 р.), змушують нас звернути увагу на одну особу, рік смерті якої випадає також на 1888 р., – підпоручика і громадського діяча Андрія Матвійовича Красовського (?–1888). Будучи у 70-ті роки ХІХ ст. головою Лебединської земської управи та гласним Харківського губернського земства, він, найімовірніше, був

пов'язаний з Куличкою. Про це свідчить той факт, що він дав Лебединському земству кошти для відкриття в с. Будилки народного училища, а також для підтримки училищ у с. Куличці [9]. Він також мав маєток і винокурний завод у Лебединському повіті. Такі факти змусили автора замислитися над тим, чи не є Андрій Красовський батьком Олексія Красовського. З іншого боку, краєзнавець О. Білик подає ім'я батька художника – Андрій Вікторович, та його дружини – Марія Михайлівна. Водночас сумський історик В. Власенко вказує ім'я дружини Андрія Матвійовича Красовського, власниці земельних маєтностей – Олександри Володимирівни [10].

У виписках з «Короткого нарису історії села Кулички» О. Білика зустрічаємо інші подробиці щодо Красовського, які більш рельєфно виіплюють образ митця і свідчать про те, що він був освіченою людиною, «*мав від батька великий будинок. Фруктовий сад. Була майстерня, гарно освітлена, де він малював. У с. Куличці жила вродлива дівчина, яку Красовський найняв за 35 крб. щоб вона йому позувала для портретів. Багато малював*» [11].

Український мистецтвознавець Валентина Рубан у дослідженні «Забуті імена» зазначає без посилання на документальні джерела, що на початку 1910-х рр. «*в Лебедині мешкала родина Олексія Андрійовича Красовського*» [12]. Дослідниця висуває гіпотезу про те, що в мистецькому зібранні Красовського міг бути і портрет його однофамільця, виконаний у 1833 р. маловідомим художником К. Юшкевичем-Стаховським. Проте ідентифікувати зображеного на портреті з конкретною особою В. Рубан не вдалося.

Після революції 1917 р. все майно Красовських, включаючи й мистецькі твори, які надійшли до Лебединського історико-краєзнавчого музею, було націоналізовано. В одному архівному документі йдеться про партійного діяча Ю. Базавлука, який «*Будучи головою ревкому, конфіскував картини у поміщиці Леонтєвої-Бразоль, зібрав килими, мистецькі вироби й картини Красовського...*» [13]. На першій виставці української старовини, яка відбулася в Лебедині влітку 1918 р., із зібрання Красовського було представлено 132 предмети. Серед них – 47 килимів, 20 вишиванок, 18 рушників, 8 хусток, 3 пояси, 9 запасок, 2 фелони, 1 парчевий стихар, 3 пояси, 3 дерев'яні скульптури, 2 миски, 16 предметів жіночого одягу [14].

Про те, що Красовський був небайдужий до подальшої долі своєї колекції свідчить і такий факт: він надіслав 12 грудня 1917 р. телеграму харківському мистецтвознавцю Д. Гордєєву, в якій йшлося про бажання надіслати речі до Музею красних мистецтв і старовини при Харківському університеті [15]. Поштовхом до цього кроку стало нестабільне політичне становище на Лебединщині. На початку грудня Лебедин захопили війська Центральної Ради (в цей час Д. Гордєєв і приїхав до Лебедина). Вже 4 січня 1918 р. у Лебедині було проголошено Радянську владу, а 5 квітня в місто увійшли німецькі окупанти, яких незабаром змінили петлюрівці.

Асистент Д. Гордєєв відгукнувся на пропозицію Красовського і під час приїзду на Лебединщину одночасно ознайомився і з іншими зібраннями, зокрема графині В. Капніст. У рапорті «Про поїздку до Лебединського повіту в кінці груд-



Квиток дійсного члена Лебединського товариства шанувальників красних мистецтв Д. П. Гордєєва на 1917 р.

ня 1917 р.» Д. Гордєєв повідомив про своє бажання переглянути зібрання графині В. Капніст у Михайлівці [16]. Наприкінці грудня цього року речі були перевезені Красовським з Кулички до Лебедина. Такий висновок зроблено на основі аналізу тексту рапорту Д. Гордєєва, в якому зокрема зазначалося про: «/.../ вивоз колекцій г-на Красовського...».

Судячи з цього документа, частину зібрання Варвари Капніст Д. Гордєєв міг переправити до Харкова, у той час, коли іншу взяло під охорону місцеве товариство шанувальників красних мистецтв у Лебедині, яке очолювала В. Демченко [17]. Цього ж року Д. Гордєєва було обрано дійсним членом Лебединського товариства шанувальників красних мистецтв [18]. З цього приводу він зазначав: «Собою я смог доставить в Харьков лишь документы из архива гр. Капнист и часть коллекции плахт». Він просив архівари-

уса університету зробити опис речей, які були вивезені ним під розписку, і сповістити про це власника – графиню В. Капніст.

Цілком очевидно, що колекція Красовського залишилася в Лебедині і була показана на першій виставці української старовини в 1918 р. У своєму рапорті харківський історик мистецтва називає Красовського власником видатного зібрання українських килимів і російського та іноземного фарфору. Зафіксовані у каталозі твори з цього зібрання свідчать про те, що роботи куличанського художника і колекціонера насправді мали високу мистецьку цінність. Каталог цієї виставки знаходився і в бібліотеці Дмитра Гордєєва. Імовірно, його подарував С. Таранушенко, але можливо, що Д. Гордєєв був і на виставці в Лебедині [19].

Частина зібрання Красовського була перевезена до Харкова і в подальшому розпорошена по різних музеях цього міс-

та, потім знову зібрана в УКГ в 1934 р. Згідно з інвентарною книгою Української картинної галереї дізнаємося, що ікони від Красовського надійшли туди з Музею українського мистецтва, фарфор – з Соціального музею ім. Артема, а живописні твори західних майстрів – із художньо-історичного музею. Вдалося виявити, що твори живопису голландських художників XVII ст.: «Курець» (1620–1630-ті рр.) Віллема Корнеліса Дейстера та «Бурхливе море» (1690) Лудольфа Бакгейзена (обидва – Харківський художній музей) раніше були у зібранні Красовського.

У роки Великої Вітчизняної війни були втрачені ікони XVIII–XIX ст. «Онуфрій Великий», «Благовіщення», «Московські святителі», мейсенська порцеляна, посуд російських заводів, картина «Напад» Жака Фукеєра (атрибуція О. Нікольської) та інші твори із зібрання Красовського, які зберігались у Харківському художньому музеї [20].

У другій половині 10-х рр. XX ст. (1919?) родина Красовських, зокрема й сам художник, виїхали до Харкова. Про те, що він мешкав у 1918 р. на Лебединщині, свідчать рядки з передмови до каталогу першої виставки української старовини, яка відбулася в Лебедині у 1918 р. До речі, у ньому повітова управа висловлювала подяку колекціонерам, які відгукнулися на її заклик щодо організації цієї виставки, зокрема й Красовському.

Ще одне підтвердження того, що Красовський не залишив Лебединщину, знаходиться на сторінках лебединської газети «Земские известия» за 1918 р., на сторінках якої було розміщено оголошення такого змісту: «*Питомники и садоводство А. А. Красовского. При дер. [евне] Ку-*

личке, Лебединск. [ого] уезда» [21]. З деяких джерел відомо, що звідти він емігрував до Угорщини, де жив у бідності. Деякий час навіть листувався з вчителькою А. П. Алешнею із с. Куличка [22]. Вищенаведені відомості були записані 25 липня 1978 р. лебединським краєзнавцем Ю. Голодом зі слів Г. Радченко, яка в 1912–1920 рр. проживала в Куличці. Частково ці відомості підтверджує інше джерело, в якому зазначено, що живописець-пейзажист і графік О. Красовський після революції жив у Львові, а помер в Угорщині [23].

Суперечливі відомості маємо також щодо мистецької освіти художника. З листів дружини художника Р. Фалька, А. Щокін-Кротової (уродженки Лебедини) довідуємося про те, що Красовський навчався разом з Р. Фальком у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества в 1906 р. [24]. Судячи з того, що Р. Фальк

Питомники и садоводство
А. А. КРАСОВСКАГО.
 При дер. Куличкѣ, Лебединск. уѣзда.
 Цѣнники вышли изъ
 печати и рассылаются
 всѣмъ желающимъ
 =====
 бесплатно.
 Телефонъ № 63. =====

3-2

Оголошення в газеті «Земские известия» від 10 вересня (28 серпня) 1918 р.

неодноразово приїздив на Лебединщину, в Куличку в 1906, 1908 та 1912 рр. , можна припустити, що Красовський навчався в училищі із середини 1900-х до початку 1910-х рр. Існують й інші гіпотези щодо місця навчання художньому ремеслу митця. Так, наприклад, лебединський краєзнавець О. Білик без посилання на джерела вказував, що Красовський «*навчався в Англії у художньому інституті*» [25].

Харківська дослідниця Л. Савицька на сторінках монографії подала інформацію щодо навчання Красовського, яка потребує уточнення «*в Школе печатного дела В. Кульженко...*» [26]. У художньо-ремісничій майстерні друкованої справи в Києві викладачем фотографії був Олександр Костянтинович Красовський. Його прізвище згадувалось у звіті цієї майстерні за 1911–1912 навчальний рік.

Разом з іншими митцями – Г. Нарбутом, Г. Золотовим, М. Романовським та А. Середою – він брав участь у конкурсі з виготовлення українських банкнот. У типографії В. Кульженка були віддруковані банкноти у 25 і 50 карбованців, на яких Олександр Красовський вперше «*у валютній практиці*» зобразив селянку із серпом і робітника з лопатою [27].

Каталог аукціону «Антик-центру» подає інформацію, що Красовський навчався у Краківській академії мистецтв, Львові та Московському училищі живопису, скульптури і зодчества у К. Коровіна та В. Серова в 1905–1910 рр. [28]. Як бачимо, існують певні розходження щодо місць навчання Красовського. Проте всі дослідники одноставно наголошують на тому, що митець навчався у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества. Навіть одержавши таку інформацію,

можна зробити певний висновок: можливо, він міг опановувати грамоту образотворчого мистецтва, удосконалюючи її в різних навчальних закладах. З часом ця інформація зазнала певної міфологізації та переключень.

У стінах Московського училища живопису, ліплення і зодчества Красовський заприятелював з Р. Фальком і познайомився з іншими художниками. У листі до брата Володимира Р. Фальк писав, що він організував в училищі ательє, в якому учні працюють без професора, де кожний має право вільно розвивати свої здібності. Цілком імовірно, що відвідував це ательє й Красовський.

Оскільки Р. Фальк під час навчання в училищі жив дуже бідно, то запрошення в гості заможного товариша давало змогу не замислюватися над матеріальними проблемами, а зосередитися лише на мистецьких завданнях. Інформацію про час перебування Р. Фалька на Лебединщині одержуємо з листів А. Щокін-Кротової – єдиного джерела, яке висвітлює це питання. У листі від 4 грудня 1973 р. вона зазначила, що «*в 1906, 1908 и затем в 1912 г. Фальк гостил летом у своего сотоварища по учебе, Красовского*» [29]. Насторожує, що в листі до автора від 08.01.88 вона вказувала, що Р. Фальк гостював у маєтку вітчима Красовського у Куличці в 1906 та 1912 рр.

Що собою являло село Куличка на початку ХХ ст., коли до нього приїхав Р. Фальк? На початку 1910-х рр. тут функціонувала земська школа, в якій навчалися 52 учні; винокурний завод і 3 невеликі лавки. У ньому проживали 692 особи (дворів – 108). Куличка була невеликим селом порівняно із селом Рябушки Лебе-

динського повіту, в якому нараховувалося 565 дворів і проживало 3 184 особи [30].

У Куличці Красовський і Р. Фальк писали разом етюди, відвідували знайомих. Перебування на слобожанській землі виявилось надзвичайно плідним для Р. Фалька. Чудова природа цих мальовничих місць надихнула молодого художника на створення творів, які стали важливими віхами в його мистецькому доробку. Деякі з них митець показав на виставках мистецького об'єднання «Бубновий валет». Вони стали етапними в творчості художника: «Пейзаж з вітрилом» (1912), «Натюрморт. Пляшки і глечик» (1912). Мабуть, на знак вдячності за запрошення і гостинність Р. Фальк подарував своєму приятелю етюд «Синя вода. Гуси» [31].

На жаль, нам невідомі роботи Красовського за період навчання в училищі. Оцінити його творчу манеру ми можемо лише на основі тих творів, які зберігаються в Лебединському міському художньому музеї. Такий висновок базується на відсутності творів Красовського в інших музеях України.

Дещо допомагають висвітлити рядки з листа А. Щокін-Кротової. На її думку, Красовський був «художником для себе» і його «відволікали світське життя і господарство від мистецтва» [32]. У листі А. Щокін-Кротової до директора Лебединського художнього музею Д. Ледньова дописувач посилається на спогади своєї матері, яка, будучи вже літньою людиною, погано пам'ятала художника з Кулички, відмічаючи лише, що він був дуже багатим «и жил на шифокую ногу, женат был на очень красивой женщине, которая великолепно одевалась (мама помнит ее платья, все из самых дорогих испанских кружев» [33].

Виходячи з того, що дружина Красовського емігрувала за кордон разом з чоловіком, то й життєвий шлях її закінчився за межами батьківщини. Розуміючи всю хиткість версії, подаємо відомості про Анну Красовську, рік народження якої приблизно збігається з роком народження Красовського (припускаю, що вона могла бути його дружиною). У будь-якому разі ці відомості розширюють джерельну базу, яка в подальшому може бути використана дослідниками [34].

У тому ж листі є категоричне, але важливе зауваження автора, яке висвітлює стосунки між Красовським і Р. Фальком: «Мне помнится, что Р. Р. [Фальк – С. П.] не считал Красовского серьезным профессионалом. Ведь Фальк принадлежал к той группировке художников, которая относилась к своим живописным занятиям, как к служению, главному содержанию жизни» [35]. Категоричне судження Р. Фалька про колегу частково підтверджується й тим, що на жодній з робіт, які зберігаються в музеї у Лебедині, немає підпису і дати виконання твору. З іншого боку, існує можливість впливу живопису Р. Фалька на Красовського, особливо бубнововалетівського періоду початку 1910-х рр.

За деякими, не дуже надійними, джерелами Красовський брав участь у художніх виставках у Харкові [36]. Враховуючи те, що він, за повідомленням О. Білика, «на зиму з дружиною від'їжджав до Харкова», художник дійсно міг виставляти свої твори в цьому місті. Підтвердженням цієї гіпотези є архівний документ, в якому йдеться про телеграму, яку Красовський надіслав харківському мистецтвознавцю Д. Гордєєву. Це було свідченням того, що Красовський повністю во-

лодів ситуацією у музейній справі Харкова та знав, до кого слід звертатися в разі потреби. Однак переглядаючи каталоги харківських виставок початку ХХ ст., мені не вдалося знайти на їх сторінках імені куличанського художника. Як бачимо, життєвий шлях Красовського в основному простежується, хоча й залишає чимало білих плям.

Звернемося тепер до творчої спадщини митця, яка загалом зберігається в Лебединському художньому музеї. 23 твори виконані в техніці пастелі та один – у техніці олійного живопису. Впадає в очі й такий факт, що всі твори Красовського не підписані. Проте його прізвище присутнє на звороті деяких творів і може бути авторським підписом художника. Чим це можна пояснити? Тим, що він не надавав значення пастельним творам чи дійсно був «художником для себе», не бачучи себе в майбутній історії мистецтва.

На наш погляд, всі роботи Красовського виконані з 1905 до 1917 р. З них видно, що їхній автор був не тільки обізнаний з основами образотворчої грамоти, але й використовував набуті знання для створення вільних композицій. Серед відомих нам робіт немає явно дилетантських творів.

Якщо взяти до уваги твердження А. Щокін-Кротової про те, що Р. Фальк був у Куличці в 1906 р., то цілком очевидно, що його знайомство з Красовським відбулося не пізніше 1906 р., але й не раніше 1905 р. – час вступу Р. Фалька до училища. Перебування у цьому навчальному закладі Красовського та Р. Фалька збігається з корінними змінами, які відбувалися в навчальному процесі цього закладу.

Не визнаючи авторитету деяких викладачів старої педагогічної формації та їхньої методики викладання, молоді художники вбачали орієнтири майбутньої професії у французькому мистецтві, з взірцями якого вони могли ознайомитися у приватному зібранні С. Щукіна.

На початку ХХ ст. у стінах училища навчалися митці, які вже сповідували новий тип мислення у мистецтві, торували нові шляхи у мистецтві, такі як: Н. Гончарова, М. Ларіонов, В. Барт, Д. Бурлюк, О. Шевченко. Мабуть, з деякими з них Красовський був знайомий. Вирішальну роль в оформленні пластичних ідей авангардного мистецтва на початку ХХ ст. відіграли учні та вихованці цього навчального закладу.

Якщо факт навчання Красовського в Москві та його приятельські стосунки з Р. Фальком підтверджено А. Щокін-Кротовою, яка дізналася про це від самого чоловіка, постає питання про те, в якому мистецькому середовищі формувався Красовський та які ідеї могли вплинути на формування світогляду молоді людини з провінції.

Особливе місце в мистецькому житті початку ХХ ст. мали виставки, які формували естетичні смаки молодих художників. Зокрема, це виставки «Спілки російських художників», Товариства пересувних художніх виставок. Проте цілком очевидно, що твори представників цих об'єднань не вплинули на художника з Кулички.

Найбільший резонанс у мистецькому середовищі другої половини 1900-х рр. мали виставки символічного і авангардного спрямування: «Голубая роза», «Стефанос», «Салон Золотого Руна», «Бубно-

вий валет». Деякі з них проходили безпосередньо у виставкових залах училища, зокрема, виставки «Спілки російських художників» і «Мира искусства». В експозиції останньої у грудні 1911 р. демонструвалися, наприклад, твори литовського художника М. Чюрльоніса. Виставки впливали на мистецьке життя і робили його більш динамічним і різнобарвним. З цього приводу М. Нестеров зазначав на початку 1910-х рр., що у Москві відкрилася і відкриється низка виставок, одна цікавіша за іншу.

Систематично проводилися покази робіт самих учнів училища. Поліфонічна картина виставкового життя другої половини 1900-х – першої половини 1910-х рр. відбивала основні тенденції, притаманні розвитку образотворчого мистецтва тих часів.

Світогляд художника Красовського сформувався в період двох революцій. Мистецьке життя цього часу було позначене подіями, що відбулися у 1905 р., а саме: розвитком соціально-культурних утопій, зверненням митців до минулих епох, боротьбою між різними напрямками й угрупованнями в мистецтві. Одночасно позбавилася роль провінції в організації виставок, що було позитивним явищем тогочасного художнього життя. Про настрої тих часів свідчать слова сучасника: *«В этот период смешалось все: апатия, уныние, упадочничество – и чаяние новых катастроф. Мы жили среди огромной страны, словно на необитаемом острове. /.../ в нашей среде сосредоточилась вся мифовая культура – цитировали наизусть греков, увлекались французскими символистами, считали скандинавскую литературу своею, знали философию и богословие,*

поэзию и историю всего мира, в этом смысле были гражданами вселенной, хранителями великого культурного музея человечества. Это был Рим упадка» [37].

Характерною рисою мистецького життя, як вже зазначалося, було створення нових об'єднань і товариств. Так, наприклад, у квітні 1912 р. було затверджено статут нового об'єднання художників у Москві «Свободное искусство», який, за винятком останнього параграфу, майже повністю повторював статут «Бубнового валета». Виставки, організовані цим товариством, мали назву «Современная живопись.» Перша з них відкрилася в 1912 (або в 1913) р. [38]. У ній брав участь і Красовський, який представив на суд глядачів 13 творів. У каталозі вони зазначені під такими номерами: «Ранок» (109), «День» (110), «Вечір» (111), «Ніч» (112),



Обкладинка каталогу виставки «Современная живопись». 1912–1913. Відділ наукової літератури та бібліографії Державного Російського музею. Санкт-Петербург

«Пейзаж» (113), «Пейзаж» (114), «Пейзаж із сонцем, що заходить» (115), «Пейзаж із сонцем, що сходить» (116), «Осінь» (117), «Вершник» (118), «Небо» (119), «Пейзаж із поламаними деревами» (120), «Вечір» (121) [39].

Перші чотири роботи з цього списку вказані у каталозі як серія. У Лебединському художньому музеї знаходиться декілька пастелей вертикального формату, назви яких збігаються з вищезазначеними назвами каталогу: «Ранок» (Г-31), «День» (Г-32), «Вечір» (Г-16), «Ніч. Вершник» (Г-29). Враховуючи те, що ці твори виконані у загальному ключі та об'єднані одним стилістичним методом, в основі якого знаходиться кольорова пляма, що створює примхливий візерунок у дусі модерну, вважаємо ці твори такими, що експонувалися на виставці «Сучасний живопис».

При більш детальному дослідженні на зворотному боці деяких робіт виявлено лаконічні авторські написи олівцем, наприклад, на роботі «День»: *«Красовській День»*, що збігається з назвою твору, який експонувався на виставці у Москві. Крім того, на звороті деяких робіт червоним олівцем написані номери. Наприклад, на звороті пастелі «Ранок» – № 109. У каталозі виставки під цим номером також значиться робота «Утро» («Ранок»). Номер, написаний червоним олівцем, виявлені на зворотному боці робіт «Вечір» (111), «Ранок» (109), «Пейзаж із сонцем, що заходить» (115), «Пейзаж із сонцем, що сходить» (116), (додаток 4). Всі вони збігаються з номерами творів Красовського, які зазначені у каталозі виставки і мають відповідно схожу назву.

Близькою за стилістикою виконання до них є також пастель «Вечір» (Г-28),

яка цілком могла бути на виставці роботою під № 121 з такою ж назвою. Пейзажі під № 113 і 114, об'єднані в каталозі з назвою «Pendant», ідентифікуються з такими пастельними творами: «Етюд долини» (Г-22; Pendant 1) та «Етюд. Вночі» (Г-23; Pendant 2). Ще дві роботи, експоновані на виставці під № 115 «Пейзаж із сонцем, що заходить» та 116 «Пейзаж із сонцем, що сходить», можуть бути ідентифіковані з творами з аналогічною назвою музейного зібрання під № Г-17 і Г-27. Неідентифікованими залишаються роботи «Осінь», «Небо» та «Пейзаж із поламаними деревами». Твори Красовського, згадані у московському каталозі, очевидно, створювалися протягом тривалого часу: із середини 1900-х до початку 1910-х рр.

У каталозі цієї виставки, який зберігається в науковій бібліотеці Державної Третяковської галереї, зустрічаємо імена різних художників: авангардного спрямування – К. Малевич, В. Татлін, митців більш поміркованих поглядів (О. Кравченко) або маловідомих – М. Дівова, В. Крайнев, М. Риндзюньска. На виставці К. Малевич показав такі твори: «Косар», «Жінка з відрами і малюком», «Жниця», Голова селянина», Жатва». У хронології життя засновника супрематизму, складеній голландським дослідником, помилково зазначено, що К. Малевич показав п'ять робіт у кінці 1911 р. на виставці «Сучасний живопис» [40]. Отже, цілком ймовірно, що, будучи експонентами виставки 1912 р. об'єднання «Свободное искусство», Красовський і К. Малевич могли бути знайомими, хоча їхні погляди на мистецтво цілком протилежні.

Пастелі Красовського привернули увагу критика та історика мистецтва О. Бе-

| | |
|--|--|
| 94. Позднею осенью. | 116. Пейзажъ съ восходящимъ солнцемъ. |
| 95. Мельница. | 117. Осень. |
| 96. Зарядье. | 118. Всадникъ. |
| 97. Старая липовая аллея. | 119. Небо. |
| 98. У крыльца. | 120. Пейзажъ съ пологанными деревьями. |
| 99. Сѣрый осенній денекъ. | 121. Вечерь. |
| 100. Телѣжка. | КРАЙНЕВЪ, |
| 101. Въ августѣ. | Василій Васильевичъ. |
| 102. Березовый лѣсъ (собствен. В. А. Кондратьевой-Борбазовой). | 122. Лѣсъ. |
| 103. Въ усадьбѣ. | 123. Лѣсъ вечеромъ. |
| 104. } | 124. Базаръ. |
| 105. } | 125. Пейзажъ. |
| 106. } | ЛЕБЛАНЪ, |
| 107. } | Михаилъ Варфоломѣевичъ. |
| 108. Цвѣты. | 126. Intérieur |
| КРАСОВСКИЙ, | 127. Окно. |
| Алексѣй Андреевичъ. | 128. Озеро Lugano (Италія). |
| 109. Утро. } | 129. Gandria (Италія). |
| 110. День. } | 130. Замокъ Эйштейнъ. } |
| 111. Вечерь. } | 131. Замокъ Зонебергъ. } |
| 112. Ночь. } | 132. Сѣверъ. |
| 113. Пейзажъ. } | 133. Букетъ. |
| 114. Пейзажъ. } | 134. Облако. |
| 115. Пейзажъ съ заходящимъ солнцемъ. | 135. Ноктюрнъ. |
| 8 | 9 |

Сторінки каталогу виставки «Современная живопись». 1912–1913.

Відділ наукової літератури та бібліографії Державного Російського музею. Санкт-Петербург

нуа. Примірник каталогу виставки «Современная живопись» був у його бібліотеці. Тепер він зберігається у відділі наукової літератури та бібліографії бібліотеки Державного Російського музею (СПб.). Навпроти назв творів Красовського, зазначених під № 116-121, я побачив прізвище пейзажиста і театрального художника М. Кримова (1884–1958), написаного олівцем рукою О. Бенуа. Очевидно, твори Красовського викликали в авторитетного критика певні асоціації з роботами вищезазначеного митця. У цьому неважко переконатися, якщо порівняємо роботу М. Кримова «Водяний млин» (1910–1915; Музей-квартира І. І. Бродського, СПб.) хоча б з пастеллю Красовського «Вечір» (кінець 1900-х – початок 1910-х).

Як і у слобожанського художника, на полотні М. Кримова звичайний мотив набуває романтичного піднесення. Ретель-

но пророблені крони дерев створюють почуття могутності природи. Обидва автори використовують якнайбільше виразні можливості кольору в межах його гами. Так само вони увиразнюють форму кожного дерева, де їхні крони створюють примхливий візерунок. Як і в інших роботах подібного спрямування, М. Кримов постає тут шукачем світлосили у кольорі та глибини в тоні.

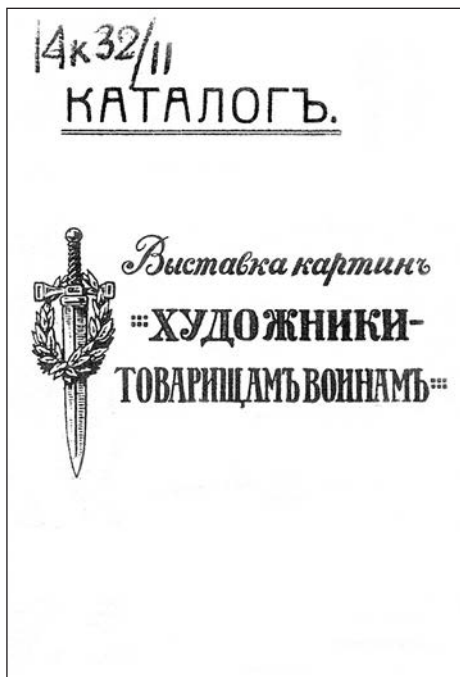
Так само, як і інші представники «Голубой розы», М. Кримов здобував мистецьку освіту в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества (з 1904 до 1911 р.), спочатку на архітектурному відділенні, а потім на живописному. Отже, цілком ймовірно, що Красовський міг бачити твори цього митця як у майстернях, так і на виставках, а також і бути знайомим з ним. Очевидно, що естетика творів М. Кри-

мова стала суголосною його світобаченню.

Художник з Кулички також брав участь у виставці «Художники – товарищам-воинам» у Москві в 1914 р., де експонувалася його робота «Осінь» [41]. Враховуючи те, що на попередній виставці також була показана робота з такою ж назвою, можемо припустити, що йдеться про одну й ту ж саму роботу.

Участь Красовського у виставці об'єднання «Свободное искусство» виражала одну з тенденцій мистецького життя початку 1910-х рр. з великою кількістю об'єднань та угруповань. Це явище, за висловом О. Бенуа, мало в своїй основі царство індивідуалізму. Як показує аналіз, навіть учасники виставок таких об'єднань не могли подолати хаосу індивідуалізму. На мистецьку атмосферу епохи суттєво впливали соціально-культурні символічні утопії. Художники надавали мріям і снам образної форми. Ще в 90-х рр. XIX ст. французька критика писала про те, що мрія є інструментом символістської критики, яка дозволяла виводити змістовне поле мистецтва за межі реального життя.

Важливою культурною подією початку 1900-х рр. стала лекція Валерія Брюсова «Ключи тайн», яка була прочитана ним у Москві в Історичному музеї 27 березня 1903 р. Закладені в ній ідеї стали маніфестом символізму. Створення мистецтва, на думку поета, *«це прочинені двері у Вічність»*. Нове мистецтво – це вільне мистецтво, яке проходить три стадії у боротьбі художників за свободу: романтизм, реалізм і символізм. Завданням для мистецтва завжди було перетворення дійсності, а не її відтворення. Закликаючи митця до свободи, поет радив їм свідомо



**Обкладинка каталогу виставки
«Художники – товарищам-воинам». 1914.**

Наукова бібліотека
Державної Третяковської галереї

створювати ключі таємниць, які дозволили б відкрити люду двері *«з його галубої тюрми до вічної свободи»* [42].

У творчому доробку Красовського наявні композиції, в основі яких знаходяться оповіді. У деяких пластичне вираження базувалося на емпіричному художньому досвіді, що знайшло втілення в етюдах і малюнках. Його творам також притаманна підвищена увага до ритмічної організації твору з метафоричною семантикою кольору.

Можливо, формування Красовського як художника було чутливим до ідей символізму. У програмних документах

цього напрямку відзначався зв'язок образної системи твору з істинною природою предметів і явищ. В'ячеслав Іванов у праці «Думки про символізм» підкреслював з цього приводу, що «істинний символізм не відривається від землі» і не підміняє предметів.

У цей час група молодих московських художників об'єдналася в творчу групу «Голубая роза». До її складу ввійшли П. Кузнецов, М. Сапунов, С. Судейкін, П. Уткін, М. Феофілактів, творчість яких протистояла академічному мистецтву протягом всього існування цього об'єднання (1907–1910). Ядром цієї групи були художники об'єднання й однойменної виставки «Алая роза». «Голубая роза» продовжувала лінію цього об'єднання періоду модерну. До складу «Голубой рози» входили в основному учні Московського училища живопису, ліплення і зодчества. Деякі з них активно співробітничали в журналі поетів-символістів «Весь» (1904–1909).

Експоненти виставок середини 1900-х рр. постають як «мрійники», художники романтичного типу, яким притаманне заперечення дійсності. Відхід від реальності життя спостерігається і в творах Красовського, які вписуються у тогочасний мистецький контекст.

Риси романтичного світосприйняття Красовського проглядаються у прагненні до ідеальних уявлень та утопічних мрій про світ, які спираються на ідеї ірраціонального та непізнаного. Цим і пояснюється звернення художника до ночі, яка ототожнювалася з чимось загадковим і непізнаним.

Наявність у творчому доробку Красовського значної кількості творів «нічної» тематики звернула мою увагу на

М. Сапунова, який навчався в училищі з перервами з 1893 до 1904 р. У 1905 р. він брав участь у складі експонентів «Алой рози», в дванадцятій виставці Московського товариства художників у Москві. З 1907 р. він – учасник виставки «Голубая роза». У цей же час захопився темою «нічних святкувань», яку розвивав у живописних варіаціях: «Ніч» (1904), «Нічне свято» (1907), два твори з однаковою назвою «Нічне святкування» (1907, 1908), «Ряжені» (1908). Ця тема приваблювала й С. Судейкіна. У його творчій спадщині є композиція «Нічне святкування» (1905) в техніці темпері. Тема нічних святкувань була близькою М. Рябушинському, який втілював її у композиції «Нічне свято» (1908), а С. Судейкін у роботі «Нічне свято» (1905). Можливо, він мав вплив на Красовського і в царині композиції. Наприклад, розташування фігур у лівому нижньому куті в роботі С. Судейкіна «Закохані при місяці» (1910) мають аналогії і в композиціях Красовського («Зима», «Вечір», триптих «Вночі»).

Ніч приваблювала й інших художників, зокрема, відзначимо такі твори, як «Ніч срібляста» (1907) М. Кримова, «Ніч» (1900-ті) М. Феофілактова, «Ніч» (1904) і «Я люблю цю ніч» П. Уткіна, «Світла ніч» (1907), «Ніч» (1908), І. Кнабе. Казкові образи, романтичні мрії та теми ночі були головними у творчості учасника виставки «Голубая роза» І. Кнабе (1879 – не раніше 1910). Твори «Ніч срібляста» (1907) М. Кримова, «Ніч» (1900-ті) М. Феофілактова, «Ніч» (1904) експонувалися на виставці «Символізм у Росії 1890–1930» з приватних колекцій у кінці ХХ ст. [43]. Відзначимо наявність у художників «Голубой рози» творів на тему

«Ранок»: П. Кузнецов (1905), М. Кримов (1911), В. Міліоті (1905). Квадриптих «Ранок», «День», «Вечір», «Ніч» (1912) в алегоричній формі розробив художник Д. Стелецький, творчість якого була близькою до «Мира искусства». Час їхнього виконання збігається з датою експонування творів Красовського «Ранок», «День», «Вечір», «Ніч» на виставці «Сучасний живопис».

Як головну стилістичну рису художників – представників об'єднання «Голубая роза» – критик С. Маковський визначав дематеріалізацію природи і програмний символізм. Художники символічного спрямування перетворювали реальність на чаклунство, казку, мрію. Саме з цієї метою й обирається ніч як частина доби, що надає об'єктам більшої загадковості, чарівності, непізнаності.

Поети-символісти так само використовували у своїх творах образ ночі, щоб підкреслити непізнаність реального світу та самотність людини у ньому. Саме вночі людина не може повною мірою досягнути час і простір. До образу ночі зверталися в поезії А. Бєлий та О. Блок. Виставка «Голубая роза», що відкрилася 18 березня 1907 р., стала своєрідним символістським центром.

На думку дослідниці Іди Гофман, у мистецтві середини 1900-х рр. в основі живопису представників цього мистецького гурту знаходяться ритм і мелодійний розвиток думки [44]. Однією з особливостей слід вважати й використання ними різних технік: акварелі, гуаші, темпері, пастелі. Основною тональністю «голуборозовцев» дослідник вважає блакитний колір як втілення духовного начала. Відзначимо, що всі аспекти, прита-

манні учасникам об'єднання «Голубая роза», спостерігаються і в творах Красовського, основною технікою творів якого є пастель, а домінуючою тональністю його робіт – сині та зелені кольори. У кінці 1907 р. А. Бєлий зазначав, що в живописі тих часів «*все – «голубая роза»*». Враховуючи те, що Красовський обертався серед московських художників, можливо, що і поетів-символістів, цілком ймовірно формування його світогляду під впливом символізму та мистецтва, яке сповідували художники «Голубой розы».

Більшість творів митця з Лебединщини існують одночасно на межі між реальністю та ірреальністю, але в основі багатьох з них знаходяться реальні мотиви, перетворені митцем з урахуванням внутрішнього змісту мотиву та естетичних поглядів художника. Незважаючи на те, що людина присутня у багатьох його композиціях, вона не панує у світі та не є головним героєм композицій. Як правило, людські фігури не домінують у них, привносячи до структури твору елементи романтизму або казковості. Подібні композиції отримали новий зміст і нові форми вираження у пастелях митця, який отримувал натхнення від природи, перетворюючи її форми у фокусі своїх естетичних уявлень.

Образна система у творах Красовського, маючи відтінок пасеїзму, тяжіє до минулого, а не до сучасного, має позачасовий характер. Це підтверджує аналіз творів як з боку образної системи, де героями творів є колоритні персонажі (контрабандисти і негри), так і з боку техніки (пастель) і манери виконання. Вітрильники, мости, бурхливі річки, море, романтичні будівлі – складові композицій його творів.

У творчості художника з Кулички наявні риси романтичного спрямування, зокрема відлуння в деяких творах пізньої романтичної естетики художника К. Рабуса. Підкреслюється могутність і стихія природи. Деякі з них мають казково-романтичний характер («Ніч. Вершник»). Як показує аналіз, одяг фігур має підкреслено казковий характер. Один з персонажів нагадує, наприклад, царевича, який вправно сидить на баскому коні.

Казковість цих сюжетів підкреслено як умілим порівнянням маленьких за масштабом фігур, так і абрисом масивних дерев, які створюють примхливий візерунок, відкриваючи панораму нічного неба в композиціях «Вечір» і «Ніч. Вершник». Художник ніби експериментує з розташуванням дерев то в правій, то в лівій частинах в однакових за назвою роботах «Вечір». Такий тип творів Красовського можна кваліфікувати як «пейзаж-мрія». Казкові сюжети стають митцям до впадоби на початку ХХ ст., зокрема М. Сар'ян створив декілька композицій казкового змісту.

Романтична за змістом композиція «Зима» апелює водночас як до алегоричного, так і символічного прочитання. Архітектурна споруда, яка знаходиться у середині твору, має позастильовий, еkleктичний характер. Біля великого дерева, розташованого у правій частині, коло вогнища гріються троє людей. Їхні фігури перегукуються з такими ж маленькими людськими фігурами на картині голландського художника Гейсбрехта Лейтенса (1586–1646/56) «Зимовий пейзаж» з музею Богдана і Варвари Ханенків у Києві. Прийом протиставлення маленьких фігур і величній природі зустрічає-

ться і в інших творах цього митця. Наявність трьох фігур біля вогнища на полотні голландського художника та в пастелі українського митця – це випадковість чи творча інтерпретація? Чорний отвір входу в будинок так само, як і частина вікна, в яких немає жодного відблиску вогника, дають глядачеві можливість пофантазувати, а можливо, й згадати німецького художника-романтика Людвіга Ріхтера (1803–1884) – творця ідилічної природи та заворожених замків.

Людська фігура з конем, вітрильник і повалене дерево, що загороджує доріжку у творі «Пейзаж із сонцем, що заходить», виглядають як ілюстрація до якоїсь історії. Проте назва цього твору акцентує увагу на відповідному стані природи. Принагідно зазначимо, що трактування людських фігур у вищезгаданих творах схоже з тим, як це зроблено в його роботі, виконаній у техніці олійного живопису «Вночі». В її нижньому правому куті художник зобразив жіночу і чоловічу фігури, а також вершника. Подібне трактування фігур зустрічається в його пастельних творах. У довоєнній інвентарній музейній книзі твір «Вночі» мав назву «Сцена» [45].

На виставці ХVІІІ колекційного аукціону «Антик-центр» в Києві (2007) експонувалася робота художника Красовського «Червоне та біле» (полотно, олія, 74x98). Деякі відомості про цього художника, вміщені у каталозі аукціону, збігаються з даними про куличанського художника: народився у 1884 р., навчався у МУЖСА в 1905–1910 рр., помер в Угорщині. Романтичні ознаки притаманні також полотну цього художника. Гра на протиставленні кольорів зустрічається у творах мистецтва початку ХХ ст. Так, напри-

клад, на тринадцятій виставці Товариства харківських художників Є. Агафонов представив картини «Зелене з синім» і «Різнокольорове з синім» [46].

Дещо в лубочній манері виконано роботу «Море. Контрабандисти», яка належить до раннього періоду творчості митця і позбавлена індивідуальної манери. Розташовані на березі групи людей в яскравому одязі та тюрбанах на голові – свідчення про їх екзотичне походження (негри, цигани?). На полотнах Лейтенса також часто зустрічаються цигани в яскравому екзотичному одязі та тюрбанах [47]. Морська тематика знайшла вираження і в творі «Рибалки». Можливо, в основі цих творів слід шукати літературну основу. Однією з рис, притаманних як романтизму, так і символізму, є звернення представників образотворчого мистецтва до літературних сюжетів. З цього приводу вважаємо слушним зауваження І. Вакар про те, що живопис символізму важко, а може, навіть неможливо розглядати поза «літературними зв'язками та аналогіями» [48].

Можливо, що в триптиху «Вночі» (початок 1910-х), головними героями трьох частин якого є комедіанти, наявні театральні ремінісценції. У центральній частині внизу, на тлі розсіяного зеленкувато-синього світла дві фігури несуть велику драбину. У правій і лівій частинах триптиха ці ж самі герої на тлі якоїсь споруди ніби спостерігають за подіями, які розгортаються перед ними. Виявити літературну основу триптиха поки що не виявляється можливим. Проте його тематика вписується в тогочасний культурний контекст з тяжінням до театральності. Найімовірніше, поява цього трип-

тиха – результат перебування художника в театральній атмосфері Москви (можливо, й Санкт-Петербурга) у середині 1900-х – на початку 1910-х рр. Одним із засобів поетизації життя для символістів був театр – світ чаклунства і краси.

В епоху символізму театр досягає значного розвитку. Відчувається особливе театральне світосприйняття. Один з дослідників у статті «Російські художники-декоратори», опублікованій у 1912 р. в «Журнале искусства и сцены», так пояснював тяжіння художників до театрального мистецтва: «Сила, влекущая художников к театру, – это тяготение целого поколения к декоративности в широком смысле слова; после целого века «станковой живописи» поколение это истосковалось по фреске; от замкнутого мира картин оно устремилось к украшению и расчленению грандиозных плоскостей, величественному ритму стенписи» [49].

Не оминув цього захоплення серед інтелектуалів і художньої богемі початку ХХ ст. і художник М. Сапунов. В училищі він брав участь в оформленні спектаклів. Цьому передувала робота митця як помічника художника-декоратора в Московському художньому театрі, оперній антрепризі С. Мамонтова та в московському театрі «Ермітаж».

10 жовтня 1907 р. в театрі В. Комісаржевської відбулася прем'єра драми М. Метерлінка «Пелеас і Мелісанда» у постановці Вс. Мейерхольда.

Представники «Голубой розы» зачитувалися і захоплювалися творами цього драматурга. Художники відчували співзвучність ідей театру мистецьким пошукам тогочасної доби. Зокрема, вони сприймали головну ідею п'єси Метерлінка, яка

полягала в тому, що людина безсила перед Роком. Великим успіхом у Москві користувалася його п'єса «Синій птах» у постановці К. Станіславського. М. Метерлінк – улюблений письменник художника К. Петрова-Водкіна, який написав під впливом видатного бельгійця п'єсу «Острів, що дзвенить».

Поведінка та жести у середовищі художників, поетів, музикантів набували також певної театральності. А. Бєлий ховається декілька днів за маскою, переживаючи особисту драму. Він же присвячує «сучасним арлекінам» вірш «Арлекінада» (1906). Написаний під час одужання (після психологічного зриву), він має відбиток автобіографічності. З цією метою поет використовує театральні та маскарадні персонажі. Одне з центральних місць у його поетичній і художній творчості посідає образ доміно: малюнок «Червоне доміно» (1911) та «Червоне доміно» як одна з назв роману «Петербург». У «Маскараді» (1908): «С окровавленным кинжалом / Пробежало домино». До цього часу належить також умовно-символічна драма Л. Андрєєва «Чорні маски» (1908).

Іноді поет-пророк «виступав» у масці Арлекіна. Образи двох арлекінів показав А. Бєлий у вірші «Вакханалія» (1906): «Возьмь, перетянули в дом / Кровавый гроб два арлекина».

Перебуваючи в Москві, Красовський міг не тільки бачити спектаклі на сцені цього навчального закладу, в інших театрах, але й сприйняти стилістичне вирішення сценографії, образну систему.

Близькими за символічним підходом Красовського є роботи М. Сапунова і С. Судейкіна. У роботах цих художників театральний елемент посідає значне міс-



Сапунов М. М. Коломбіна. За мотивами пантоміми «Шарф Коломбіни». 1911

це, зокрема у таких творах С. Судейкіна, як «Пантоміма» (1914), «Привал комедіантів» (1914), «Сад Арлекіна» (1915–1916). Проте український художник створив свій неповторний мистецький світ, переймаючись настроями епохи з домінуючими в них ідеями символізму в графіці, живописі, театрі й поезії. Було б перебільшенням говорити про символізм у творчості Красовського. Імовірно, йдеться про театральний символізм деяких композицій художника.

Образи комедії дель арте були затребуваними в європейському образотворчому мистецтві. Її герої починають жити іншим життям на гравюрах Ж. Калло, живописних творах А. Ватто та Н. Ланкре. До них звернувся П. Сезанн у композиції «Арлекін і П'єро» (1888). Подібна тенденція притаманна й українському мистецтву. Образ Арлекіна зустрічаємо в одно-

йменній живописній композиції В. Дьякова (1916–1917).

Популярними на театральних підмостках цього часу стають персонажі італійської комедії масок: П'єро, Арлекіно та Коломбіна. Цей трикутник є однією з міфологем російського символізму. Величезний вплив на московську та петербурзьку публіку мала пантоміма «Покривало П'єретти» австрійського письменника, представника віденського імпресіонізму Артура Шніцлера (1862–1931). Спочатку її поставив Вс. Мейєрхольд під назвою «Шарф Коломбіни» у Санкт-Петербурзі (1910). Атмосфера спектаклю, який розвивав ідеї «Балаганчика» О. Блока, а саме він привів на російську сцену героїв італійської комедії, породжувала похмури передчуття.

Через три роки ця драматична пантоміма, трагічна повість кохання П'єро та П'єретти з'являється у Свободному театрі в Москві у постановці режисера, уродженця Ромен, Олександра Таїрова. Вона не мала аналогів у театральній практиці. А. Коонен писала, що інтерес до спектаклю був величезний. Н. Берберова називала його «вражаючим спектаклем». За допомогою жестів і музики актори передавали сюжет та людські почуття.

Повернемося до триптиха Красовського, із впевненістю можна стверджувати, що образи його героїв запозичені з італійської комедії. Ліва частина триптиха дає можливість провести деякі паралелі з «Покривалом П'єретти». Відкриємо автобіографію Ніни Берберової «Курсив мій»: *«Когда Чабров и Федорова-вторая танцевали польку во втором действии, а мертвый Пьеро появился на балкончике (Коломбина его не видит, но Арлекин уже*

знает, что Пьеро тут), я впервые поняла (и навсегда), что такое настоящий театр, и у меня еще и сейчас проходит по спине холод, когда я вспоминаю шницлеровскую пантомиму в исполнении этих трех актеров» [50]. Чи не ця сцена зображена у лівій частині триптиха? На напівзакругленому балкончику, який виступає з глухої стіни, знаходяться дві фігури: одна з них – П'єро, друга – нагадує Арлекіна у жовтому костюмі.

У правій частині триптиха на фоні стіни зображено дві фігури. Одна з них, очевидно, Арлекин у смугастому жовто-блакитному вбранні, зліва – Коломбіна (?). У центральній частині, найбільш загадковій, П'єро та Арлекин несуть драбину. Загальне враження від триптиха співзвучне враженням від пантоміми – це *«мрачные предчувствия и предвестья»*.

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

Декілька робіт виконано в етюдній манері, мається на увазі виконання безпосередньо з натури таких робіт, як «Осінь в

Куличці», «Вечір у лісі», «Лісовий струмок». Для них притаманна енергійна манера нанесення пастелі. Вважаємо, що вона обумовлена емоційними переживаннями художника щодо безпосереднього відтворення мотиву. Підкресленою геометризацією форм виділяється «Куличанський етюд» (перша половина 1910-х). Художник трактує форми будинків як певні каркаси з геометричних форм, де відсутність людських постатей компенсується творінням їхніх рук. За стилістичними ознаками твір близький до бубнововалетівської естетики початку 1910-х рр. і міг з'явитися під її впливом.

Час створення пастелей «Етюд проти сонця» і «Хмара» – перша половина 1910-х рр. Характерною ознакою їх є ритмічна побудова. Вони однозначно вказують на оволодіння Красовським професійними знаннями, зокрема, таким прийомом, як «контражур». У першій роботі художник зосереджує увагу на сюжеті, дія якого розгортається в глибині картинної площини, на другому плані.

В іншому творі поєдналися спостереження художника за станом природи, що виявилось у тонких градаціях кольору форми хмари. У її верхній частині колір звучить на повну силу, надаючи ефемерності, а композиції в цілому – модерністського звучання. У цих композиціях відчутне бажання художника виявити у природних ефемерних явищах ефекти і водночас створити з цього щось монументальне. «Етюд проти сонця» – своєрідна творча лабораторія художника. Не розраховані на широкого глядача, такі твори становлять для дослідника значний інтерес.

Прагнення віднайти у пейзажі та підкреслити новими мистецькими засобами незвичні явища ґрунтуються на романтичному світовідчутті Красовського. Цікаво, що на сьомій виставці картин харківських художників на користь голодуючих Є. Агафонов показав декілька робіт, серед яких були твори «Хмара» і «Ефект «проти сонця» [51].

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

1. Побожій С. І. Забуті художники і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2008. – С. 64–87. *Побожій С. Творчість О. Красовського в культурному контексті епохи / С. Побожій // Художник у провінції : матер. міжнарод. наук. конф. (24–25 вересня 2009 р., м. Суми) / за ред. Л. К. Федевич. – Суми, 2009. – С. 144–153.*
2. Докладніше про це див.: *Побожій С. І. Фальк Роберт Рафаїлович / С. І. Побожій // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – С. 460. Він же. Р. Фальк і Сумщина. Деякі аспекти творчості художника періоду «Бубнового валета» / С. Побожій // Сумська старовина. – 2004. – № XIII–XIV. – С. 91–105. Він же. «Бубновий валет» і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2007. – С. 34–49.*
3. Леднев Д. Соображения по поводу изъятия из фондов Лебединского гос.[ударственного] худож.[ественного] музея экспонатов, выполненных на низком идейном и художественном уровне, и экспонатов не по профилю худож.[ественного] музея / Д. Леднев. – Лебедин, 1952. – Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева. Рукопис. – Арк. 2 зв.
4. Цит. за вид.: *Гофман И. Голубая Роза / И. Гофман. – М., 2000. – С. 220.*
5. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Л. Савицкая. – Харьков, 2003. – С. 180.
6. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы : монография / Л. Л. Савицкая. – 2-е изд. – Харьков, 2006. – С. 159. Одночасно звертаємо увагу на неправильні назви творів О. Красовського, подані в ілюстраціях цього видання: № 66 «*А. Красовский. Пейзаж. 1909–1911 гг. (?)*» (потрібно «Конвалія»; № 67). «*А. Красовский. «Пейзаж» 1909–1911 гг. (?)*» (потрібно «Куличанський етюд»). У першому виданні цієї монографії також допущені помилки в назвах робіт: *А. Красовский. «Пейзаж со всадником» (1909–1911 гг. (?))* (потрібно «Пейзаж із сонцем, що заходить»; «*Городской пейзаж» 1909–1911 гг. (?)*» (потрібно «Куличанський етюд») // Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Л. Савицкая. – Харьков, 2003. – С. 263, 264.
7. Кравченко В. І. Красовський Олексій Андрійович / В. І. Кравченко // Мистецтво України : біографічний довідник. – С. 333. [Кравченко В. І.] Красовський Олексій Андрійович / В. І. Кравченко // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – С. 230.
8. Білик О. Короткий нарис історії села Кулички. 70-ті роки XIX ст. (?). Виписки із зошита О. Білика зроблені співробітниками Лебединського художнього музею. *Білик Олександр Володимирович (1903–1987)* – лебединський краєзнавець. Був директором Лебединської районної бібліотеки у 20–40-х рр. XX ст. Працював над історією Лебединщини. В одному архівному документі зазначено, що власником винокурного заводу була: «*дружина полковника Олександра Францевна Колендо*». – Опис населених пунктів повіту за 1912 рік. Лебединська повітова земська управа / Державний архів Сумської області. – Ф. 251, оп. 1, спр. 161, арк. 8.
9. Власенко В. М. Красовські / В. М. Власенко // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – С. 231.

10. Власенко В. М. Красовські / В. М. Власенко // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – С. 231.
11. Білик О. Короткий нарис історії села Кулички. 1970-ті (?). Виписка із зошита О. Білика зроблена лебединським краєзнавцем Ю. Голодом.
12. Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX века / В. В. Рубан. – К., 1990. – С. 94.
13. Перші архівісти / підготував В. Дудченко // Життя Лебединщини. – 1999. – 20 січня. – № 6(9326). – С. 3. *Базавлук Юрій Іванович (1862–1939)* – учитель, громадський діяч. У 1918 р. – голова Лебединської повітової Ради робітничих, солдатських і селянських депутатів; у 1919 р. – голова Лебединського ревкому.
14. Каталог першої виставки української старовини / уклад. С. А. Таранушенко. – Лебедин : [Типографія Когона], 1918. – 20 с.
15. Бельмега С. Дмитро Гордєєв (Гордіїв) – історик мистецтва / С. Бельмега // Хроніка 2000. – К., 2002. – Вип. 47–48. – С. 387.
16. Гордєєв Д. О поездке в Лебединский уезд в конце декабря 1917 года / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 208, оп. 2, спр. 224, арк. 3.
17. На Першій виставці української старовини в Лебедині (1918 р.) експонувалося декілька предметів із зібрання В. Демченко.
18. Про це свідчить членський квиток Д. Гордєєва, який зберігається в його особистому фонді / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 208, оп. 2, спр. 213, арк. 1.
19. Каталог першої виставки української старовини. – Лебедин, 1918. – 20 с. Інскрипт: «*Принадлежит Дмитрию Гордееву. Тифлиси. 5 11 (Н. с.) 1919 г.*». Примірник каталогу зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. – Ф. 208, оп. 1, спр. 352.
20. Мельничук Л. Ю. Приватні мистецькі колекції XIX–XX ст. у складі музейних зібрань Слобожанщини (особливості розвитку, культурно-історична і художня цінність, перспективи) : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / Мельничук Людмила Юріївна. – Харків, 2011. – С. 99–100.
21. Земские известия (Лебедин). – 1918. – 10 сентября (28 августа). – № 43. – С. 1.
22. Лист В. Кравченка до С. Побожія від 08.08.2005 № 18. Арк. 1 зв. Архів автора. Зі слів О. Білика записано Ю. Голодом 18 вересня 1980 р.
23. Колекційний XVIII аукціон. Український та російський живопис XIX–XX ст. – К., 2007. – С. 8.
24. Лист А. Щокін-Кротової до С. Побожія від 8 січня 1988 р. Архів автора.
25. Лист В. Кравченка до С. Побожія від 08.08.2005 № 18. Арк. 1. Архів автора.
26. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Л. Савицкая. – Харьков, 2003. – С. 179–180.

27. Цалик С. Украинские деньги 1917–1920 годов / С. Цалик // Антиквар. – 2007. – № 13. – С. 66.
28. Колекційний XVIII аукціон. Український та російський живопис XIX–XX ст. – С. 8. У відомостях так зазначено ім'я художника: «Красовський Олександр Андрійович».
29. Лист А. Щокін-Кротової до директора Лебединського художнього музею від 04.12.73. Архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева.
30. Опис населених пунктів повіту за 1912 рік. Лебединська повітова земська управа. – ДАСО. – Ф. 251, оп. 1, спр. 161, арк. 7, 8, 11. Відомості про кількість населених пунктів, дворів та мешканців по Лебединському повіту. 1913–1914 рр. – Ф. 251, оп. 1, спр. 164, арк. 13 зв., 42 зв.
31. Роберт Фальк. Художественный дневник / Р. Фальк ; публикация, подготовка к печати, вст. ст. А. Элидин. – М., 2002. – С. 41.
32. Лист А. Щокін-Кротової до Д. Ледньова від 01.01.74 / Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева.
33. Лист А. Щокін-Кротової до Д. Ледньова від 01.01.74 / Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева.
34. Красовська (уроджена Дьячук) Анна (1889 – 7 грудня 1960), Ліндон, шт. Нью-Джерсі, США. Померла в 71 рік. Похована на Свято-Володимирському цвинтарі, Кессвілл, Нью-Джерсі // Незабытые могилы. – Т. 3. – С. 534.
35. Лист А. Щокін-Кротової до Д. Ледньова від 01.01.74 / Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева.
36. Лист В. Кравченка до С. Побожія від 08.08.2005. Архів автора. Записано Ю. Голодом 12 листопада 1978 р. зі слів О. Блюмкіної (1895–1980), яка була покоївкою у Красовського в 1913–1914 рр.
37. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / Г. Ю. Стернин. – М., 1988. – С. 148.
38. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / Г. Ю. Стернин. – С. 256.
39. Виставка картин скульптури, графіки, індустрії «Современная живопись» / Общество художников «Свободное искусство». – М., 1912–1913. – С. 8–9. У списку експонентів Красовський значиться під № 13: «Красовский А. А., Харьковской губ., Лебедин, имение Куличка» // Там же. – С. 19.
40. Йоустен М. Йоуп. Хронология жизни Казимира Малевича / Йоуп М. Йоустен // Казимир Малевич. Художник и теоретик. Альбом / тексты Е. Н. Петровой и др. – М., 1990. – С. 12.
41. Полный каталог живописных произведений Р. Фалька / сост. Ю. В. Диденко ; научн. консультант А. С. Шатских ; сост. «Основные даты жизни и творчества Р. Фалька» А. В. Щекин-Кротова ; «Живопись Р. Фалька», Д. В. Сарабьянов ; научн. ред. А. Д. Сарабьянов. – М., 2006. – С. 303. Місцезнаходження цієї роботи невідоме.
42. Брюсов В. Сочинения / В. Брюсов : в 2-х т. – Т. 2. Статьи и рецензии 1893–1924; Из книги «Далекие и близкие»; Miscellanea / вст. ст. Д. Максимова. – М., 1987. – С. 87.

43. Символизм в России 1890–1930. Из частных коллекций : каталог выставки / сост. каталога: В. А. Дудаков, М. И. Зеликман, М. В. Мишина. – М., 1990. – С. 11.
44. Гофман И. Голубая Роза / И. Гофман. – М., 2000. – С. 99.
45. Інвентарна книга Лебединського художнього музею. Кінець 1930-х рр. / Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева. – Арк. 51 зв.
46. Каталог XIII выставки картин Товарищества харьковских художников. – Харьков, 1910. – С. 16.
47. Живкова Е. Гейсбрехт Лейтенс. Сто лет знаточества / Е. Живкова // Антиквар. – 2007. – № 14. – С. 57.
48. Вакар И. А. Театр Метерлинка и некоторые аспекты символизма в русской живописи / И. А. Вакар // Театр и русская культура на рубеже XIX–XX веков : сб. научных трудов. – М., 1998. – С. 140–174.
49. Николай Сапунов. 1880–1912. Выставка прижизненных : каталог / авт. вст. ст. и сост. И. М. Гофман. – М., 2003. – С. 11.
50. Берберова Н. Курсив мой : автобиография / Н. Берберова. – М., 2009. – С. 188.
51. Каталог седьмой выставки картин общества харьковских художников в пользу голодающих. – Харьков, 1906. – С. 1.

Бібліографія про О. А. Красовського

1. Виставка картин скульптури, графіки, індустрії «Современная живопись» / Общество художников «Свободное искусство». – М., 1912–1913. – С. 8, 9, 19.
2. Каталог виставки картин «Художники – товарищам воинам». – М., 1914. – С. 15.
3. Каталог першої виставки української старовини / уклад. С. А. Таранушенко. – Лебедин, 1918. – С. 2–5, 7–11, 17, 20.
4. Земские известия (Лебедин). – 1918. – 10 сентября (28 августа). – № 43. – С. 1.
5. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. Очерки / Д. Сарабьянов. – М., 1971. – С. 131, 134.
6. Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX века / В. В. Рубан. – К., 1990. – С. 94.
7. Рудь А. Таємничі пастелі Красовського / А. Рудь // Будівник комунізму (Лебедин). – 1990. – 27 вересня. – № 116(8383). – С. 4.
8. Кравченко В. І. Перша виставка української старовини в Лебедині влітку 1918 року / В. І. Кравченко // Мистецькі осередки Сумщини: Історія. Колекції. Дослідження : матеріали наукової конференції, присвяченої 75-річчю заснування Сумського художнього музею. – Суми, 1995. – С. 45.
9. Кравченко В. І. Красовський Олексій Андрійович / В. І. Кравченко // Мистецтво України : біографічний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К., 1997. – С. 333.
10. Дудченко В. Перші архівісти / В. Дудченко // Життя Лебединщини. – 1999. – 20 січня. – № 6(9326). – С. 3.
11. Бельмега С. Дмитро Гордєєв (Гордіїв) – історик мистецтва / С. Бельмега // Хроніка 2000. – К., 2002. – Вип. 47–48. – С. 387–388.
12. Фальк Роберт. Художественный дневник / Р. Фальк ; публикация, подготовка к печати, вст. ст. А. Элидин. – М., 2002. – С. 23–25, 41, 75–78. Указані твори Р. Фалька, написані ним під час перебування в О. Красовського в Куличці.
13. Власенко В. М. Красовські / В. М. Власенко // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – С. 231.
14. [Кравченко В. І.] Красовський Олексій Андрійович / В. І. Кравченко // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 230.
15. Побожій С. І. Фальк Роберт Рафаїлович / С. І. Побожій // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – С. 460.
16. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Л. Савицкая. – Харьков, 2003. – С. 179, 180, 218, 219. Іл.: С. 263, 264.

17. Савицкая Л. Л. Искусство Украины в контексте художественной жизни рубежа веков. 1890–1910-е годы : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Савицкая Лариса Леонидовна. – Харьков, 2004. – С. 213–214.
18. Побожій С. Р. Фальк і Сумщина. Деякі аспекти творчості художника періоду «Бубнового валета» / С. Побожій // Сумська старовина. – 2004. – № XIII–XIV. – С. 92, 93, 96, 101.
19. Полный каталог живописных произведений Р. Фалька / сост. Ю. В. Диденко ; научн. консультант А. С. Шатских ; сост. «Основные даты жизни и творчества Р. Фалька» А. В. Щекин-Кротова ; «Живопись Р. Фалька», Д. В. Сарабьянов ; научн. ред. А. Д. Сарабьянов. – М., 2006. – С. 179–183, 228, 229, 303, 307–309, 311, 313–315.
20. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы : монография / Л. Л. Савицкая. – 2-е изд. – Харьков, 2006. – С. 158, 159.
21. Побожій С. І. «Бубновий валет» і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2007. – С. 35, 36, 41, 45–49.
22. Колекційний XVIII аукціон. Український та російський живопис XIX–XX ст. – К., 2007. – С. 8.
23. Твори Роберта Фалька в зібранні Сумського художнього музею ім. Н. Онацького : каталог / автор-упоряд. Н. С. Юрченко. – Суми, 2007. – С. 2, 3 [без пагінації].
24. Побожій С. І. Забуті художники і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2008. – С. 4, 5, 64–87, 123–130, 133, 135, 136, 140, 144, 150, 152, 156. Іл.: № 19–24. Рец. на кн.: Юхимець Г. Забуті художники, повернуті імена / Г. Юхимець // Сумська старовина. – 2008. – № XXV. – С. 332. Юхимець Г. Забуті імена з мистецької провінції / Г. Юхимець // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2. – С. 152.
25. Побожій С. І. Олексій Красовський. Матеріали до біографії художника / С. І. Побожій // Сумський історико-архівний журнал. – 2009. – № V–VI. – С. 133–140.
26. Побожій С. Творчість О. Красовського в культурному контексті епохи / С. Побожій // Художник у провінції : матер. міжнарод. наук. конф. (24–25 вересня 2009 р., м. Суми) / за ред. Л. К. Федевич. – Суми, 2009. – С. 144–153.
27. Голод Ю. Забуті художники / Ю. Голод // Життя Лебединщини. – 2010. – 23 січ. – № 7(10481). – С. 2.
28. Побожий С. И. Алексей Красовский – забытый художник круга молодого Фалька / С. И. Побожий // Журнал любителей искусства (СПб.). – 2010. – № 1. – С. 113–115.
29. Побожий С. И. Алексей Андреевич Красовский (1884–?) – художник и коллекционер из провинции / С. И. Побожий // Н. К. Рерих и его современники. Коллекции и коллекционеры : материалы научно-практической конференции 2009 г. / Одесский дом-музей Н. К. Рериха. – Одесса, 2010. – С. 436–449.
30. Побожій С. І. «В целях принятия мер к охране памятников старины и искусства» (Рапорт історика мистецтва Д. Гордєєва про поїздку до Лебединського повіту) / С. І. Побожій // Сумський історико-архівний журнал. – 2010. – № VIII–IX. – С. 76–80.

31. Мельничук Л. Ю. Приватні мистецькі колекції XIX–XX ст. у складі музейних зібрань Слобожанщини (особливості розвитку, культурно-історична і художня цінність, перспективи) : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / Мельничук Людмила Юріївна. – Харків, 2011. – С. 4, 23, 80, 98–101, 126, 133, 135, 178, 200.

Архівні джерела

1. Інвентарна книга Лебединського художнього музею. Кінець 30-х рр. XX ст. / Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева.
2. Леднев Д. Соображения по поводу изъятия из фондов Лебединского гос.[ударственного] худож.[ественного] музея экспонатов, выполненных на низком идейном и художественном уровне, и экспонатов не по профилю худож.[ественного] музея / Д. Леднев. – Лебедин, 1952 / Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева. Рукопис. – Арк. 2 зв.
3. Гордеев Д. О поездке в Лебединский уезд в конце декабря 1917 года / Центральный державный архив-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 208, оп. 2, спр. 224, арк. 2–4.
4. Лист А. Шокін-Кротової до директора Лебединського художнього музею від 04.12.73 / Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева.
5. Виписки із зошита Білика О. Короткий нарис історії села Кулички. 70-ті роки XIX ст. (?). Архів Ю. В. Голода.
6. Лист А. Шокін-Кротової до Д. Ледньова від 1 січня 1974 р. / Науковий архів Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева.

РИСИ МИСТЕЦТВА МОДЕРНУ ТА АВАНГАРДУ В ТВОРАХ БОР. КОМАРОВА



Мистецьке зібрання посідає чільне місце в Роменському краєзнавчому музеї. Воно склалося зокрема й завдяки подвижницькій праці відомого археолога та історика мистецтва Миколи Омеляновича Макаренка (1877–1937). Художній смак останнього разом з численними знайомствами у колах української та російської мистецької інтелігенції дозволили йому проводити значну роботу щодо передання художниками творів образотворчого мистецтва до музею в Ромнах. Так, наприклад, у 1923–1924 рр. М. Макаренко передав до музею значну кількість мистецьких творів.

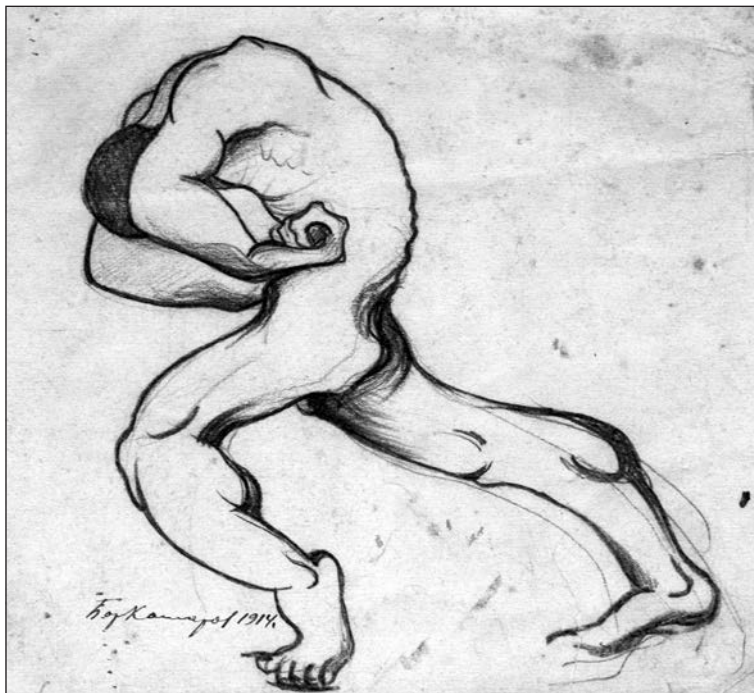
Крім творів західноєвропейського та українського мистецтва XVI–XIX ст., до новоствореного музейного зібрання надійшли і твори сучасних митців, а саме: Б. Козлова, М. Гронця, М. Козика, Василя та Федора Кричевських, К. Трохименка, Г. Павлуцького, Ю. Михайліва, Ф. Красицького та ін. Заслуговує на увагу ім'я художника Комарова, дев'ять творів якого зберігаються в Роменському краєзнавчому музеї (додаток 5).

Із записів в інвентарній книзі Роменського краєзнавчого музею видно, що більшість творів було подаровано автором на початку 20-х рр. XX ст.: «Ескіз до купця Калашникова», «Сторож водокачки», «Корова», «Купальники», «Безробітні», «Зима», «Композиція. Стиль російської ікони». Дві роботи Комарова: «Сторож водокачки» (1930) та «Корова»

(1913) були вилучені з музейного зібрання за наказом МК України від 07.06.95 № 310. Деякі твори, зокрема «Типи селян», передав до музейного зібрання перший директор музею в Ромнах Михайло Семенчик [1]. Судячи з життєпису, зробленого роменськими краєзнавцями, М. Семенчик мав мистецьку освіту, працював на Роменщині вчителем малювання, був одним із засновників у Ромнах товариства із захисту пам'яток старовини і мистецтва. Ці факти свідчать про його обізнаність з мистецтвом, розуміння важливості його витворів в історії культури і музейній справі. Він не тільки залюбки брав до музею мистецькі твори, але й сам проявляв ініціативу, передаючи їх до музею.

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

У «Начерку чоловічої постаті» (1914) зображено оголену чоловічу фігуру, намальовану енергійними лініями олівця. Її форми дещо перебільшені, місцями навіть гротескні, але в цілому вона виглядає дуже виразно. Очевидно, начерк був призначений для подальшої розробки у більш монументальну композицію, про що свідчить манера трактування образу.



Комаров Б. Начерк чоловічої постаті. 1914

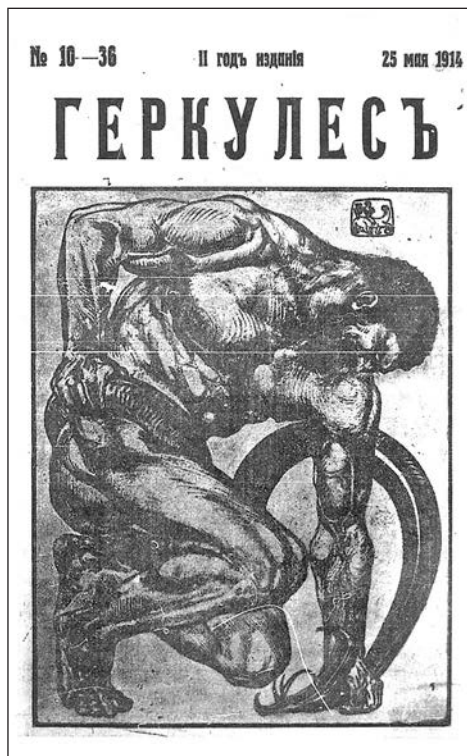
Енергійна постать створена за допомогою ліній. Ми не бачимо обличчя цієї людини, його закривають кремезні руки, які міцно тримають якийсь предмет. Образ людини набуває символічного звучання, розроблений цілком у стилі модерну.

У 90-х рр. XIX ст. – на початку 1900-х стиль модерну досягає найвищого розвитку в європейських країнах. Різні назви цього стилю – югендстиль у Німеччині, ар-нуво у Франції, ліберті в Італії, сецесія в Австрії та Польщі – поєднувалися принципом стилізації, тобто підпорядкування всіх елементів композиції мистецького твору одній формотворчій zasadі.

Для художників стилю модерну характерним є символізм форм, пристрасть

до вічних філософських тем людського буття, а також до таємничої символіки образів. Саме ця риса модерну проявляється в роменській композиції.

І справді, яку ідею проголошує художник? Він показує людську постать у момент найвищої напруги, її ноги знаходяться у стрімкому русі, а неприродно вивернуті руки своїм положенням підсилюють ідею руху. Вони закривають обличчя, залишаючи видимою лише верхню частину голови. Зміст цієї композиції може бути прочитаний нами як «переборення», «подолання». Подібна тематика також зустрічається в іконографії модерну. Варто згадати малюнок Івана Мясоедова (Зотова), яким прикрашена обкладинка журналу «Геркулес» (1914) [2].



Мясоедов І. Г. Обкладинка журналу
«Геркулесъ». № 10–36. 1914

Художник передає фізичну силу Геракла, але, на відміну від Комарова, напругу м'язів міфологічного героя показує об'ємно, а не лінійно. Проте і малюнок І. Мясоедова, і малюнок Комарова об'єднують момент передання найвищої концентрації людських зусиль.

Слід відзначити, що найближчою аналогією композиції Комарова є малюнок Густава Клімта, який прикрашав афішу першої виставки Сецесії у Відні в 1898 р. [3]. Г. Клімт (1862–1918) разом з іншими австрійськими художниками заснував у Відні Сецесіон – специфічний вид об'єднання митців, які не погоджу-

валися з ідеологією академізму в мистецтві. У правій частині афіші Г. Клімт зобразив постать Афіни Паллади із списом і щитом у руках. Вона ніби спостерігає за сценою вбивства, яку зображено у верхній частині композиції. Саме ця сцена опосередковано суголосна образному рішенню композиції Комарова.

Так само, як і Комаров, Г. Клімт головним формоутворюючим елементом обирає лінію. Проте вона інколи невелика і не така виразна, як у Комарова. Оскільки віденський Сецесіон із символічної точки зору стає альтернативою академічному мистецтву, то виходячи з цього малюнок Г. Клімта має не стільки історико-міфологічний, скільки символічний підтекст, а його зміст може бути прочитаний як боротьба нового зі старим. У більш широкому, культурологічному контексті, символіка цієї композиції співвідноситься з місцем самого модерну, який є кінцем старого і початком нового мистецтва на зламі XIX–XX ст.

У зовнішньому вирішенні художники модерну вбачали вічні екзистенціальні проблеми людства: життя і смерті, добра і зла, страждання. Момент надзвичайної концентрації людського тіла зустрічаємо й у скульптурі цього часу, зокрема у фігурах атлантів на фасаді колишнього готелю «Асторія» в Харкові. Їхні зігнуті руки також закривають обличчя, не показуючи страждальницьку міміку, підкреслюючи лише красу тіла.

Комаров творчо використовує лінію для виявлення форми. У деяких місцях він ніби намагається використати об'ємні прийоми, але саме лінія є кордоном цих об'ємів. Вона невідривна від фігури і предмета, який знаходиться в її руках.

Об'ємно-просторова композиція виразна сама по собі. Примхлива поза завдяки лінії є носієм якогось прихованого духовного змісту. У начерку наочно проявляється співвідношення натурного і умовного. Очевидно, митець замалював постаті з натури, але згодом узагальнив.

Символічний за змістом твір наближається до алегорії. Якщо це алегоричний образ, то алегорія чого: боротьби, впертості? На це запитання відповіді не просто, адже алегорія – це не тільки передання у видимих формах абстрактної ідеї, але й носій єдиного значення.

Співвідношення алегорії та символу намагався визначити німецький філософ Гегель, називаючи алегорію *«застиглим символом»*. Навпаки, символ насичений різноманітним змістом. Він може мати, за визначенням О. Лосева, *«безкінечну кількість значень»*. Інколи неможливо, та й не потрібно, розпізнати всі значення символів. І в прямому, і в переносному значенні композиція художника примушує згадати вислів Плотіна: *«Ми прив'язуємося до зовнішнього боку речей, не знаючи, що нас хвилює як раз те, що знаходиться усередині них»*.

Деякі ескізи Комарова, різних за характером виконання, свідчать про формальні пошуки, які почалися саме з цих ескізів, а також про інтерес до літературної тематики, що втілювався в ескізі за мотивами твору російського поета М. Лермонтова «Пісня про царя Івана Васильовича, молодого опричника і удалого купця Калашникова» в 1915 р.

Постаті та інші аксесуари цієї композиції намічені кольоровими плямами. Перше враження, яке виникає при перегляді цієї композиції, полягає в тому, що

головну увагу художник зосередив на поєднанні фарб, кольорових доміантах. Загалом ескіз відрізняється соковитим живописом. Протиставлення холодних і теплих тонів передбачає і семантичне наповнення кольору, що виявилось і в переданні напруженого моменту дії. Я схильний до того, що ця робота виконувалася як ескіз до театрального декораційного оформлення, зокрема до опери А. Рубінштейна (замовлення, власна ініціатива?). Це підтверджується енергійним характером живопису, що виявляється у пастозному нанесенні фарби на картон, а також намаганням виявити в ескізі загальні маси, що притаманно сценографічному рішенню. Митець ледве окреслює постаті персонажів у багатофігурній композиції, а також розподіляє кольорову гаму, в якій переважають теплі коричнево-червоні кольори і лише в глибині мерехтять холодні сині та зелені.

Театральний художник оперує, як правило, у своїй роботі загальними кольоровими масами, ігноруючи при цьому деталі. Такий самий підхід спостерігається і в ескізі з Роменського музею. При цьому митець розподіляє персонажів на групи, розташовуючи їх у лівій і правій частинах ескізу. Напівциркулярна арка декорації відображала типовий характер російської архітектури тих часів, на тлі якої розгорталися події поеми.

А. Рубінштейн високо цінував оперу «Купець Калашников», надаючи їй перевагу над усіма іншими. Але вона була нещасливою для композитора, незважаючи на те, що прем'єра 1880 р. була схвально оцінена публікою. Оперою були невдоволені у вищих колах. Ікони, намальовані на декораціях, викликали обу-

рення в обер-прокурора Синоду К. Победоносцева і митрополіта, в результаті чого оперу зняли з репертуару. З того часу опера «Купець Калашников» на офіційній сцені більше не з'являлася.

Ескізи декорацій до цього музичного твору для постановки оперним театром С. Зіміна виконав у 1912–1913 рр. художник П. Кончаловський (1876–1956) – один з організаторів і активних експонентів об'єднання «Бубновий валет». Як один з елементів сюжету Комаров і П. Кончаловський обрали царські палати, де й розгорталася перша дія опери. «Пісня про купця Калашникова» надихнула також живописця В. Шварца (1838–1869) на створення малюнків до лермонтовського твору.

Ескіз «Безробітні» (1920) було виконано художником у Ромнах, що засвідчено авторським написом на роботі. Деформація постатей свідчить про відхід від натуралістичності зображення. У цій роботі, як у дзеркалі, відбилися всі суперечності атмосфери мистецького життя 20-х рр. ХХ ст. Мистецтво тих часів позначене різними підходами до вирішення художніх проблем. Цим пояснюється наявність значної кількості груп та об'єднань (назви подаємо мовою оригіналу): УНОВИС, Зорвед, Маковец, Путь живописи, МАИ, НОЖ, АХРР, 4 искусства, ОСТ, Круг художников, ОМХ. З одного боку, мистецтво 20-х рр. ХХ ст. спиралося й на досвід передреволюційного часу, а з іншого – намагалася радикально змінити уявлення про зміст і завдання мистецтва в нових умовах життя.

Кожне з цих угруповань висувало оригінальні концепції, ідеї яких обстоювалися як у теоретичних дискусіях, так і

безпосередньо на виставках. Якщо Асоціація художників революційної Росії (АХРР), створена у 1922 р., спиралася в мистецькій практиці на реалістичне мистецтво (А. Архипов, В. Бакшеев, І. Бродський, В. Бялинський-Біруля, М. Касаткін, Б. Кустодієв, Є. Чепцов, Б. Яковлев та ін.), то УНОВИС (Утвердители нового искусства) шукав нові пластичні засоби. Однією з характерних особливостей мистецького життя 20-х рр. ХХ ст. слід вважати існування численних угруповань і полеміку в їхньому середовищі щодо подальших шляхів розвитку мистецтва. Одним з гострих питань дискусійної полеміки була боротьба між «виробничниками» і станковістами.

У контексті ідейно-художньої полеміки 20-х рр. ХХ ст. слід розглядати й образну систему твору Комарова «Безробітні», в якому формальні пошуки співвідносяться із змістовними аспектами. Композиція цього ескізу вирізняється динамічністю та яскраво вираженими пластичними пошуками. Художник свідомо деформує постаті людей, від чого вся композиція набуває емоційно-трагічного змісту. Наявні елементи кубізму ніби підкреслюють каркасну основу твору. Художник немовби підкреслює за допомогою форм людського тіла трагічну долю цих героїв, загострюючи соціальний зміст твору.

Художники-авангардисти 20-х рр. ХХ ст. неодноразово використовували подібні прийоми, доводячи форму предметів майже до геометричних структур. Такі прийоми притаманні й роботі «Біля двоколки» (поч. 20-х рр. ХХ ст., Державний Російський музей, Санкт-Петербург) Катерини Беякової – члена об'єд-

нання «Путь живописи», яке було організоване в 1927 р.

Твір «Безробітні» виділяється серед інших як своєю тематикою, так і соціальною спрямованістю, що було нерозповсюдженим явищем у мистецтві тих часів. Близькою до цього твору за тематичними ознаками є робота Д. Загоскіна «Безпритульні». Обидва автори звертали увагу на типові риси життя тих часів, але з ідеологічної точки зору такі теми були малоперспективними. Близькими за формально-стилістичними ознаками до композиції «Безробітні» є деякі роботи живописця, графіка і художника театру В. Пакуліна, який належав до лєнінградського товариства «Круг художников» [4]. До цього об'єднання, яке було засноване в 1926 р., входили в основному випускники ВХУТЕІНу. У цьому навчальному закладі викладали такі живописці, як К. Петров-Водкін, О. Савінов, скульптор О. Матвеев.

Так само, як і Комаров, В. Пакулін у таких творах, як «Жниця» (1926–1927), «Жінка з відрами», 1928 (Державний Російський музей, Санкт-Петербург) намагався передати ідею тільки за допомогою пластичної виразності образу. З цією метою він деформував і загострював форму. Етнографічно-театральній «Жниці» М. Пимоненка протиставлялася важка та виснажлива праця у роботі В. Пакуліна «Жниця». На зворотному боці цього твору вміщено авторський напис – своєрідний маніфест художника: *«Символ тяжести – мощи труда в живописно-пластическом восприятии природы. Предпосылка к формально-тематическому решению картины: изъятие моментов временных (бытовых): пассивно-созерцательных и привне-*

сенных моментов активно действующих, вневременных, образных монумент-форм, обусловленных плоскостно-объемным выражением, сводящимся к «плоскому пространству». Разновременность движения как положение «изображения его времени» для максимума напряженности в выражении динамики. Выявление материальной сущности цвета, как красящего вещества – (краски) и использование для целей фактурно-пластических, а не имитационных. В основе: контроль разума в равной соподчиненности с ассоциациями от природы» [5].

Картина В. Пакуліна мала ще й програмний характер. Беручи тему, яку протягом століть розробляли художники, він робить акцент на виразних можливостях живопису, прагнучи до певної монументальності. Дослідники відзначали, що манера цього художника – це складний конгломерат пошуків і захоплень, амплітуда яких коливалася від мистецтва Давньої Русі, античної фрески до Пікассо та Сезанна [6].

Схоже коло мистецьких захоплень було притаманне не тільки В. Пакуліну, але й іншим членам цього об'єднання, які в галузі традицій надавали перевагу не лише художнім стилям давнини, але й захоплювалися новітнім французьким живописом, на забуваючи заповіти своїх вчителів – К. Петрова-Водкіна, О. Савінова, О. Матвеева.

Молодь, яка об'єдналася навколо теоретичної платформи «Круга художников», прагнула виразити у своїх творах «дух нового часу», створення стилю епохи. У цьому аспекті між об'єднаннями «Круг художников» і ОСТ (общество станковистов) існували споріднені завдання:

відображення в мистецтві суттєвих явищ сучасності. На порядок денний було поставлено питання про нову радянську картину.

Якщо порівняти композиції Комарова і В. Пакуліна з огляду на цей програмний документ, то помітимо, що їх об'єднують такі чинники, як позачасовість, виявлення монументальних форм об'єктів, підкреслення матеріальної сутності кольору. Подібними засобами користувався при вирішенні теми праці й інший учасник об'єднання «Круг художників» – О. Пахомов («Жниця», 1928, Державний Російський музей, Санкт-Петербург) [7]. Якщо відкинути сюжетно-тематичну невідповідність творів Комарова (безробіття) і В. Пакуліна, О. Пахомова (праця), то знаходимо в них і загальні риси, вже зазначені нами. Подаючи зображення крупним планом, вдаючись до деформації людського тіла заради виразності, ці художники в кінцевому підсумку «будують» рельєфні зображення в обмеженому просторі. Проте, на думку О. Самохвалова, – учасника цього об'єднання, *«гипертрофия деформаций /.../ не имеет оправдания в динамическом построении /.../, для восприятия таких произведений нужен подготовленный зритель...»* [8].

На жаль, подібне порівняння не підтверджується фактичними відомостями про причетність Комарова до цього об'єднання або участі у виставках. У даному випадку воно має суто гіпотетичний характер виходячи з формальних елементів твору. Комаров міг ознайомитися з особливостями живопису цього об'єднання в Україні – на виставці «Круга художників» у Києві в 1930 р. Ця виставка була своєрідним підсумком в історії цього

об'єднання. Деякі репродукції творів митців, які входили до об'єднання, вміщено в каталозі виставки [9].

Позитивно сприйняв другу виставку об'єднання «Круг художників» А. Луначарський. У зібранні Роменського краєзнавчого музею зберігається «Портрет Луначарського» 1925(?) роботи Комарова. Чи не свідчив цей портрет про лояльність художника до цієї людини як відгук митця на підтримку пошуків у мистецтві з боку наркома освіти? Шлях надходження портрета до музейного зібрання з Роменського окружного партійного комітету свідчить, імовірно, про офіційне замовлення художникові, хоча в манері його виконання проглядалися спроби до нестандартного підходу.

Експресивні можливості в переданні мінливого руху людей показав Комаров в ескізі «Купальники» (1923). Сміливими пастозними мазками виліплені форми людських тіл. Художник ніби поставив перед собою завдання – показати фігури десяти людей у русі та різноманітних ракурсах. Експресивність твору підсилюється і завдяки напруженому холодному колориту.

До зображення людської фігури на фоні природи неодноразово звертався П. Сезанн. Він створив декілька багатофігурних композицій подібної тематики: «Купальники» (1892–1894), «Купальниці» (1902–1906). В останній своїй фундаментальній роботі «Великі купальниці» (1898–1905, Музей мистецтв, Філадельфія), яка вважається одним з найкращих полотен митця з фігурами у пейзажі, художник вмістив на полотні тринадцять жіночих фігур. М. Шапіро визначив атмосферу цієї картини як *«странная и кра-*

сивая». П. Сезанн зумів досягти в ній гармонії між фігурами і фоном.

Якщо Комаров у цій композиції не виходить за межі міметично-фігуративного мистецтва, то художник В. Чекригін (1897–1922), який належав до об'єднання «Маковец», у живописній роботі «Доля» (1922) вдається до символічних узагальнень, створюючи алегорію, дійовими особами якої є оголені жіночі постаті. Об'єднання «Маковец» з'являється на обрії мистецького життя у 1922 р., куди входили художники і філософи: Л. Жегін, В. Чекригін, М. Чернишов, П. Флоренський. Ідеолог «Маковця» філософ П. Флоренський зазначав: *«Кто хочет единства культуры, должен провозгласить разум, а тогда будь он хотя бы величайший гений, ему необходимо будет присоединиться к «Маковцу»...»* [10]. Своїм головним завданням вони мали створення філософського і монументального мистецтва.

Разом з іншими угрупованнями «Маковец» очолив рух за повернення до станкової картини, до якої зневажливо ставилися представники деяких радикальних течій. Як і «Круг художников», «Маковец» ратував за зв'язок з традиціями великих майстрів минулого, але мистецтво повинно мати і зв'язок з життям.

Привертає увагу і те, що в творах Комарова проявляються риси різних напрямків мистецтва початку ХХ ст., зокрема в його роботі «Композиція. Стиль російської ікони» (1923) [11]. До музейного зібрання вона потрапила від автора 4 листопада 1924 р. Вибір ікони як об'єкта художньої інтерпретації не випадковий. Представники різних напрямків авангардного спрямування початку ХХ ст. звертають активну увагу на іконопис.

Композиція цього кубофутуристичного за стилістичними ознаками твору складається з геометричних площин, які ніби накладаються одна на одну – від трикутника до кола. Кожна з них створена у кольорах: смарагдовий трикутник у верхньому правому куті та ніжний рожево-білий – у нижньому лівому.

Колорит усієї роботи тримається на гармонійному співвідношенні смарагдових, вохристих і рожево-кармінних відтінків кольору, подекуди з тональними відтінками. Тони у правій частині композиції посилені порівняно з лівою. Це підтверджується і різноманітним положенням геометричних площин, які створюють враження початку руху. Даний ефект розробляється за рахунок спіралеподібних потоків жовтого кольору та зосередження в центрі цього кола найбільш ефектно покладених згустків фар-



Малевиц К. С. Селянки у церкві.
1911–1912

би. Ритмічна побудова твору досягається і за рахунок переривчасто накладених мазків білого кольору між площинами кольорів. Збудженість, рухливість композиції співвідноситься з ликом святого.

Абрис обличчя підкреслений вохристою, ледве помітною лінією, яка поступово переходить у площину нижньої частини обличчя. Енергійні лінії брів і носа переходять одна в одну. А очі, що знаходяться на різних рівнях з виразними зіницями та ледве наміченим ротом, надають святому рис покірливості та умиротворення.

Вираз очей на цій композиції подібний до виразу жіночих очей на картині К. Малевича «Селянки у церкві» (1911) і малюнку (1911–1912). Деформуючи лик святого, автор композиції не ставить за мету створення нової форми. На думку засновника супрематизму, якщо художник-кубофутурист вдається до деформації, то робить він це «/.../ заради сприймання в предметі мальовничих елементів» [12]. Кубофутуристи неодноразово зверталися до концепції зсуву форми, використовуючи цей прийом як у живописі, так і в поезії. У теоретичному аспекті мається на увазі перехід об'єкта з притаманного йому контексту до незвичного або алогічного контексту.

Коло, що обрамляє лик, апелює як до сонячного диска, так і до золотого німба, який є обов'язковою ознакою святих, зображених на іконі. На жаль, у нас немає можливості визначити іконографічний тип (Богородиця, Ісус Христос, святі), який став прототипом для цієї кубофутуристичної композиції. Можливо, що це був збірний, синтетичний образ, створений авторською фантазією.

Десакралізація образу, перетворення статичної ікони на динамічну композицію співвідноситься з рядком одного з віршів («Я», 1913) В. Маяковського: «Я вижу, Христос из иконы бежал...» У даному випадку іконографічна проблема має другорядне значення. На це вказує особливість і своєрідність твору. Важливе інше: яким чином мова давньоруського або пізнішого за часом живопису могла інтерпретуватися художником початку ХХ ст. в душі авангардного мистецтва?

Спокійна загальна гармонія кольору та композиції, умиротворення ликів в іконописі перетворюється на динамічну композицію у душі кубофутуризму – своєрідну форму, що об'єднала елементи кубізму, конструктивізму та футуризму. Кубофутуристами на той час називали себе різні за манерою виконання художники: О. Архипенко, В. Баранов-Россіне, М. Кульбін, О. Лентулов, В. Татлін, Г. Якулов. Кубофутуризмом захоплювався І. Клюн (Клюнков) – учасник груп «Супремус» і «Бубновий валет» і В. Єрмилов, який навчався в Московському училищі живопису, ліплення та зодчества разом з В. Маяковським, Д. Бурлюком та О. Екстер.

Існує декілька підходів щодо хронології кубофутуризму. М. Харджиев і Камілла Грей указують на 1907–1916 рр. На думку Жан-Клода Маркаде, це 10-ті – початок 20-х рр. ХХ ст., М. Пунін визначає цей період з 1907 до 1927 р., а Д. Сараб'янов початок кубофутуризму відносить до 1912–1915 рр. Як бачимо, існують певні розбіжності у поглядах мистецтвознавців щодо цього питання.

Композиція з Роменського музею укладається в хронологічні рамки, запропоновані російським критиком М. Пу-

ніним, які закінчуються 1927 р. Кубофутуризм – невід’ємна частина у творчому доробку українського художника Олександра Богомазова, який так визначав своє світовідчуття у 1910-х рр.: *«Київ у своєму класичному об’ємі сповнений пре-красного, розмітного, глибокого динамізму. Тут вулиці впираються в небо, форми напружені, лінії енергійні, вони падають, розбиваються, співають і грають. Темп життя ще більше підкреслює цей динамізм, ніби дає йому законну підставу, широко розливається, поки не заспокоїться на тихому лівому березі Дніпра»* [13].

Творам, виконаним у кубофутуристичному стилі, був притаманний принцип згущуваності та концентрації в основі композиції, одноразове охоплення різних рис об’єкта, співвідношення знаків та образів відразу з декількома смисловими рядами, відсутність причинної залежності. «Композиція. Стиль російської ікони» нібито ілюструє основні положення маніфестів італійського футуризму, гасла яких допомагали відобразити рух на полотнах.

Отже, абсолютизація футуристичної ідеї руху притаманна і для вищеназваної композиції. Але завдання, яке повинен виконувати рух у розумінні російських футуристів, передбачало одночасно і процес заглиблення у внутрішній світ людини, зосереджуючи увагу на національно-історичних традиціях, аж до архаїчної пам’яті [14]. У такому разі звернення до ікони виглядає цілком обумовленим кроком до експериментування. Автор роменської композиції розкладає явища і предмети на більш дрібні частини, відображаючи при цьому головну проблему кубофутуризму: поєднання дина-

мічного і статичного, підвищений стан динаміки та доцентровості.

Вибір «стилю російської ікони» також не випадковий. «Колумбове» відкриття ікони як мистецького феномену позначилося на всій російській культурі кінця XIX – початку XX ст. Іконопис суттєво вплинув на творчу манеру Н. Гончарової та К. Малевича. Давньоруські ікони справили сильне враження і на французького митця А. Матісса під час його відвідування Москви.

В автобіографічних нотатках 1923–1925 рр. К. Малевич відзначав суттєвий вплив на формування його поглядів іконопису. Ікони він сприймав насамперед з точки зору їхньої «живописності», тобто це було *«зображення людей у кольорі»*. В автобіографії 1933 р. К. Малевич більш детально розвинув цю тему, зазначаючи, що ікони справили на нього *«сильне враження»*. Вони допомогли відчутти художнику зв’язок між селянським мистецтвом та іконописом. У них основоположник супрематизму вбачав форму найвищої культури селянського мистецтва, а іконописне зображення розумів *«їх лик не як святих, але простих людей»*.

Духовний зв’язок між іконописом і селянським мистецтвом мав продовження у практиці авангарду. Ікону і авангард поєднували такі чинники, як мовна лапідарність, декоративність, знаковість, зворотна перспектива. На останній футуристичній виставці «0, 10» («Нуль – десять») у 1915 р. у Петрограді К. Малевич експонував «Чорний квадрат» – маніфест супрематизму. Художник знайшов йому місце у верхньому куті, апелюючи до місця, де знаходилися ікони. О. Бенуа побачив у ньому навіть не виклик, мистець-

кий жест, а саме затвердження того початку, який призведе людство до загибелі.

В одній із статей, надрукованих у часописі «Нова генерація» у 1929 р., К. Малевич аналізував твори, виконані в кубофутуристичному стилі. Одну з робіт Соффічі («Синтез осіннього пейзажу») він відносить до кубофутуристичної категорії. На думку художника і теоретика, в основі цього твору знаходиться серповидна формула, «/.../ за законом якої намагається формувати динамічне відчуття» [15].

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

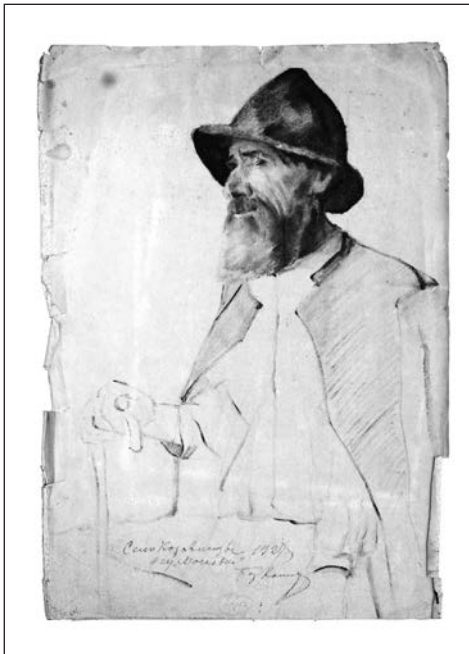
На відміну від академічної науки про мистецтво, що зосередила свою увагу в основному на іконографічних особливостях іконопису, художників і критиків цього часу цікавлять переважно суто мистецькі проблеми стосовно колориту, малюнка, ритму. Не випадково, що уродженець Сумщини О. Грищенко до назви свого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

кого живопису з Візантією та Заходом XIII–XX ст.» додає два суттєві слова: «думки живописця». Сутність відкриття О. Грищенко безпосередньо стосується іконопису. Ця формально-живописна система існувала безпосередньо у межах станкової картини, а специфіка «цветодинамоса» полягала не в тому, щоб придумати нові «ізми», а в тому, щоб відшукати нові засоби вираження на основі живописних традицій попередніх епох.

Культовими постатями для представників динаміко-тектонічного примітивізму (О. Грищенко, О. Шевченко) були Сезанн і Пікассо. Нове розуміння живописного простору, запропоноване цими митцями, треба було використати для розуміння простору давньоруської ікони.

У теоретичній роботі «Чому вчать ікони» художній критик і поет М. Волошин зазначав, що колористична гама ікон побудована на контрастних кольорах, наприклад, червоному і зеленому. Але колорит іконописного зображення тримається на гармонії яскравої кіноварі із зеленуватими та блідно-маслиновими тонами за повної відсутності синіх і темно-бузкових кольорів.

Теоретичні узагальнення М. Волошина знаходять підтвердження у згаданій композиції з Роменського краєзнавчого музею. Але художній критик розвиває у цій роботі й тему символіки ікони, що ґрунтується, на його думку, на законі доповняльних кольорів: «Дальше символизм следует законам дополнительных цветов. Дополнительный к красному – зеленый цвет, цвет растительного царства, противопоставляемого – животному, цвет успокоения, равновесия физической радости, цвет надежды. Лиловый цвет обра-



Комаров Б. Дід Московка. 1927

звется из слияния красного с синим. Физическая природа, проникнутая чувством тайны, дает молитву» [16]. Колористичні особливості композиції Комарова збігаються з висновками М. Волошина. Особливо це помітно в її верхній частині з досить активним протиставленням червоного і зеленого, жовтого і синього кольорів.

Прагнення автора до чистоти кольорових співвідношень та активного застосування білил, що створюють враження «пробілів», у давньоруських середньовічних іконах (Феофан Грек) свідчить про уважне і прискіпливе вивчення автором давнього іконопису. Художні завдання, поставлені митцем у цій роботі, цілком відповідали тим запитам і проблемам, що хвилювали представників художньої куль-

тури першої третини ХХ ст. На думку російсько-швейцарського вченого О. Шумова, ікону та авангард зближують не тільки знаковість, лаконічність мови і декоративність, але дія і жест, в яких вбачається розгадка цього феномену [17].

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

Майстерний живопис вирізняє монументальну за розмірами композицію «Типи селян» (30-ті роки ХХ ст.), яка за духом близька до подібних жанрових композицій російського художника М. Богданова-Бельського (1868–1945), роботи якого «Горе» (1909), «За читанням листа» (1892) зберігаються у Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького. Творчість цього художника була орієнтована на ідеологію Товариства пересуваних художніх виставок і тісно пов'язана з школою В. Маковського, І. Приянишнікова, В. Поленова.



**Комаров Б. Портрет Луначарського.
1925 (?)**

Художник ретельно проробляє форми голів селян, але водночас приділяє увагу їхньому одягу. Використовуючи предметний колір у загальній тональності картини, автор надає картині переконливого життєвого звучання. Образи селян, зображені художником за часів радянської влади, сутологі селянським типам, які знайшли відбиток у мистецтві до 1917 р. Селянську тему не оминули у своїй творчості й художники 20-х рр. ХХ ст.

На другій виставці спілки художників і поетів «Искусство-жизнь» (1924) було представлено декілька живописних творів С. Герасимова, присвячених селянській темі. Картину із зображенням трьох селян під назвою «Мужики» І. Грабар взагалі назвав «звіздком виставки», зазначаючи, що таких правдивих селян-мужиків після С. Коровіна і А. Рябушкіна в російському мистецтві не було. Привертала увагу й робота К. Зефірова «Селяни».

Найскладнішим було питання авторства творів, які зберігаються у Роменському краєзнавчому музеї та підписані автором «*Бор. Комаров*». У даному випадку маємо справу з наявністю декількох авторів з таким самим прізвищем та ініціалами. Аналіз каталогів виставок 20–30-х рр. ХХ ст. дав мінімальні результати. Художника з прізвищем та ініціалами «*Комаров Б. А.*» зустрічаємо серед учасників багатьох художніх виставок як, наприклад, VIII виставка АХРР «Життя і побут народів СРСР» (1926, Москва); IX виставка АХРР (1927, Москва); XXI виставка картин, присвячена героям праці, ударникам соціалістичного будівництва і третьому, вирішальному року п'ятирічки (1931, Рязань); 15 років РКЧА (1934, Ленінград, Київ, Харків); виставка живопису і графіки (1936, Кисловодськ); виставка картин московських художників (Ялта, 1936; Євпаторія, 1937); виставка творів московських і ленінградських художників (Кисловодськ, Ялта, 1937).

Марними виявилися пошуки у картотеці художників В. Адарюкова, яка зберігається в науковій бібліотеці Третяковської галереї [18]. У ній також зафіксовано декілька Комарових – учасників різноманітних виставок.

Прізвище цього митця відсутнє у каталогах українських виставок 20–30-х рр. ХХ ст., які зберігаються у відділі естампів і репродукцій Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського та в бібліотеці Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Отже, існує велика вірогідність того, що Комаров жив і працював у Москві або Ленінграді. З огляду на те, що деякі твори художника були передані до Ро-

менського краєзнавчого музею М. Семенчиком, а отже, були подаровані йому автором, цілком імовірно, що вони були в дружніх стосунках. Якщо Комаров працював у Москві, то він міг познайомитися з М. Семенчиком у 10-х рр. ХХ ст., коли той навчався в одній з московських художніх шкіл, а також працював художником-декоратором у театрі [19].

Можливо, що автором творів з Роменського музею міг бути Бор. (Борис? Борислав?) Комаров, ім'я якого згадується в газеті «Анархія» за 1918 р. № 72. Будучи друкованим органом Московської федерації анархістських груп, «Анархія» побачила світ у вересні 1917 р. К. Малевич, О. Ган, О. Родченко та інші автори вміщували у розділі «Творчість» статті з питань мистецтва, літератури і театру. Отже, цілком ймовірно, що серед дописувачів «Анархії» був і Бор. Комаров. В оголошенні йдеться про намір редакції видати збірник «Анархія-творчість», серед авторів якого названі: «Ал. Ган, Бор. Комаров, К. Малевич, А. Родченко», а також автори під псевдонімами: «А. Святогор и Баян Пламень» [20]. Це оголошення повторювалося у газеті неодноразово, але видання так і не побачило світ.

У цьому збірнику К. Малевич мав намір опублікувати свої статті, надруковані в газеті «Анархія». Відомо, що залучення до збірника різних авторів могло означати тільки одне – новаторський підхід до мистецтва. Якщо ж взяти до уваги кубофутуристичний твір «Композиція. Стиль російської ікони», проаналізований вище, то в ньому простежуються формальні пошуки, в результаті яких ніби відбувається переоцінка ікони: від культової речі до мистецького твору – нового джерела

вражень для митців новітнього мистецтва. Саме ці риси яскраво втілилися в доволі рідкісному творі Комарова, а ім'я цього митця – «художника без біографії» – стає близьким не тільки до нових напрямів в українському та російському мистецтві першої третини ХХ ст., але й до художнього життя Сумщини.

Необхідно звернути увагу на те, що в імені вказано три літери: «Бор.». Це могло бути зроблено свідомо за бажанням Комарова якимось чином виокремити себе, ідентифікувати серед інших художників з таким самим прізвищем, які працювали в 20–30-ті рр. ХХ ст. Такий же підпис маємо і на більшості робіт Комарова з Роменського музею («Дід «Московка», «Зима», «Безробітні», «Купальники», «Композиція. Стиль російської ікони», «На черк чоловічої фігури»). Участь Бор. Комарова у збірнику вказує й на те, що художники авангарду не обмежували себе суто естетичними завданнями.

Скорочене написання імені «Бор.» могло мати й посилання (вказівку) на ім'я Борислав, але художник Комаров з таким іменем у літературі не зустрічався. Під час вивчення творів Комарова я звернув увагу на те, що на зворотному боці одного з них наклеєні смуги польської газети. Отже, цілком ймовірно польське походження художника «Борислава Комарова».

Бор. Комаров – це художник з фаховою освітою, яку міг отримати в училищі або академії. Це, зокрема, підтверджує високий професійний рівень творів художника з Роменського краєзнавчого музею. Роки життя можна визначити у таких хронологічних межах: рік народження випадає приблизно на кінець 80-х –



Малевич К. С. Селянка з відрами. 1911–1912

початок 90-х рр. XIX ст., а рік смерті пропонуємо подавати у такій редакції: «після 1930 р.».

Найімовірніше, художник мешкав у великих містах (Ленінград, Москва, Київ?), про що свідчать роменські твори митця, які мають авангардне спрямування («Безробітні», «Композиція. Стиль російської ікони»). Художник міг реально ознайомитися з ідеями авангарду тільки перебуваючи безпосередньо у вирі мистецького життя. Цілком імовірно, що він був знайомий з К. Малевичем.

Можливо, ескіз до декорацій театральної постановки опери А. Рубінштейна «Купець Калашников» (1915) було зроблено для столичного театру, а не провінційного. Відсутність творів цього митця в українських музеях, а також відомостей про нього в каталогах як про ек-

спонента виставок в Україні, дає змогу говорити більше про зв'язки Комарова з російським художнім життям. Невелика частина творів Комарова з Роменського краєзнавчого музею свідчить, що в його творчості відбилися тенденції шляху російської «всесвітньої чутливості» до нового мистецтва.

Деякий час у 20-х рр. XX ст. Комаров жив у Ромнах. Це підтверджують авторські написи на роботах. Можливо, що він міг бути і родом з Роменщини або ж мав родичів, знайомих, друзів. Якщо ж Комаров родом з інших місць, то його приїзд на роменську землю міг бути обумовлений знайомством з М. Макаренком, М. Семенчиком, які опікувалися поповненням мистецького зібрання Роменського музею.

Примітки

1. Семенчик Михайло Максимович (1890–1964) – музеєзнавець, археолог, учень М. Макаренка. У 1920–1945 рр. – директор Роменського краєзнавчого музею. Докладніше див.: *Діброва Г. В. Штрихи до біографії М. М. Семенчика / Г. В. Діброва, В. В. Панченко // Вивчення історичної та культурної спадщини Роменщини: проблеми і перспективи : тези доповідей та повідомлень до науково-практичної конференції, присвяченої 70-річчю Роменського краєзнавчого музею. – Листопад. – 1990. – Суми ; Ромни, 1990. – С. 8–11. Семенчик Михайло Максимович // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 397–398.*
2. Иван Мясоедов / Евгений Зотов. 1881–1953. Путь исканий : каталог. – Берн, 1998. – С. 54.
3. Іл. див. у вид.: Сарабьянов Д. В. Стиль модерн / Д. В. Сарабьянов. – М., 1989. – С. 120.
4. *В'ячеслав Володимирович Пакулін (1900–1951) – живописець. Працював у галузі пейзажу, портрета, жанрової та тематичної картин, театральньо-декораційного мистецтва.*
5. Живопись 1920–1930. Государственный Русский музей : каталог-альбом. – М., 1989. – С. 252.
6. Шихирева О. Н. К истории общества «Круг художников» / О. Н. Шихирева // Советское искусствознание '82. – М., 1983. – Выпуск 1(16). – С. 301.
7. *Олексій Федорович Пахомов (1900–1973) – живописець і графік. Працював у галузі портрета, пейзажу, жанрової та тематичної картин, книжкової ілюстрації.*
8. Шихирева О. Н. К истории общества «Круг художников» / О. Н. Шихирева // Советское искусствознание '82. – М., 1983. – Выпуск 1(16). – С. 303.
9. Виставка ленинградського об'єднання «Круг художників» : каталог / Київська картинна галерея. – К., 1930.
10. Лапшин В. П. Из истории художественной жизни Москвы 1920-х годов. Маковец / В. П. Лапшин // Советское искусствознание '79. – М., 1980. – Второй выпуск. – С. 380.
11. Про «Композицію. Стиль російської ікони» Комарова автором було виголошено доповідь «*Ікона і кубофутуризм. Про мову однієї композиції з Роменського краєзнавчого музею*» на міжнародній науковій конференції «Російський кубофутуризм» у Державному інституті мистецтвознавства Міністерства культури Російської Федерації (Москва, 1998 р.). Див.: Автономова Н. Русский кубофутуризм / Н. Автономова, Г. Коваленко // Искусствознание '2/99 (XV). – С. 628. Публікацію тексту доповіді див.: *Побожий С. И. Икона и кубофутуризм. О языке одной композиции из Роменского краеведческого музея / С. И. Побожий // Русский кубофутуризм. – СПб., 2002. – С. 138–141.*
12. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К., 2005. – С. 127.
13. Цит. за вид.: Український авангард 1910–1930 рр. : альбом / автор-упорядник Д. О. Горбачов. – К., 1996. – С. 6.

14. Бобринская Е. А. Механизм «работы сновидения» в футуристическом взаимодействии поэзии и живописи / Е. А. Бобринская // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXV Випперовские чтения. – М., 1993. – С. 61.
15. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – С. 173.
16. Волошин М. Лики творчества / М. Волошин. – М., 1988. – С. 292.
17. Шумов А. Анархия есть любовь. Авангард и икона / А. Шумов // Давид Давидович Бурлюк : [материали наукової конференції] – К., 1998. – С. 30.
18. *Адарюков Володимир Якович (1863–1932)* – мистецтвознавець, бібліограф, музейний працівник. Колекціонер російської літографії та екслібрисів.
19. Діброва Г. В. Штрихи до біографії М. М. Семенчика / Г. В. Діброва, В. В. Панченко // Вивчення історичної та культурної спадщини Роменщини: проблеми і перспективи. – С. 8.
20. Збірник повинен складатися з трьох розділів: агітація, динаміт і форма, інформація. Його автори заявляли: *«Через головы «промежуточного сословия», через головы перепродавцев, критиков и целой своры услужливых благотворителей, узкопартийных организаций, вегетарианских организаций, каковыми являются теперь культурные отделы кооперативов и пролеткультов, мы решили взвиться и упасть в самую гущу массы с динамитом разрушения и формами нашей творческой изобретательности»* // Казимир Малевич : собр. соч. в 5-ти т. / К. Малевич. – М., 1995. – Т. 1. – С. 331.

Бібліографія про Бор. Комарова

1. Казимир Малевич : собр. соч. в 5-ти т. / К. Малевич. – М., 1995. – Т. 1. – С. 331.
2. Побожій С. «Роменщина у мистецтві»: новий мистецький проект? / С. Побожій // Червоний промінь (Суми). – 1996. – 12 січня. – № 2(4183). – С. 4.
3. Автономова Н. Русский кубофутуризм / Н. Автономова, Г. Коваленко // Искусствознание'2/99 (XV). – С. 628.
4. Побожій С. И. Икона и кубофутуризм. О языке одной композиции из Роменского краеведческого музея / С. И. Побожій // Русский кубофутуризм. – СПб., 2002. – С. 138–141.
5. Побожій С. І. Борис Комаров: Художник без біографії? До питання вивчення спадщини «забутих» художників / С. І. Побожій // 1100-літній Ромен: сторінки історії : матеріали ювілейної наукової конференції : збірник наукових праць. – Київ ; Ромни, 2002. – С. 58–61.
6. Побожій С. І. «Я вижу, Христос из иконы бежал...» Художні ідеї та паралелі у мистецтві модерну та авангарду / С. І. Побожій // Сумська старовина. – 2003. – № XI–XII. – С. 178–190.
7. Побожій С. Художні ідеї та паралелі у творчості Б. Комарова / С. Побожій // Художній музей : збірник статей і матеріалів (до 85-річного ювілею Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького). – Суми, 2005. – С. 127–134.
8. Побожій С. І. Забуті художники і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2008. – С. 4, 88–106, 144, 153, 154, 156. Іл.: № 25–32.

Список ілюстрацій

1. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Бузок. Перша половина 1900-х. Полотно на картоні, олія, 67x50. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
2. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Весною на віллі Боргезе. Перша половина 1900-х. Полотно на картоні, олія, 24x31. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
3. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Неаполь. Перша половина 1900-х. Папір на картоні, акварель, 24,х39,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
4. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Італія. Друга половина 1900-х (1908?). Полотно на картоні, олія, 19x26,8. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
5. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Руїни. Друга половина 1900-х. Полотно на картоні, олія, 32,5x50,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
6. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Гриби. 1910-ті. Полотно на картоні, олія, 23,1x36,1. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
7. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Море. 1911. Полотно, олія, 58,5x89,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
8. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Єрусалим. Кінець 1900-х – перша половина 1910-х. Полотно, олія, 93x63,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
9. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. На паперті. Кінець 1900-х – перша половина 1910-х. Картон, олія, 69x52,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
10. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Сінгапур. 1904. Полотно, олія, 63,5x94. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
11. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. Алжир. 1914. Полотно, олія, 73,2x114,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
12. Бразоль-Леонтьєва Ю. М. На березі ставу. Друга половина 1900-х – початок 1910-х. Полотно, олія, 31,6x 21,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
13. Власовський К. І. Літній день у Малоросії. Кінець 1880-х – початок 1890-х. Полотно, олія, 60x81. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
14. Власовський К. І. Дівчина біля бузку. Середина – друга половина 1910-х. Полотно, олія, 20,5x22,5. Меморіальний будинок-музей А. П. Чехова в Сумах.
15. Власовський К. І. Селянка з мискою (із серії «Селянські типи»). 1900-ті. Полотно, олія, 42x33,4. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
16. Власовський К. І. Селянин у фартусі. Кінець 1900-х – перша половина 1910-х. Полотно, олія, 27x19. Меморіальний будинок-музей А. П. Чехова в Сумах.

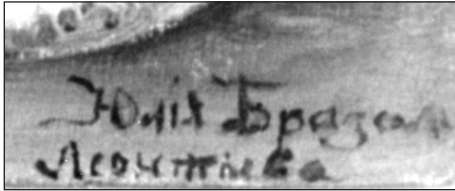
17. Власовський К. І. Хлопчик, що сидить на колоді. Кінець 1900-х – перша половина 1910-х. Полотно, олія, 22x15. Меморіальний будинок-музей А. П. Чехова в Сумах.
18. Власовський К. І. Веранда. Перша пол. 1910-х. З жигайлівського альбому К. І. Власовського 1890–1910-х рр. Папір, пастель, 25x35.
19. Власовський К. І. Погожий день. 1914. Полотно, олія, 77,5x104. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
20. Власовський К. І. Селянин з ціпом. 1910-ті. Полотно, олія, 29,5x19. Меморіальний будинок-музей А. П. Чехова в Сумах.
21. Власовський К. І. Після екзамену. 1917. Полотно, олія, 89,5x45,5. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
22. Красовський О. А. Пейзаж із сонцем, що заходить. Середина – друга половина 1900-х. Картон, пастель, 55,5x71. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
23. Красовський О. А. Ранок. Кінець 1900-х – початок 1910-х. Картон, пастель, 88,8x64,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
24. Красовський О. А. День. Кінець 1900-х – початок 1910-х. Картон, пастель, 89x64,3. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
25. Красовський О. А. Вечір. Кінець 1900-х – початок 1910-х. Картон, пастель, 88x64,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
26. Красовський О. А. Зима. Середина – друга половина 1900-х. Картон, пастель, 102x64,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
27. Красовський О. А. Вночі. Друга половина 1900-х – початок 1910-х. Полотно, олія, 102x120. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
28. Красовський О. А. Вночі. Ліва частина триптиха. Середина – друга половина 1910-х. Картон, пастель, 65x49,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
29. Красовський О. А. Вночі. Триптих. Права частина триптиха. Середина – друга половина 1910-х. Картон, пастель, 65x49,5. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
30. Красовський О. А. Червоне та біле. Кінець 1900-х – 1910-ті. Полотно, олія, 74x98. Приватне зібрання.
31. Красовський О. А. Куличанський етюд. Перша половина 1910-х (1912?). Картон, пастель, 102x64. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
32. Красовський О. А. Осінь у Куличці. Середина – друга половина 1910-х. Папір, наклеєний на картон, пастель, 53x75. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
33. Дейстер, Віллем Корнеліс. Курець. 1620–1630-ті рр. Дерево, олія, 44,5x31. Харківський художній музей. Твір знаходився в колекції О. Красовського.

34. Комаров Б. Ескіз до «Купця Калашникова». Кирибеевич перед Грозним. 1915. Картон, олія, 36,5х59. Роменський краєзнавчий музей.
35. Комаров Б. Зима. 1916. Полотно, олія, 36,5х69,3. Роменський краєзнавчий музей.
36. Комаров Б. Безробітні. Ескіз. 1920. Картон, олія, 17х17. Роменський краєзнавчий музей.
37. Пакулін В. В. Жниця. 1926–1927. Полотно, олія, 152х187. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
38. Комаров Б. Композиція. Стиль російської ікони. 1923. Фанера, олія, 44х33,4. Роменський краєзнавчий музей.
39. Комаров Б. Купальники. Ескіз. 1923. Картон, олія, 11,5х25. Роменський краєзнавчий музей.
40. Комаров Б. Типи селян. 1930-ті. Полотно, олія, 131х167,8. Роменський краєзнавчий музей.

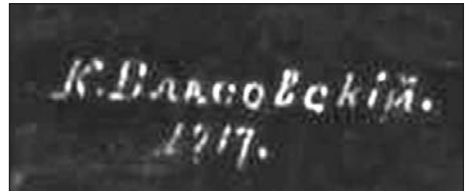
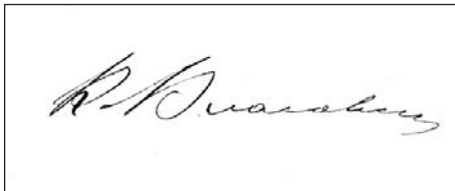
Додаток 1

Підписи художників

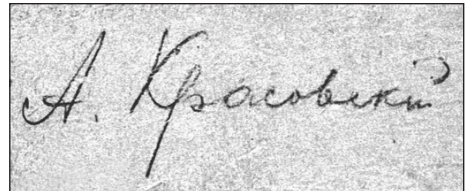
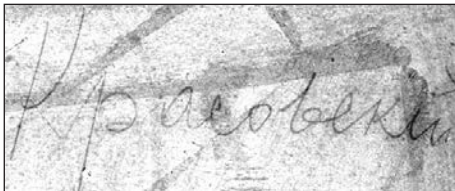
Бразоль-Леонтьєва Ю. М.



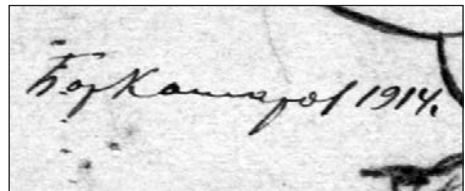
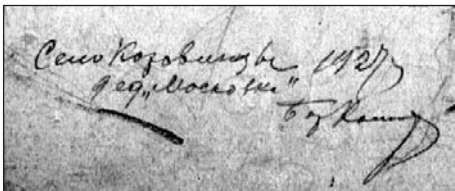
Власовський К. І.



Красовський О. А.



Комаров Бор.



Додаток 2

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

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

Продовження додатка 2

| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Власник, інвентарний номер | Підпис художника, написи |
|---------------|-------------------------|--|--------------------------|---------------|-----------------------------------|---|
| 9 | В Алжирі | 1900-ті (1908?) | Картон, олія | 55x65,5 | ЛХМ Ж-120 | Внизу праворуч: Юлія Бразоль |
| 10 | Венеція | Друга половина 1900-х (1908?) | Полотно на картоні, олія | 61x35,5 | ЛХМ Ж-122 | |
| 11 | Верблюди в Яффі | Перша половина 1900-х (1904?) | Полотно на картоні, олія | 47,5x40,5 | ЛХМ Ж-124 | Внизу праворуч: Юлія Бразоль На звороті наклейка з написом: Верблюды въ Яффе 100 р. Ю.Н. Бразоль В.О. 8 линия Д 33 |
| 12 | Весною на віллі Боргезе | Перша половина 1900-х | Полотно на картоні, олія | 24x31 | ЛХМ Ж-123 | На звороті наклейка з написом: Весной въ випль Боргезе Ю.Н. Бразоль Лиговка 47 |
| 13 | Гриби | Середина – друга половина 1900-х | Полотно на картоні, олія | 50x67,8 | ЛХМ Ж-109 | Внизу праворуч: Юлія Бразоль Леонтєва |
| 14 | Гриби | 1910-ті | Полотно на картоні, олія | 23,1x36,1 | ЛХМ Ж-111 | Внизу праворуч: Юлія Бразоль Леонтєва |
| 15 | Гриби | Середина – друга половина 1900-х | Полотно, олія | 42,5x63,5 | ЛХМ Ж-110 | Внизу праворуч: Юлія Бразоль |
| 16 | Етюд | Перша половина – середина 1900-х | Картон, олія | 20,5x17,7 | ЛХМ Ж-130 | |
| 17 | Брусалим | Кінець 1900-х – перша половина 1910-х | Полотно, олія | 93x63,5 | ЛХМ Ж-133 | |
| 18 | Італія | Друга половина 1900-х (1908?) | Полотно на картоні, олія | 19x26,8 | ЛХМ Ж-121 | |
| 19 | На березі ставу | Друга половина 1900-х – початок 1910-х | Полотно на картоні, олія | 31,6x21,5 | ЛХМ Ж-126 | Внизу праворуч: Юлія Бразоль |

Продовження додатка 2

| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Власник, інвентарний номер | Підпис художника, написи |
|---------------|---------------------------|---|----------------------------|---------------|-----------------------------------|---|
| 20 | На паперті | Кінець 1900-х – перша половина 1910-х | Картон, олія | 69x52,5 | ЛХМ Ж-129 | Внизу праворуч: Юлія Заславська-Бразоль Напис олівцем: № 49 темно коричневую дерев'яною гладкую раму |
| 21 | На пристані. Етюд | Перша половина – середина 1900-х | Полотно на картоні, олія | 24,1x33 | ЛХМ Ж-128 | На звороті напис: Юлії Николаевны Бразоль 25 р. Етюд. В.О. 8 Лінія Д. 33 кв 10 |
| 22 | Натюрморт | Друга половина 1880-х | Полотно, олія | 42,8x77,4 | ЛХМ Ж-114 | Внизу праворуч: Ю. Бразоль |
| 23 | Осіній лист клену | Друга половина 1910-х | Полотно на картоні, олія | 23,5x35 | ЛХМ Ж-116 | Внизу праворуч: Юлія Бразоль |
| 24 | Пальмовий гай | 1900-ті (1904?) | Полотно на фанері, олія | 81,4x56,3 | ЛХМ Ж-131 | |
| 25 | Південна ніч в Малій Азії | Друга половина 1900-х – перша половина 1910-х | Картон, олія | 50,8x80 | ЛХМ Ж-132 | У центрі праворуч: Юлія Бразоль На звороті наклейка з написом: Южная лунная ночь в Малой Азии. 150 р. Юлії Николаевны Бразоль-Заславской. Финляндия. Муста-Мяк... |
| 26 | Руїни | Друга половина 1900-х | Полотно на картоні, олія | 32,5x50,5 | ЛХМ Ж-127 | Внизу праворуч: Юлія Бразоль |
| 27 | Сливи | 1910-ті | Полотно, олія | 52,5x68,5 | ЛХМ Ж-112 | Внизу праворуч: Юлія Леонтєва Бразоль |
| 28 | Став | Друга половина 1900-х – початок 1910-х | Полотно на картоні, олія | 21,7x27,2 | ЛХМ Ж-125 | Внизу ліворуч: Юлія Бразоль (підпис напіврізаний) |
| 29 | Гриби | Середина – друга половина 1900-х | Папір на картоні, акварель | 33,2x52,6 | ЛХМ Г-5 | |

Продовження додатка 2

| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Власник, інвентарний номер | Підпис художника, написи |
|--------|-------------------------------------|---------------------------------|----------------------------|----------------|--|--|
| 30 | Неаполь | Перша половина 1900-х | Папір на картоні, акварель | 24,5x39,5 | ЛХМ Г-4 | Внизу в центрі: Ю. Бразоль На звороті: наклейка з написом: Неаполь (акварель) не продається. Можна повторити за 30 р., Лиговка 47. кв. 3 Ю.Н. Бразоль |
| 31 | Полунці | 1916 | Папір на картоні, акварель | 32,5x51,7 | ЛХМ Г-6 | Внизу ліворуч: 1916 годъ |
| 32 | Сливи | Друга половина 1910-х | Папір на картоні, акварель | 31,5x52,5 | ЛХМ Г-3 | Внизу праворуч: Леонтьєва Бразоль |
| 33 | Медальйон-горельєф | 1899 | Мармур | 57x55x25 | ЛХМ С-3 | На зрізі цокола, на лицьовій стороні ліворуч висічено: JulieBrasol. Праворуч від підпису висічено: 1899 |
| 34 | Жінка на скелі | 1901 | Теракота | 37,2x13,5x21,8 | ЛХМ С-4 | На скелі внизу, на тильній стороні, витиск у тісті: Ю. Бразоль. 1901. 3 мая |
| 35 | Аврора | 1900-ті – перша половина 1910-х | Бронза, литво | 55x17x17 | ЛХМ С-5 | На цоколі на лицьовій стороні: Юлія Бразольская. На зворотній стороні: отпиль В. Гавриловъ |
| 36 | Тамара і Демон. Скульптура-барельєф | 1900-ті (1906?) | Бронза | 32,2x17,5 | ЛХМ ПИ-156 | Внизу праворуч: Brasol |
| 37 | Плошкін | Перша половина 1900-х (1904?) | Бронза, литво | 22x10x8,2 | Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького (СХМ) СК-2 | |
| 38 | Сестри | Перша половина 1900-х (1903?) | Гіпс тонований | 32x50x12 | СХМ СК-72 | Справа на плечі дівчинки витиснуто: Юлія Бразоль |

Додаток 3

Твори К. І. Власовського у Меморіальному будинку-музеї А. П. Чехова в Сумах

| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Інвентарний номер |
|--------|---|---------------------------------------|---------------|-----------|-------------------|
| 1 | Дівчина біля бузку | Середина – друга половина 1910-х | Полотно, олія | 20,5x22,5 | КН-1197 |
| 2 | Літній пейзаж з водоймищем та стогом сіна | 1890–1900-ті | Полотно, олія | 21x28,3 | КН-1199 |
| 3 | Літній пейзаж із селянською хатою | 1890-ті (?) | Полотно, олія | 21x25 | КН-1200 |
| 4 | На перекладних | 1900-ті | Полотно, олія | 19,5x26,3 | КН-1201 |
| 5 | Селянин з ціпом | 1910-ті | Полотно, олія | 29,5x19 | КН-1203 |
| 6 | Селянин у кожусі з батогом | 1900-ті | Полотно, олія | 27,5x16,2 | КН-1198 |
| 7 | Селянин у фартусі | Кінець 1900-х – перша половина 1910-х | Полотно, олія | 27x19 | КН-1203 |
| 8 | Хлопчик, що сидить на коліді | Кінець 1900-х – перша половина 1910-х | Полотно, олія | 22x15 | КН-1202 |

Додаток 4
Твори О. А. Красовського в Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева
та приватних збірках

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

Продовження додатка 4

| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Власник, інвентарний номер | Підпис художника, написи |
|---------------|-------------------------------|----------------------------------|-------------------------------------|---------------|-----------------------------------|--|
| 9 | Етюд проти сонця | Перша половина 1910-х | Картон, пастель | 65x50 | ЛХМ Г-34 | |
| 10 | Етюд у долині | Кінець 1900-х – початок 1910-х | Картон, пастель | 65x49 | ЛХМ Г-22 | На звороті написи кольоровим олівцем(?) бузкового кольору: А. Красовский Пейзажъ (1) Pendant Этюд в долине |
| 11 | Зима | Середина – друга половина 1900-х | Картон, пастель | 102x64,5 | ЛХМ Г-30 | На звороті напис олівцем: Зима А. К[расовский] |
| 12 | Конвалія | Перша половина 1910-х | Картон, пастель | 65x49,7 | ЛХМ Г-33 | |
| 13 | Куличанський етюд | Перша половина 1910-х (1912?) | Картон, пастель | 102x64 | ЛХМ Г-26 | |
| 14 | Лісовий струмок | Середина – друга половина 1910-х | Картон, пастель | 65,2x49,5 | ЛХМ Г-15 | |
| 15 | Море. Контрабандисти | Середина – друга половина 1900-х | Картон, пастель | 64,5x102 | ЛХМ Г-24 | На звороті написи кольоровим олівцем(?) бузкового кольору: А. Красовский Море |
| 16 | Ніч. Вершинок | Кінець 1900-х – початок 1910-х | Картон, пастель | 88,5x64,5 | ЛХМ Г-29 | На звороті напис олівцем: Красовский Ночь |
| 17 | Осінь у Кулиці | Середина – друга половина 1910-х | Папір, наклеєний на картон, пастель | 53x75 | ЛХМ Г-20 | |
| 18 | Пейзаж із сонцем, що заходить | Середина – друга половина 1900-х | Картон, пастель | 55,5x71 | ЛХМ Г-17 | На звороті напис олівцем: Красовский Пейзажъ с заходящимъ солнцемъ Напис червоним олівцем: № 115 |

Продовження додатка 4

| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Власник, інвентарний номер | Підпис художника, написи |
|---------------|------------------------------|--|------------------|---------------|-----------------------------------|--|
| 19 | Пейзаж із сонцем, що сходить | Середина – друга половина 1900-х | Картон, пастель | 49,7х65 | ЛХМ Г-27 | На звороті напис олівцем: Красовскій Пейзажъ съ восходящимъ солнцемъ Напис червоним олівцем: 116 |
| 20 | Ранок | Кінець 1900-х – початок 1910-х | Картон, пастель | 88,8х64,5 | ЛХМ Г-31 | На звороті напис олівцем: Красовскій Утро Напис червоним олівцем: № 109 |
| 21 | Рибалки | Середина – друга половина 1900-х | Картон, пастель | 64,5х49, овал | ЛХМ Г-25 | На звороті напис олівцем: А Красовскій] |
| 22 | Світлячки і дзвіночки | Середина – друга половина 1910-х | Полотно, пастель | 53,3х35,7 | ЛХМ Г-19 | |
| 23 | Хмара | Перша половина 1910-х | Картон, пастель | 65х49,5 | ЛХМ Г-21 | |
| 24 | Вночі | Друга половина 1900-х – початок 1910-х | Полотно, олія | 102х120 | ЛХМ Ж-140 | |
| 25 | Старий став | 1911 | Папір, акварель | 14х16 | Приватне зібрання | Внизу ліворуч: А. Красовскій Внизу праворуч: 1911 г. |
| 26 | Червоне та біле | Кінець 1900-х – 1910-ті | Полотно, олія | 74х98 | Приватне зібрання | Праворуч внизу підпис |

Додаток 5
Твори Бор. Комарова в Роменському краєзнавчому музеї

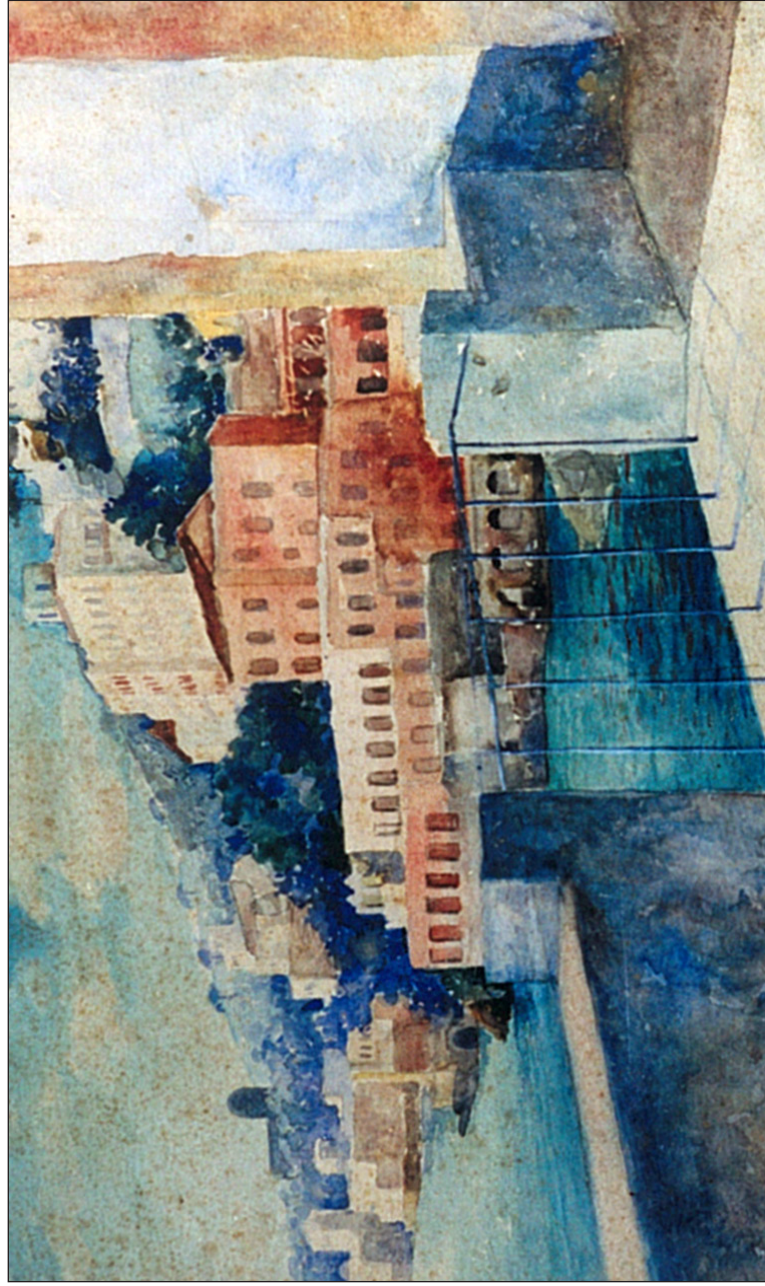
| № пор. | Назва твору | Рік виконання | Техніка | Розмір | Власник, інвентарний номер | Підпис художника, написи |
|--------|--|---------------|-----------------------------------|-----------|------------------------------------|--|
| 1 | Начерк чоловічої постаті | 1914 | Папір, графітний олівець, вугілля | 17,5x19,5 | Роменський краєзнавчий музей (РКМ) | Внизу ліворуч: БорКомаров 1914 г. |
| 2 | Ескіз до "Купця Калашникова". Кирибеевич перед Грозним | 1915 | Картон, олія | 36,5x59 | РКМ Ж-52 | Внизу праворуч: Бор Комаров 1915 г. На звороті напис: "Ескіз к "Купцу Калашникову" Кирибеевич перед Грозным |
| 3 | Зима | 1916 | Полотно, олія | 36,5x69,3 | РКМ Ж-55 | Внизу праворуч: БорКомаров 1916 г. |
| 4 | Безробітні. Ескіз | 1920 | Картон, олія | 17x17 | РКМ Ж-54 | Внизу праворуч: БорКомаров 1920 г. Гомны |
| 5 | Купальники. Ескіз | 1923 | Картон, олія | 11,5 x 25 | РКМ Ж-51 | Внизу праворуч: БорКомаров 1923 На звороті напис: Ескіз "Купальщики" |
| 6 | Композиція. Стиль російської ікони | 1923 | Фанера, олія | 44x33,4 | РКМ Ж-50 | Внизу праворуч: Бор Комаров (1923 г) На звороті напис: Борис Комаров Композиция (стиль русской иконы) |
| 7 | Портрет Луначарського | 1925 (?) | Полотно, олія | 92x75 | РКМ Ж-46 | |
| 8 | Дід "Московка" | 1927 | Папір, соус, олівець | 54x37 | РКМ Ж-49 | Внизу ліворуч, ближче до центру напис олівцем: Село Коровинцы 1927 г. дед "Московка" БорКомаров |
| 9 | Типи селян | 1930-ті | Полотно, олія | 131x167,8 | РКМ Ж-47 | Внизу ліворуч: БКом[аров] |



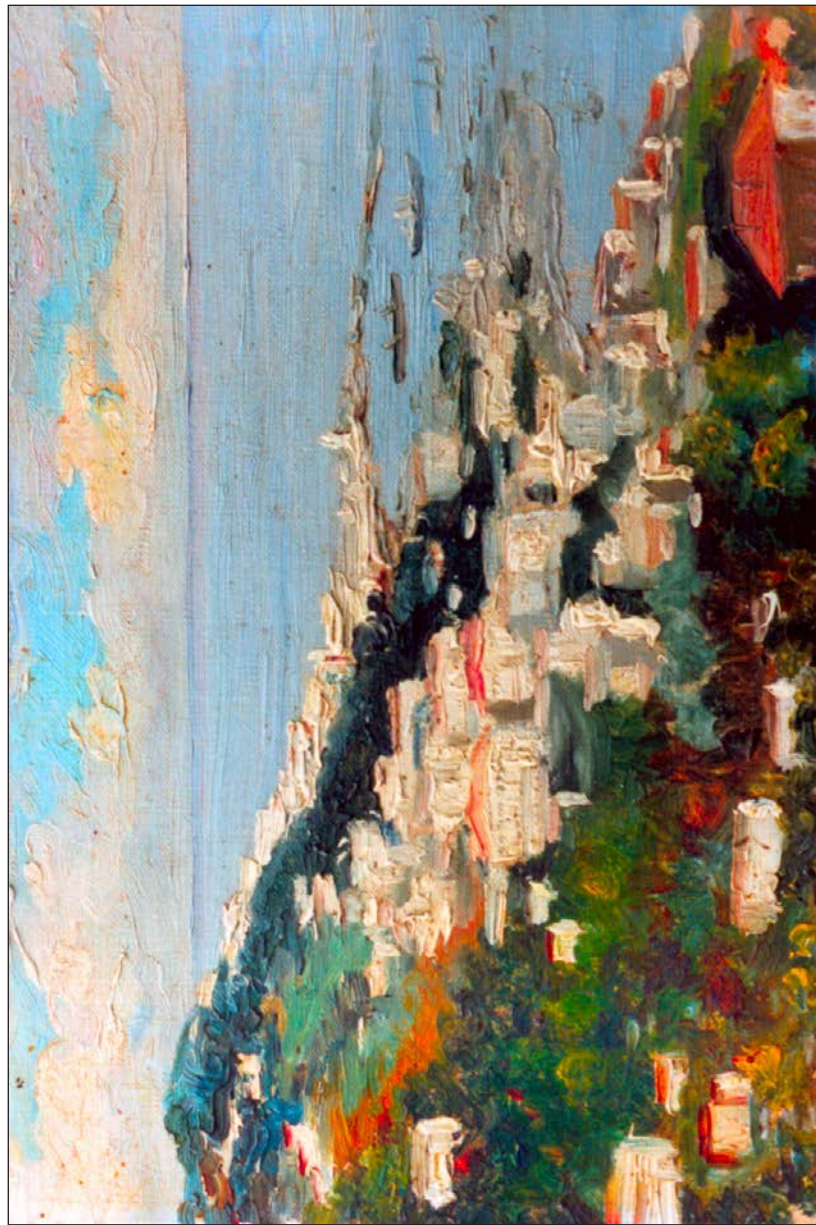
Бразоль-Леонтьева Ю. М.
Бузок. Перша половина 1900-х



Бразоль-Леонтьева Ю. М.
Весною на віллі Боргезе. Перша половина 1900-х



Бразоль-Леонтьева Ю. М.
Неаполь. Перша половина 1900-х



Бразоль-Леонтегьева Ю. М.
Италия. Друга половина 1900-х (1908?)



Бразоль-Леонтьева Ю. М.
Руїни. Друга половина 1900-х



Бразоль-Леонтьева Ю. М.
Гриби. 1910-ті



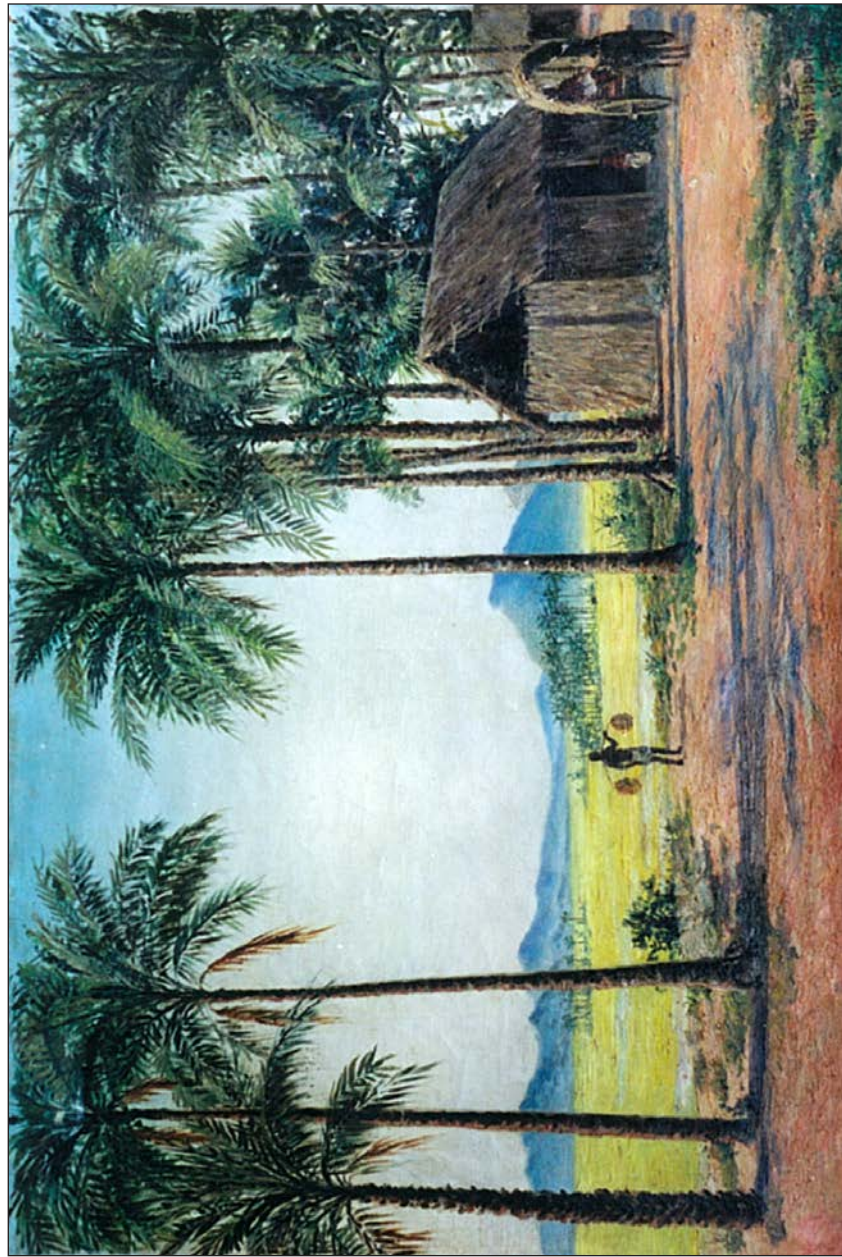
Бразоль-Леонтьева Ю. М.
Море. 1911



Бразоль-Леонтьева Ю. М.
Єрусалим. Кінець 1900-х – перша половина 1910-х



Бразоль-Леонтьєва Ю. М.
На паперті. Кінець 1900-х – перша половина 1910-х



Бразоль-Леонтьева Ю. М.
Сингапур. 1904



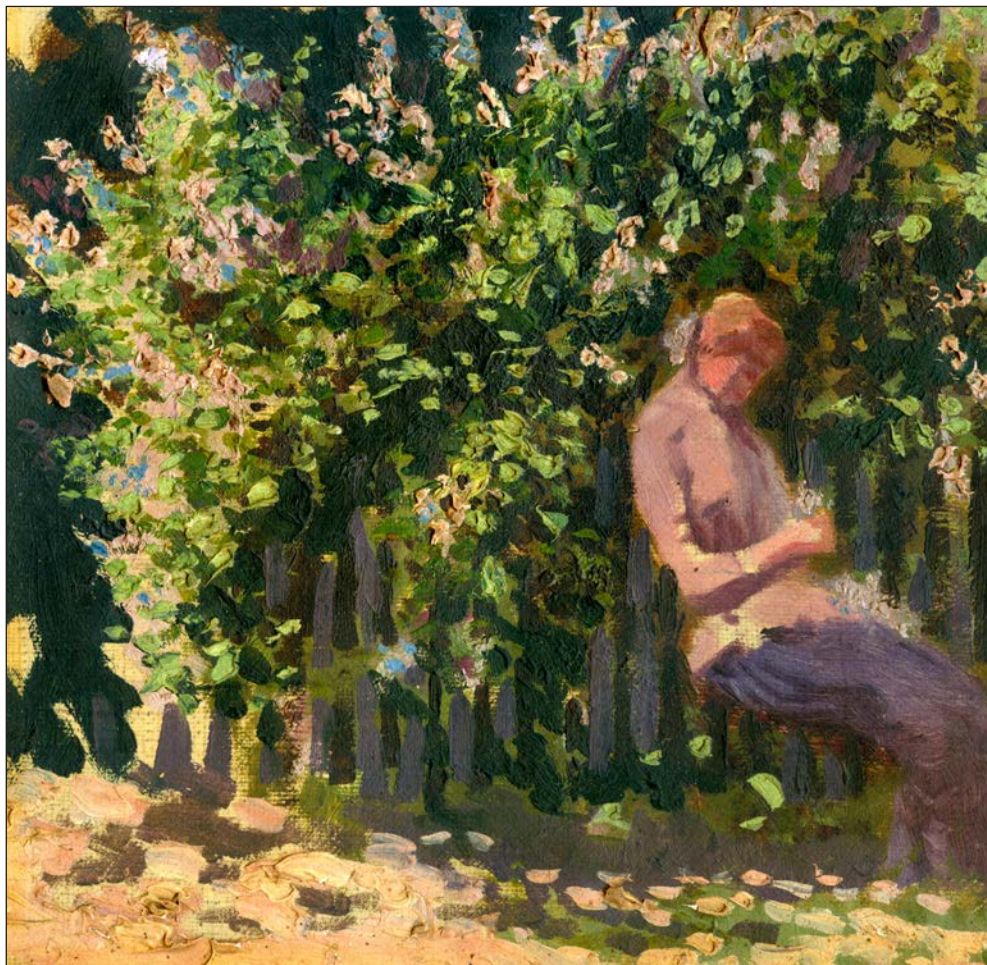
Бразоль-Леонгьева Ю. М.
Алжир. 1914



Бразоль-Леонтьева Ю. М.
На березі ставу. Друга половина 1900-х – початок 1910-х



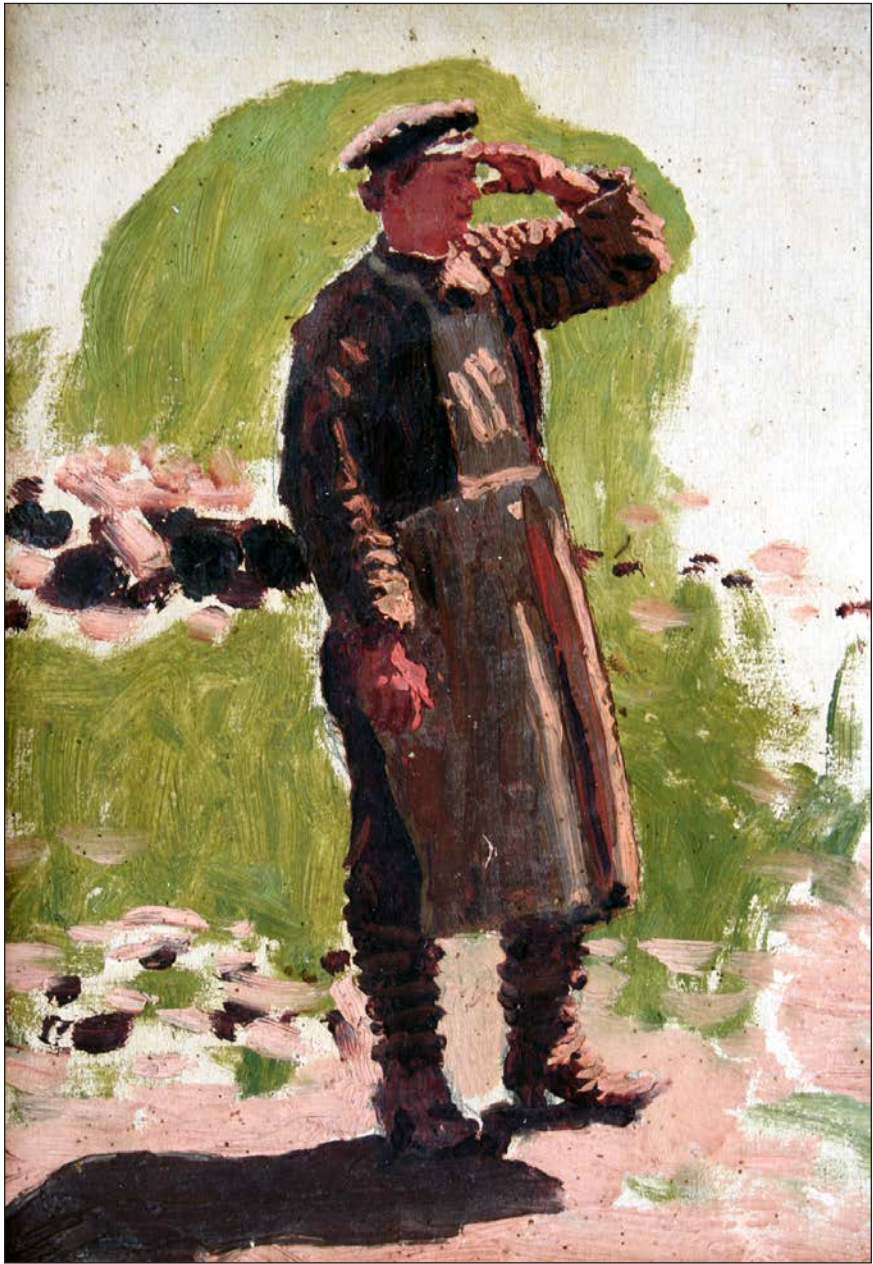
Власовський К. І.
Літній день у Малоросії. Кінець 1880-х – початок 1890-х



Власовський К. І.
Дівчина біля бузку. Середина – друга половина 1910-х



Власовський К. І.
Селянка з мискою (із серії «Селянські типи»). 1900-ті



Власовський К. І.
Селянин у фартусі. Кінець 1900-х – перша половина 1910-х

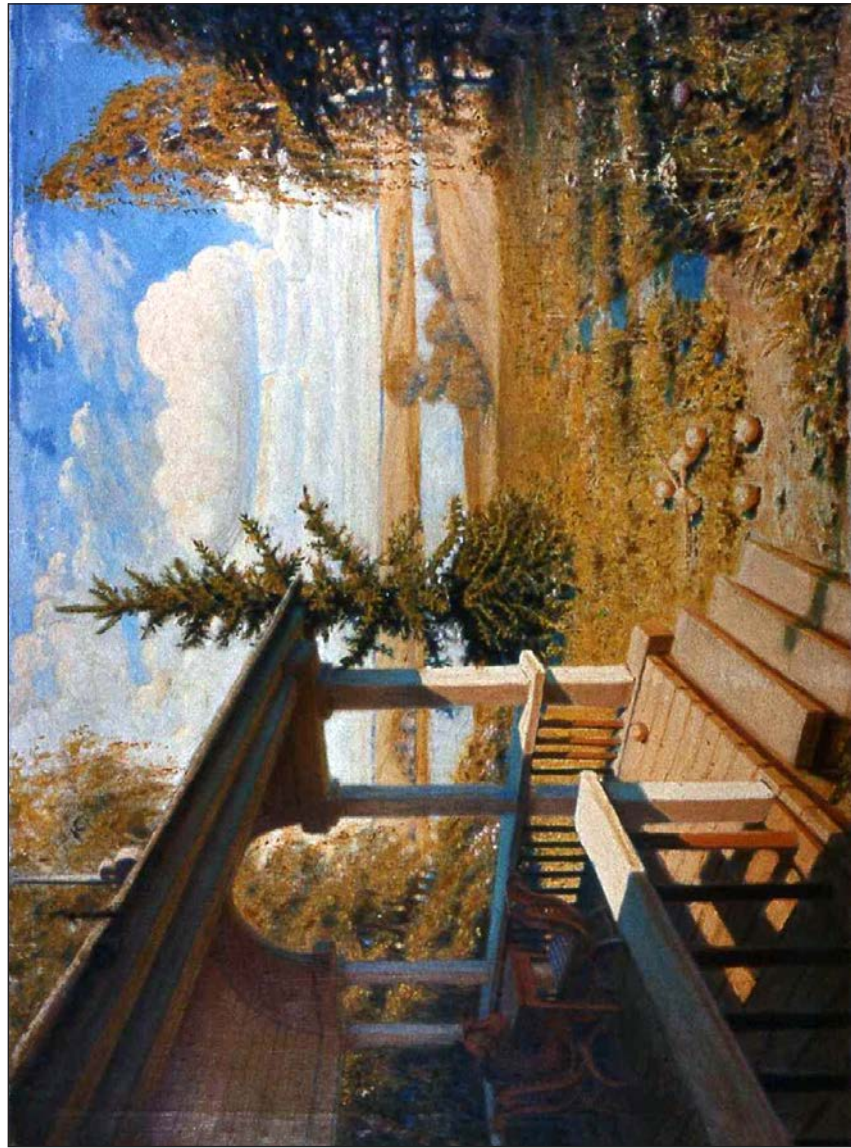


Власовський К. І.

Хлопчик, що сидить на колоді. Кінець 1900-х – перша половина 1910-х



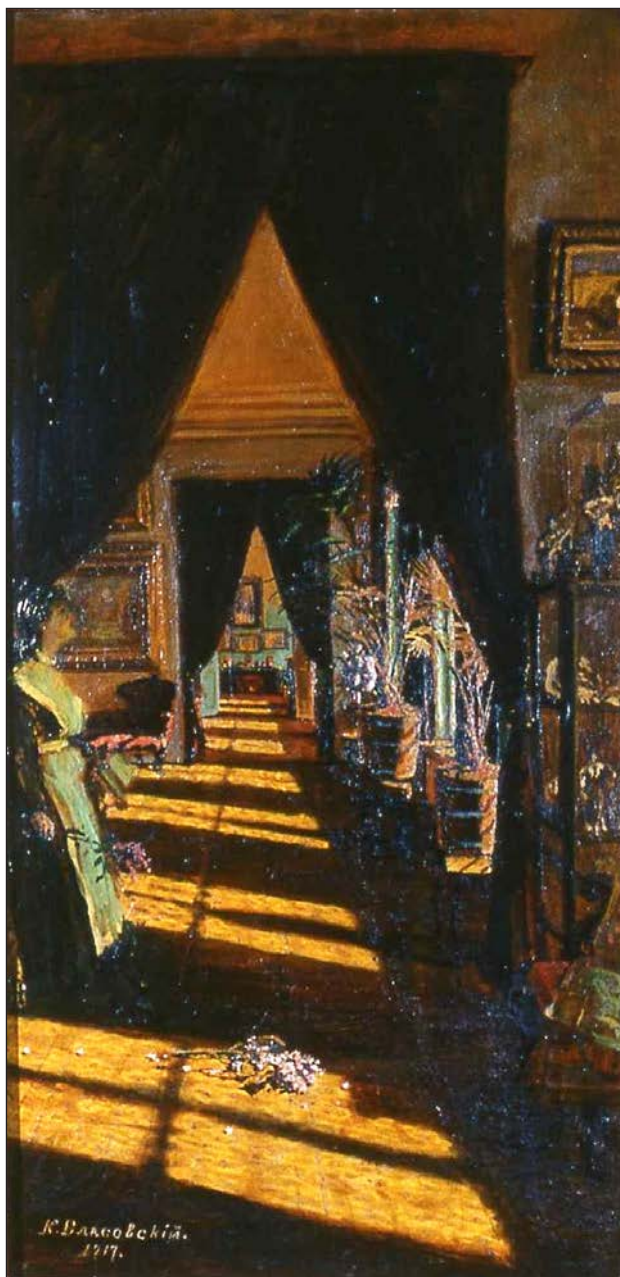
Власовський К. І.
Веранда. Перша половина 1910-х



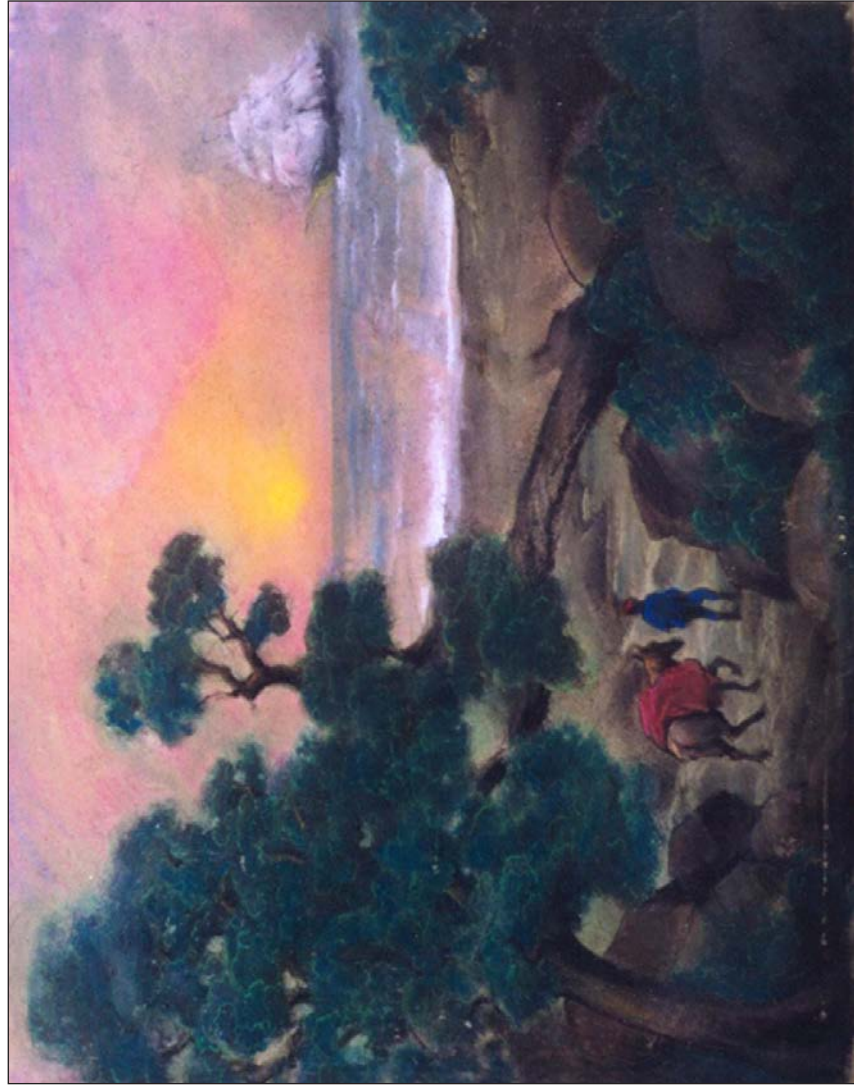
**Власовский К. И.
Погожий день. 1914**



Власовський К. І.
Сеянин з ціпом. 1910-ті



Власовський К. І.
Після екзамену. 1917

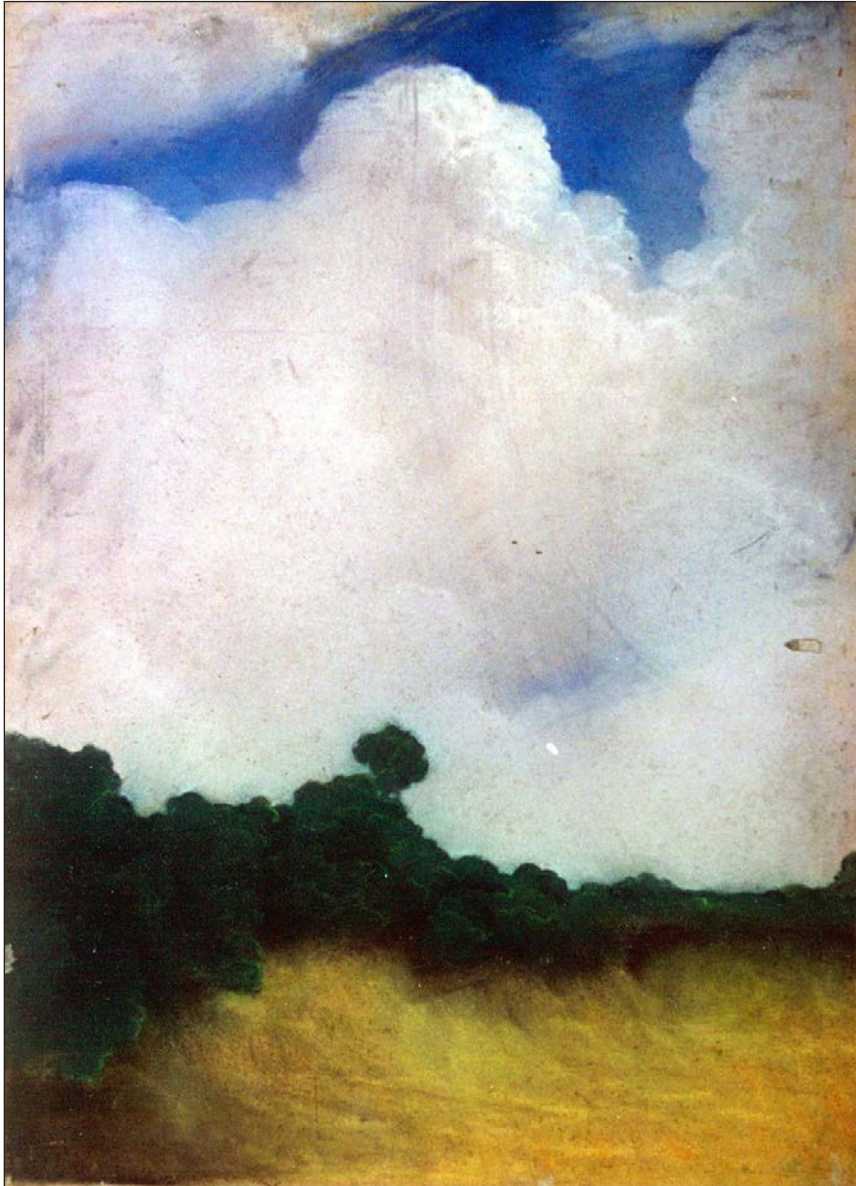


Красовський О. А.

Пейзаж із сонцем, що заходить. Середина – друга половина 1900-х



Красовський О. А.
Ранок. Кінець 1900-х – початок 1910-х



Красовський О. А.
День. Кінець 1900-х – початок 1910-х



Красовський О. А.
Вечір. Кінець 1900-х – початок 1910-х



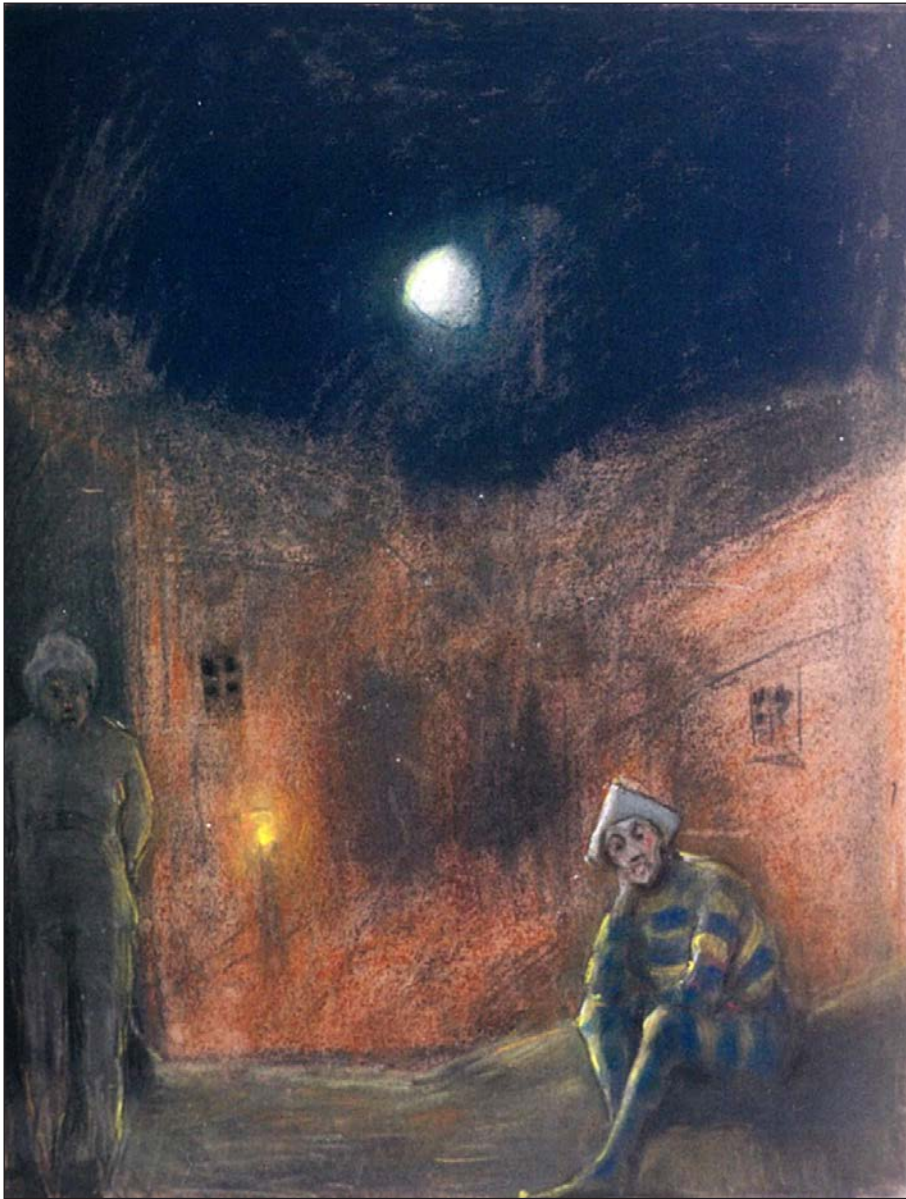
Красовський О. А.
Зима. Середина – друга половина 1900-х



Красовський О. А.
Вночі. Друга половина 1900-х – початок 1910-х



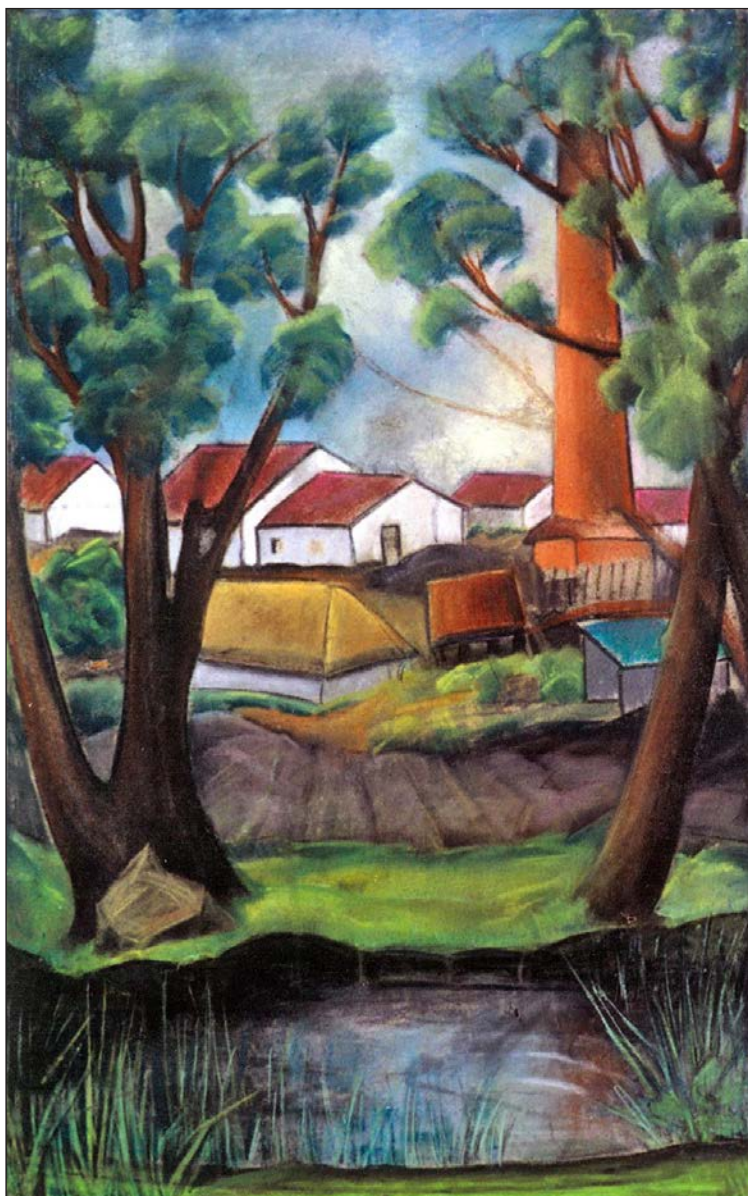
Красовський О. А.
Вночі. Ліва частина триптиха. Середина – друга половина 1910-х



Красовський О. А.
Вночі. Права частина триптиха. Середина – друга половина 1910-х



**Красовський О. А.
Червоне та біле. Кінець 1900-х – 1910-ті**



Красовський О. А.
Куличанський етюд. Перша половина 1910-х (1912?)



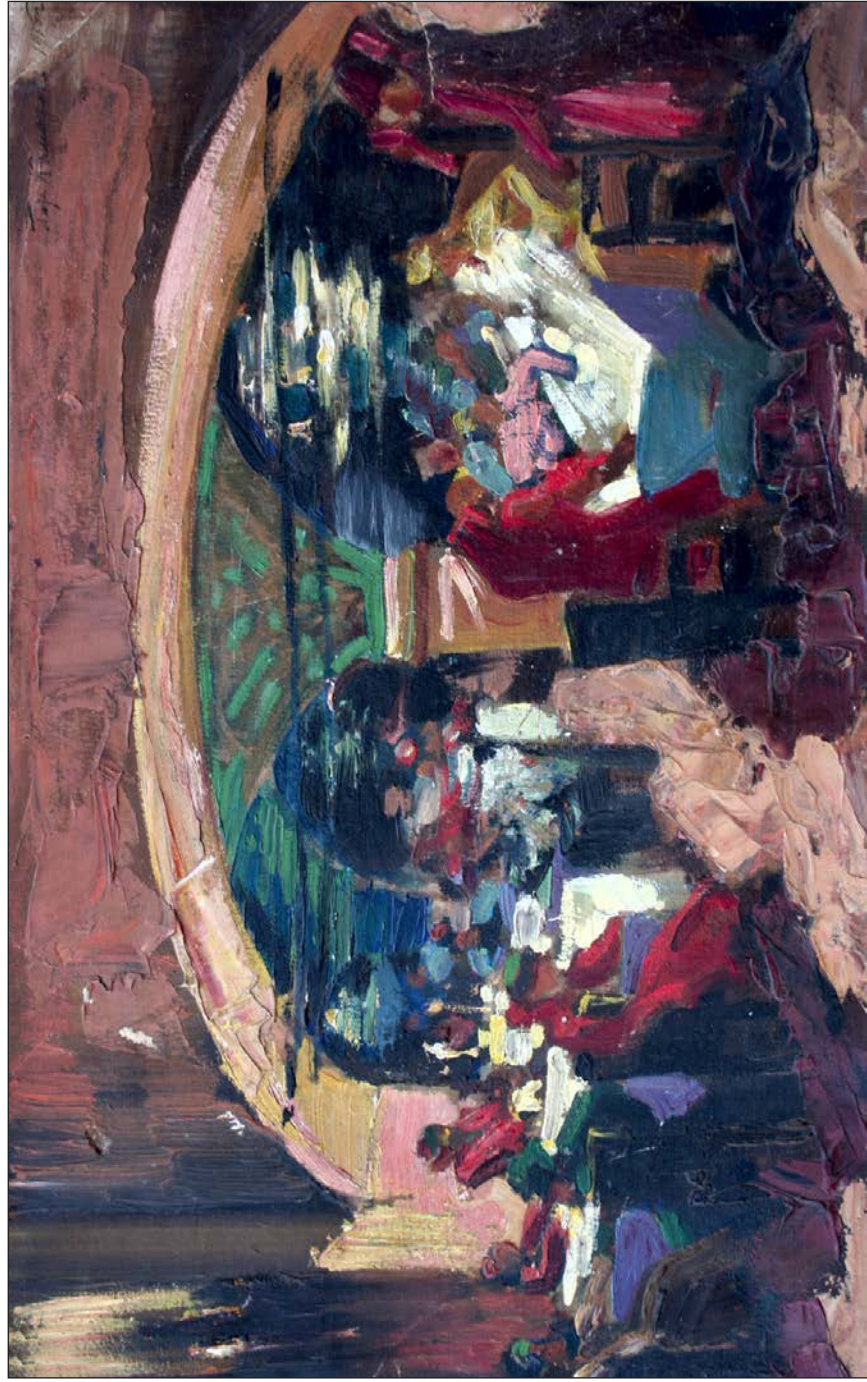
Красовський О. А.
Осінь у Кулищі. Середина – друга половина 1910-х



Дейстер, Віллем Корнеліс.

Курець. 1620–1630-ті.

Твір знаходився в зібранні О. А. Красовського



Комаров Б.
Ескіз до «Кушця Калашникова», Кирибеевич перед Грозним. 1915



Комаров Б.
Зима. 1916



Комаров Б.
Безробітні. Ескіз. 1920



Пакулін В. В.
Жниця. 1926–1927



Комаров Б.
Композиция. Стиль російської ікони. 1923

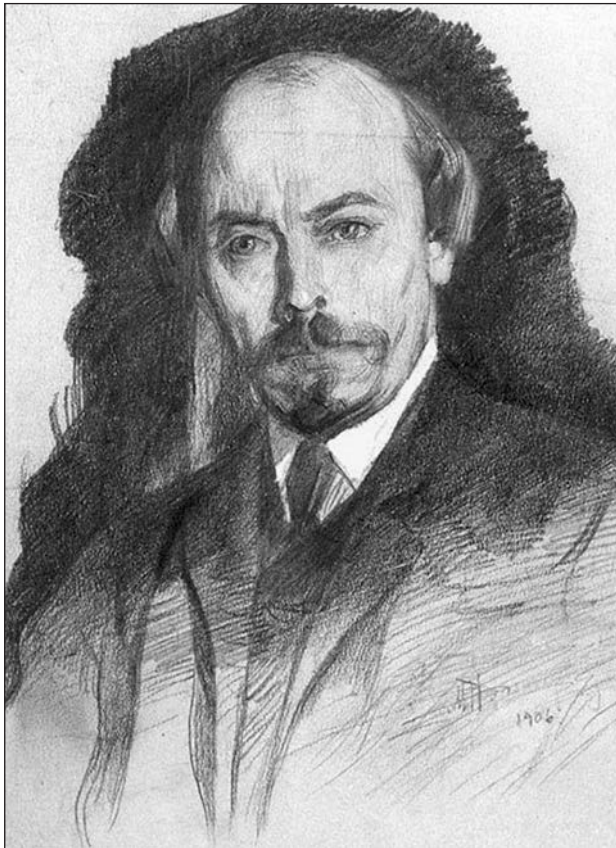


Комаров Б.
Купальники. Эскиз. 1923



Комаров Б.
Типи селян. 1930-ті

ПРО НАСЛІДУВАННЯ
ТРАДИЦІЙ
РЕЛІГІЙНОГО МИСТЕЦТВА



«...я не отвергаю искусства вне церкви – искусство должно служить всей жизни, всем лучшим сторонам человеческого духа – где оно может – но в храме художник соприкасается с самой положительной стороной человеческого духа – с человеческим идеалом».

В. М. Васнецов

«Живописью любоваться я могу прийти в музей; а в церковь я иду за Божескою наукой, за идеалом, за путем жизни, за образцом».

В. В. Розанов

МИСТЕЦТВО, ЩО ЗУПИНЯЄ ЧАС



удожник біля церковних стін... Так, перефразуючи назву книги В. Розанова, можна образно визначити проблему сакрального мистецтва у творчості окремих видатних російських та українських митців наприкінці XIX – на початку XX ст. У розписах сакральних будівель Сумщини брали участь місцеві та запрошені художники. Укажемо на стінні розписи братів Олександра і Павла Сведомських – представників академічного живопису другої половини XIX ст. у глухівській Анастасіївській церкві. У написанні ікон для сумського Спасо-Преображенського собору брали участь відомі російські художники В. Маковський і К. Лебедев. Кількість творів релігійного змісту цих митців була доволі значною [1]. Відомі й прізвища інших малярів, образи письма яких знаходилися у церквах Сумщини (Я. Отришко). Якщо подібні факти зустрічалися в літературі, то не завжди отримували належну культурно-історичну та ми-

стецтвознавчу оцінку. Відсутня систематизація матеріалів подібної тематики.

Дослідження іконопису і монументальних церковних розписів ускладнюється тим, що протягом 30–40-х рр. XX ст. їх чимало загинуло. До таких слід віднести, наприклад, іконописні образи М. Нестерова та К. Петрова-Водкіна в сумському Троїцькому соборі.

У 1914 р. у Сумах завершилося будівництво Троїцької церкви, зведеної коштами слобожанського цукрозаводчика і мецената Павла Івановича Харитоненка (1852–1914). Знаходилася вона поряд із старою, кам'яною, побудованою Лінтварьовими. Саме в ній відспівували П. Харитоненка. Церкву знищили у 20–30-х рр. XX ст. На одній з дореволюційних фотографій видно стару Троїцьку церкву та нову будівлю собору. У цьому районі, неподалік, знаходилася дерев'яна Троїцька церква (1827). Отже, П. Харитоненко задумав не просто відновити храм на честь Трійці, а побудувати соборну церкву.



Санкт-Петербург. Троїцький собор і пам'ятник «Слави». Листівка. До 1908

Собор був розташований на Троїцькій вулиці, де мешкали заможні сумчани. Тут знаходилася Олександрівська чоловіча гімназія, духовне училище, друга жіноча гімназія, головна контора фірми «Харитоненко з сином». На кошти родини Харитоненків були побудовані дитяча лікарня святої Зінаїди та дитячий притулок. Їхні будівлі також знаходилися на Троїцькій вулиці.

Роботи з будівництва Троїцького собору проводилися під керівництвом цивільного інженера Г. К. Шольца, який на початку ХХ ст. обіймав посаду міського архітектора. Проте храм не було закінчено. Мрії П. Харитоненка щодо нової соборної церкви так і не здійснилися за його життя. На думку сумського історика

І. Скворцова, храм так і не був освячений, і служби в ньому не проводилися.

Ясний за формами архітектурний ансамбль церковної споруди сформувався під впливом петербурзьких Ісаакієвського і Троїцького соборів.

Суворий класицистичний вигляд сумського храму пом'якшився завдяки введенням барочних елементів до екстер'єру храму. До оформлення його інтер'єру П. Харитоненко залучив відомих на той час митців. Церковне начиння для храму було замовлено в Італії, але пароплав, який повинен був його доставити, було потоплено в 1914 р.

У церкві було застосовано нові технічні досягнення. У ній використовувався, наприклад, електропилосос. Електри-

чне опалення дозволяло підтримувати належну температуру в храмі, що забезпечувало збереження ікон і розписів.

Вважається, що авторство розписів на парусах храму, в центральному барабані та прямокутних нішах під вікнами (1913) належить московському художнику Гнату Гнатовичу Нівінському (1880–1933). Залишається невідомою особиста участь митця у цьому процесі. Можливо, що розписи виконували за його ескізами.

Мармуровий іконостас і мозаїчну підлогу розробив архітектор Олексій Васильович Щусев (1873–1949). Вірогідно, що саме останньому і належала ідея проекту сумського собору. Цю гіпотезу підтверджують міцні ділові стосунки П. Харитоненка з архітектором. За проектами О. Щусева вже було зведено два Троїцькі собори: у Почаївській лаврі (1906–1912) і Санкт-Петербурзі (1913–1916), а також Марфо-Маріїнську обитель у Москві. Він спроектував Пантелеймонівську церкву в Сумах (1911) у неоруському стилі з елементами псковсько-новгородської архітектури XII–XIII ст. і Спаську церкву (1908–1913) у Наталівці.

Для оздоблення Троїцької церкви в Сумах П. Харитоненко залучив відомих художників Михайла Васильовича Нестерова (1862–1942) та Кузьму Сергійовича Петрова-Водкіна (1878–1939). Першого П. Харитоненко практично умовив взятися за це замовлення [2]. Останнього було запрошено, найімовірніше, завдяки ініціативі О. Щусева, з яким митець був уже добре знайомий завдяки спільній роботі на українській землі – в Овручі.

П. Харитоненко мав міцні стосунки з творчою елітою. В одних він закуповує твори для своєї мистецької колекції

(І. Рєпін, В. Верещагін, М. Нестеров), іншим замовляє портрети членів своєї родини (П. Малявін, В. Серов, К. Сомов), решта запрошується до проектування, будівництва і оформлення церков (С. Кольчонков, О. Матвеев, К. Петров-Водкін, О. Савінов, О. Щусев). У сумському соборі П. Харитоненко мріяв у внутрішньому архітектурному оформленні повторити «диво», створене художниками в київському Володимирському соборі [3].

10-ті рр. XX ст. позначилися відкриттям давньоруського і старокиївського іконопису і розповсюдженням неоруського стилю в архітектурі на теренах Російської імперії. Але ці процеси розпочалися набагато раніше, ще з другої половини XIX ст., коли у містах почали будуватися численні будинки і храми у стилі допетровського зодчества.

Отримує новий поштовх колекціонування ікон (В. Васнецов, О. Морозов, І. Остроухов, М. Лихачов, П. Третьяков, С. Рябушинський), яке бере свій початок ще з XIX ст. Збирання ікон у Російській імперії завжди було прерогативою приватних осіб. Серед колекцій ікон виділялося і за кількістю експонатів та їхньою якістю зібрання видатного вченого: архівіста, історика мистецтва і палеографа Миколи Петровича Лихачова (1862–1936). Його наукові та збирацькі інтереси орієнтувалися на візантійський і російський іконопис. У цьому я зміг переконатися під час відвідання виставки старожитностей з колекції М. Лихачова у Державному Російському музеї (СПб.) у 1991 р.

Ікони починають збирати не тільки художники (І. Остроухов), вчені (М. Лихачов), але й буржуазія. Серед останніх слід згадати промисловця і банкіра Степана

Павловича Рябушинського (1874–1943). Один з найбагатших людей у Росії, він, на думку одного з вчених: *«причудливо сочетал в себе просвещеннейшего ценителя иконы и как высокого художественного явления и как предмета церковного культа»* [4]. Ікони привертають увагу колекціонерів з купецького стану, наприклад, московського купця, торговця тканинами Петра Щукіна.

В Україні колекціонуванням ікон займалася Варвара Ніколівна Ханенко (?–1922) – дружина мільйонера і члена Державної ради Російської імперії, колекціонера Богдана Івановича Ханенка (1848–1917). На відміну від своєї дружини, Б. Ханенко не визнавав ікону за мистецький твір.

Гарна і якісна добірка давніх російських ікон XIV–XVI ст. знайшла своє місце в зібранні П. Харитоненка, що зберігалася у слобожанській Наталівці. Деякі з них, новгородського письма, знаходилися у наталівській церкві. Ікони стають об'єктом дослідження істориків мистецтва (Н. Кондаков, Є. Редін), істориків літератури (О. Кірпічников, М. Сумцов), а також експонатами виставок.

Іконопис починають демонструвати і на виставках археологічних з'їздів (Москва, 1890). Ікони із зібрання Харитоненка привернули увагу фахівців і пересічного глядача під час проведення XII археологічного з'їзду в Харкові (1902).

Так із справи суто приватної інтерес до іконопису переміщується від колекціонування до популяризації. Влаштування виставок ікон, організація музеїв, видання каталогів викликають неабиякий інтерес і формують естетичні смаки в колах любителів старовини. Ікони входять до

експозицій провінційних і столичних музеїв. Деякі з них створювалися власне як музеї церковної старовини, що передбачало наявність ікон в їхніх зібраннях.

Іконопис вплинув на появу деяких оповідань письменника Миколи Семеновича Лескова (1831–1895), зокрема, «Зішестя в пекло», присвячене знавцеві давньоруських старожитностей Ф. Буслаєву. Під впливом художника Микити Рачейскова *«был весь сочинен»* *«Запечатленный ангел»* [5].

Ставлення митців до замовлень релігійного спрямування не відрізнялося одностайністю. Одним, як наприклад, В. Васнецову та П. Сведомському – приносило задоволення. В одному з листів до В. Поленова В. Васнецов не заперечує мистецтва поза церквою, яке слугує та відображає все найкраще людського духу, але в храмі художник стикається з найбільш позитивним – людським ідеалом.

Інші художники (М. Нестеров), якщо і займалися цим активно, вбачали в церковних роботах обмеження їхньої творчості, а деякі митці (М. Врубель, К. Петров-Водкін) у таких замовленнях мали можливість не тільки у станковій картині, але й у більшій, монументальній формі втілювати авторське трактування біблійних сюжетів. Особливо виділявся своїм розумінням специфіки сакрального монументального мистецтва М. Врубель. Але, як влучно помітив А. Прахов: *«Врубелю потрібен був особливий храм»*.

Традиція давньоруського мистецтва після XVII ст. занепадає. Розписами займаються або іконописці-ремесники, або професійні митці, які орієнтувалися на академічний стиль, далекий від православної естетичної традиції. Одним з

етапів відродження цієї призабутої традиції слід вважати розписи в московському храмі Христа Спасителя.

Своєрідним документом релігійної свідомості епохи стали розписи в київському Володимирському соборі. В. Васнецов, М. Нестеров, В. Котарбінський, П. Сведомський надали взірець архітектурної стилізації. Колективна праця приносила різні результати. Єдиний з художників, кому пощастило одноосібно розписати храм, був М. Нестеров (церква Олександра Невського в Абастумані та Марфо-Маріїнська обитель у Москві).

Самостійне прочитання біблійних та євангельських сюжетів розпочалося від В. Поленова та М. Ге. Цю традицію продовжує М. Врубель у новостворених композиціях Кирилівської церкви під час її реставрації. Поступово спостерігається

відмова від традиційної для православної церкви системи храмових розписів, починаючи з розпису церкви Антонія та Феодосія Печерських у Києво-Печерській Лаврі в 1903 р. Група художників на чолі з І. Їжакевичем виконала ці роботи під керівництвом О. Щусева. Дехто з майстрів академічного живопису і в сакральних композиціях демонстрував ефектну маестрію живописного обдарування (В. Маковський) [6].

У багатофігурній композиції «Нагірна проповідь» із Сумського художнього музею авторові вдалося поєднати принципи академічного живопису з переданням заповіді блаженства, виголошеної Ісусом Христом перед народом. Есхатологічний зміст проповіді художник намагався втілити в композиції релігійного наповнення, але жанровою за формальними



Нівінський Г. Г. (?) Євангеліст Матвій. 1913.
Розпис на парусах Троїцького собору в Сумах

ознаками. У ній знайшлося місце і жебракам, і «блаженим плачущим», що свідчить про буквальне прочитання цієї проповіді митцем. Виконання замовлень у релігійних спорудах міцно перепліталося і з цікавістю до давнього іконопису.

До ікон звертаються і художні критики (П. Муратов, М. Пунін). Перу поета і художника М. Волошина належить теоретична праця «Чому вчать ікони?» (1914), яка містить у собі чимало цікавих спостережень щодо сприйняття іконопису, символіки кольору в іконах.

3 грудня 1913 р. у Москві почав виходити новий часопис «Софія» з питань мистецтва і літератури, редактором якого був історик мистецтва і письменник Павло Павлович Муратов (1881–1950). У програмній заяві редакція зазначала про особливе значення у пробудженні інтересу до «чудового давньоруського та західного мистецтва». Але саме ця програма з орієнтацією на мистецтво Давньої Русі викликала критику з боку колег по цеху – журналу «Аполлон» [7].

Влітку цього ж року в Санкт-Петербурзі відбулися збори Товариства вивчення давньоруського іконопису, головою якого було обрано хранителя Російського музею П. Нерадовського. До його складу входили також історик мистецтва С. Маковський, художній критик М. Пунін. Незабаром при сприянні Товариства побачило світ перший номер часопису «Російська ікона».

Ікона зацікавила художників авангардного напрямку. Уродженець Кролевця О. Грищенко не тільки описує, укладає каталог ікон московського колекціонера О. Морозова, але й пише наукову працю

«Російська ікона як мистецтво живопису» (1917).

В автобіографії К. Малевич зазначав, що ікони допомогли йому добре зрозуміти творчість таких італійських митців проторенесансу, як Джотто і Чимабуе. У Білопіллі він бачив як художники розписували церкву, що і надихнуло до занять мистецтвом майбутнього винахідника супрематизму. Ікона була одним з джерел натхнення для М. Бойчука та його однодумців у 20-ті рр. ХХ ст.

Брати Бурлюки були переконані, що мистецька мова ікон, церковних фресок і народних картин мала однакові ознаки з новим французьким мистецтвом. В. Єрмилов вважав, що символізм ікони допомагає у створенні нової образної мови, яка буде зрозумілою широким верствам населення. До традицій іконопису зверталися у своїй творчості художники харківського кубофутуристичного об'єднання «Спілка семи» (Б. Косарев, В. Дьяков, М. Міщенко та ін.).

Розробляючи біблійні теми у станковому живописі художники трактують їх подекуди у вільній манері. Інтерпретація релігійних образів на полотнах викликала іноді непорозуміння між митцем і духовенством, як це сталося, наприклад, із заборною «Євангелістів» (1911) Н. Гончарової на одній з виставок мистецького об'єднання «Бубновий валет» у Москві.

Отже, в одних митців мистецтво релігійного змісту викликало епізодичний інтерес чи з точки зору живописних завдань, чи іконографії. Для інших стає джерелом, яке допомагає виробленню індивідуальної мови.

М. НЕСТЕРОВ. ІКОНИ ДЛЯ СУМСЬКОГО ХРАМУ



іконанню робіт М. Нестерова для сумської соборної церкви передували храмові розписи у Володимирському соборі в Києві (1890–1895), церкві Олександра Невського в Абастумані в Грузії (1899–1904), храмі Покрова Марфо-Маріїнської обителі в Москві (1908–1911). Вражає перелік зробленого художником у царині церковного живопису, хоча радянське мистецтвознавство доволі стримано оцінювало роботу Нестерова в цій галузі. За обсягом (більше 50 композицій) твори митця в Абастумані перевершують роботи будь-якого художника, який особисто розписував церкву в XVII–XIX ст.

Художник був віруючою людиною. Вчителі братів Коріних з Палеху указували на Нестерова як на глибоко релігійну людину. Його завжди цікавили сакральні споруди. У зарубіжних поїздках (1889, 1893, 1908, 1912) неодмінно відвідував церкви, собори, капели, каплиці, хрещальні. Їхня архітектура та внутрішнє оздоблення – фрески, мозаїки та ікони – геніальні творіння Джотто, Гіберті, Мікеланджело, Карпаччо, Мазаччо, Веронезе, Тинторетто жадібно усотувалися палкою натурою художника. Велика насолода для нього – блукати по закутках і капелах флорентійської церкви Санта Марія Новелла. У Римі вразили ватиканські фрески Рафаеля і розписи склепіння Сикстинської капели, а Равенна причарувала чудовими мозаїками в романських базиліках.

Перед сумським замовленням Нестеров знову відвідав Італію. В Орв'єто його увагу привернув «Страшний суд» Содоми. У Вероні – статуя Христа у церкві Сан Джорджіо. Проте, якими б сильними та яскравими не були мистецькі враження, треба було їхати додому, де чекала робота, зокрема й для сумського собору. У релігійному мистецтві Нестерова цікавить те, як художник за допомогою образотворчих засобів створює релігійні образи: Христа, Богородиці, святих, дотримуючись канонів у зображеннях релігійного змісту.

Іконографія ікон і сакральних розписів спиралася на ідеалістичну філософську систему східного богослов'я. Візантійська іконографічна система становила синтез теології та мистецтва. Ікони стають джерелом і виразом Божого знання завдяки символічним композиціям, стилю та системі візантійського іконостасу.

Досвід зарубіжних поїздок поєднався із знанням системи оздоблення православних храмів, що дозволило створити неповторний «нестеровський» стиль у релігійному живописі. Отже, не втрачаючи зв'язків з мистецтвом Заходу, художник ратує за збереження самобутності національного мистецтва.

Біограф і дослідник життя і творчості митця, літературознавець, етнограф, священник Сергій Миколайович Дурилін (1877–1954) стверджує, що період церковних робіт був найважчим у житті художника. У Нестерова було неоднораз-



Фальк Р. Р.
Портрет С. М. Дуриліна. 1939 (?)

начне ставлення до церковного живопису. З одного боку, робота в цій галузі надала чималого досвіду і, за визнанням самого митця, творчої втіхи. З іншого – забирала багато часу і не давала можливості займатися улюбленою справою – станковим живописом.

Після робіт у Володимирському соборі в Києві Нестеров вирішив не кидати церковний живопис, але водночас писати картини на улюблені теми. Він прагне до творчої незалежності, але церковні роботи сковували творчу ініціативу. Він рішуче відмовляється від вигідного в матеріальному сенсі замовлення Терещенків – розпису собору в Глухові. На думку самого художника: *«Васнецов хотел со-*

слать меня в ссылку. Там бы мне и конец был, могила в Глухове – одно имячко-то чего стоит! Собор был огромный. Я бы уложился в этом соборе, от которого теперь место одно осталось. Васнецов сильно обиделся моим отказом. Ну, да уж ничего не поделаешь!..» [8]. Нестеров помилився, Анастасіївський собор у Глухові уцілів. Настінні розписи в ньому виконали брати О. та П. Сведомські. Побудований у неовізантійському стилі він (1885–1886) нагадує за архітектурно-просторовим рішенням Володимирський собор у Києві. Успіх розписів Нестерова в Києві й обумовив звернення саме до нього.

Чому митець звертався до релігійного живопису і що важливого вбачав у ньому? У статті «Про релігійний живопис» він формулює своє кредо з цього питання. На думку художника, старі майстри запалювали і надихали людей до істинної молитви. Релігійний твір не повинен залишати молитовно налаштовану людину на самоті. Вдало інтерпретована релігійна тема тільки тоді досягає людського серця, коли художнику вдалося опоетизувати її, зобразити живу драму події або знайти ліричні звуки в ній. Особливої уваги в релігійному живописі, на думку художника, слід приділяти пейзажу. Ці погляди суголосні принципам, які сповідувалися ним й щодо станкової картини. Митець стверджував, що він знаходився осторонь зображення сильних пристрастей, надаючи перевагу рідному, тихому пейзажу, людині, яка живе внутрішнім життям.

Нестеров вимагав від автора ікони чи фрески істинної віри, непідробного почуття і високого мистецтва. Щоб досягти цього, він плекає й розвиває власний



Суми. Троїцька церква. Фото. 1914–1916

стиль. Тони у церковних розписах, як правило, світлі, радісні. Важливим елементом композиції стає пейзаж, який надає релігійній композиції камерного звучання. Врешті-решт це стає однією з ознак специфічного «нестеровського» стилю в церковному живописі. До нього також уводяться образи реальних, живих людей. У цьому вбачаємо відлуння його станкового живопису, що призводить до розриву з канонами традиційного православного живопису. Водночас давньоруські ікони стали взірцем простоти композиції, лаконізму ліній, виразності силуету, насиченості кольору.

Художник був байдужим до археологічного чи естетичного культу ікони. Твори іконописців безвідносно до місця

їхнього виконання викликали у нього містецький інтерес. Перед роботою для Сум він закінчив розписи в церкві Марфо-Маріїнської обителі, якими був дуже задоволений. Таку ж само позитивну оцінку він надав і образам для сумського храму. Це була його остання робота у галузі церковного живопису.

Знайомство родини Харитоненків з Нестеровим – вихідцем з Уфи – відбулося, найімовірніше, наприкінці XIX ст. Уперше прізвище П. Харитоненка зустрічаємо в опублікованих листах художника в кінці 90-х рр. XIX ст. У листі до художника-дилетанта Олександра Андрійовича Туригіна (1860–1934) від 21 лютого 1897 р. з Москви М. Нестеров відзначає різні настрої щодо нього як художника.

Зазначаючи, що прогресивне купецтво посіло відкрито ворожу позицію, однак П. Харитоненко придбав його роботи: «Молчание», «Осенние дни» и этюд» [9].

Твори Нестерова припали до душі слобожанському промисловцю і меценату. Його зібрання поповнюється нестеровськими роботами. У листі до О. Туригіна від 6 лютого 1913 р. з Москви художник описує, як до нього заїхали Харитоненки і виторгували невелику за розмірами картину «Тихі води», на якій зображено старого, який везе іконку озером. Харитоненко був у захваті від неї, зазначивши, що «/.../ из частных владельцев ни у кого не представлен так Нестеров, как у него...» [10].

Отже, з останньої ремарки в листі можна зробити висновок про те, що у зібранні Харитоненків знаходилася значна кількість творів художника, зокрема й такі, що репрезентували його як іконописця. На це вказує такий факт. В Українській картинній галереї Харкова до війки зберігалося «Воскресіння Христове» (1890, картон, олія, 25,5х30) Нестерова. Найімовірніше, це був ескіз до ікони. Він був переданий до Харківського державного художньо-історичного музею із Сумського художньо-історичного музею у квітні 1932 р., а у вересні 1934 р. – до Української картинної галереї. Можливо, що перед 1917 р. ця робота була в зібранні П. Харитоненка. Імовірно, що деякі твори Нестерова із Сумського художнього музею також належали родині Харитоненків і зберігалися в Сумах.

Нарешті П. Харитоненко умовив художника написати «/.../ для строящегося огромного собора в Сумах четыре образа для главного иконостаса, – писав Нестеров

О. Туригіну в листі від 16 січня 1912 р., – за такое «малодушие» с моей стороны должна быть ответом щедрая плата – с их стороны» [11].

Перші переговори Нестерова з П. Харитоненком щодо оформлення сумського храму розпочалися, очевидно, в 1909 р. У спогадах «О пережитом. 1862–1917 гг.» Нестеров занотував, що в лютому 1910 р.: «/.../ был возобновлен с Харитоненками разговор об иконостасе для Сумского собора /.../ Дал условное согласие начать работать образа тотчас по окончании Великокняжеской церкви» [12]. Остаточне рішення щодо написання образів іконостасу для Сум Нестеров прийняв під час званого обіду в Харитоненків (влітку?) 1912 р. Серед запрошених на ньому були присутні, крім Михайла Васильовича та його дружини, директор Ермітажу граф Д. Толстой і граф Олсуф'єв.

Через рік у листі до О. Туригіна від 6 лютого 1913 р. Нестеров відзначав: «Сегодня кончил им эскизы образов иконостаса для собора в Сумах – кажется идет ладно, едва ли не интересней «великокняжеского», что на Ордынке» [13]. Під час чергового візиту Харитоненків до художника, той познайомив з ескізами, від яких вони, за словами митця, «пришли /.../ в неистовый восторг». Спираючись на факти, взяті з мемуарів, та епітолярій Нестерова, можна дійти висновку про те, що робота над ескізами для Троїцького собору розпочалася приблизно у середині січня і тривала до 6 лютого 1913 р.

Як вже було зазначено, Нестеров дав згоду П. Харитоненку тільки на виконання ікон. Які образи написав митець для сумського храму? С. Дурилін згадує шість великих образів: Христос, Богома-

тір, Трійця, Микола Чудотворець, архангели Михаїл і Гавриїл, зазначаючи, що в них вже були відсутні ознаки попередньої манери живопису.

У монографії «Михайло Васильович Нестеров. Життя і творчість» (1958) автор подає перелік з восьми закінчених творів (1913–1914) – образів для храму в Сумах: Цариця Небесна, Спаситель, архангели Михаїл і Гавриїл, Благовіщення, Трійця, Микола Чудотворець, Царські ворота, а також ескізи, виконані в техніці гуаші: Богоматір з малюком, Христос, Трійця, архангели Михаїл і Гавриїл, етюд фігури для Христа, Благовіщення [14]. При порівнянні переліку творів Нестерова помітимо, що назви шести великих образів у списку С. Дуриліна збігаються з іконами, зазначеними у списку творів О. Михайлова. В останньому додаються ікони Благовіщення та Царські ворота. Але й останній список потребує уточнень. Адже на Царських воротах, як правило, розміщувалися зображення чотирьох євангелістів, які мали важливе символічне значення в образотворчій системі православного храму.

Ескізи чотирьох євангелістів і композиція «Благовіщення» для Царських воріт (1913) зберігаються в Державній Третьяковській галереї. «Святий Матвій» і «Святий Лука» виконані на папері в мішаній техніці (гуаш, графітний олівець); решта – гуашшю на папері. Образи євангелістів закомпоновані в коло. «Благовіщення» має композицію краплеподібної форми.

Якщо образи двох апостолів трактовано у фас, то інших – у профіль. Найімовірніше, їхнє місце на Царських воротах передбачало діагональне розташува-

ння. У цих сакральних образах помітне природне начало: тлом для постатей слугують елементи пейзажу. Зрозуміло, що кожне подібне замовлення потребувало від митця пошуку нових композиційних прийомів або вже знайдених поз персонажів в етюдах і картинах. Так, наприклад, поза апостола на одному з ескізів («Святий Марк») буквально перенесена з «Портрета Є. П. Нестерової (за вишиванням)» (1909).

Іконописна традиція зображення євангелістів склалася у Візантії. Зазвичай їх зображували на високих сидіннях з підставками для ніг перед розкритими книгами. Зображення чотирьох апостолів можна зустріти на мініатюрах рукописних євангелій, на парусах храму, Царських воротах іконостаса. У візантійській мініатюрі з Х ст. склався тип євангелістів з книгою. Спроби вільного трактування образів євангелістів проглядаються вже в мозаїках церкви Успіння в Нікеї XI ст. Їхні фігури подано в різноманітних позах, обличчя наділені індивідуальними рисами.

У цьому сенсі надзвичайний інтерес являють собою зображення чотирьох євангелістів (Матвій, Іоанн, Лука, Марк) з Харківського художнього музею, виконані у мішаній техніці акварелі, гуаші та бронзи на папері. Всі зображення мають однаковий розмір (21,2x16,3). Формати творів мають складну конфігурацію – закруглені зверху в нижній частині зі скошеними двома кутами – указують на те, що композиції розроблялися для конкретної архітектурної форми. Одна з них має чітко видимий підпис художника і дату: «*Михаїл Нестеров 1891*». Три інші – абрєвіатури, що складаються з двох лі-



Нестеров М. В.
Євангеліст Іоанн. 1891

тер «МН». Час їх виконання збігається з роботою Нестерова у Володимирському соборі в Києві (1890–1895).

Ці образи художник втілює в розписі Царських воріт у притворі святих Бориса та Гліба в цьому соборі. Зображення євангелістів в кінцевій редакції практично не відрізняються від харківських ескізів. У цьому автор переконався при візуальному порівнянні.

Іконографія авторів синоптичних євангелій була добре знайома художнику. До образів євангелістів художник постійно звертається у своїй творчості. У храмі Олександра Невського в Абастумані вміщує на парусах і Царських воротах образи чотирьох євангелістів. Їх Нестеров також розташував на Царських воротах і парусах храму Марфо-Маріїнської обителі. Розробляє ескізи іконостаса для

церкви в Новій Чорторії (маєтку Оржевської) зі сценою Благовіщення та євангелістів. Розписам у сакральних будівлях передували ескізи. Наприклад, серед ескізів до розпису храму в Абастумані є зображення чотирьох євангелістів, виконаних так само, як і харківські роботи, у складній техніці (гуаш, акварель, графітний олівець та бронза).

Розписам у храмі Марфо-Маріїнської обителі передували також ескізи євангелістів, виконані у техніці гуаші (9,2x9,2; у колі). На Царських воротах цього храму євангелісти зображені на тлі гірського південноіталійського пейзажу з лавровими деревами та густими хмарами.

Образи євангелістів з Харківського художнього музею – надзвичайно вдалий синтез сакральних зображень – авторів євангелій з пейзажем. По-перше, всі образи глибоко індивідуалізовані. Для кожного з них Нестеров знайшов характерну позу. Якщо Марк усамітнено вдивляється в текст Святого письма, то Лука склав руки з переплетеними пальцями на сувій. Матвій, тримаючи стилу у правій руці, відкинувся назад, його погляд спрямовано убік від глядача. Іоанн натхненно диктує юному отроку, який увесь знаходиться в полоні пророцького одкровення. Учні Христа у світлому одязі та накидках темного кольору, які є ніби перехідним елементом від фігури до пейзажу. Так само, як індивідуалізовані персонажі, неповторними є краєвиди. Елементи пейзажу (берізки) вказують на його національний характер. Вони ростуть поблизу провалля, на узвишсях біля гірського масиву, в ущелині між гірськими відрогами.

При порівнянні двох списків творів, наведених вище, можна зробити по-

передній висновок: Нестеров виконав для сумського храму як мінімум 12 образів. У них відбувся відхід від канонізованих зображень, в основі яких знаходилися візантійські іконографічні схеми з тяжінням до зовнішньої привабливості. Поштовхом до цієї зміни стало те, що художник осягнув таємниці давньоруської ікони. Ритм і колір у ній почасти залежали від внутрішньої побудови образу. Важливу роль в іконі художник призначає пейзажу. Це видно з опису ікони «Микола Чудотворець» для сумського іконостасу: *«Суровый Никола стоит твердо и властно на каменистом берегу, за ним темно-синее грозное море, а над морем лиловатые тяжелье облака»* [15].

Образ святого Миколи користувався особливою симпатією у Східній Церкві. Канонічне зображення єпископа, сурового захисника догматики, який жив у III–IV ст., подається по груди або на повний зріст з піднятою догори правою рукою, в лівій тримає відкриту книгу Святого Письма. Безжалісного гонителя ересі візантійські живописці уявляли як суворого аскета. На Русі святий Микола трансформувався на помічника в добрих справах, покровителя мандрівників, працівників. Він інтерпретується Нестеровим як грізний захисник правди з великим оголеним мечем в одній руці та з храмом у другій.

Ескіз «Микола Чудотворець» (1913; картон, гуаш) з Третяковської галереї дає уявлення про те, що художник відійшов від загальноприйнятої іконографічної схеми. До композиції ікони він вводить море. Натяк на опікування святим мореплавців, його образ сповнений драматизму, що є ознакою всіх образів художника, написаних для собору в Сумах.

Художник активно використовував дзвінки та звучні кольори.

Відбулися зміни і в трактуванні образів Христа, Трійці, архангелів. Пошуки звільнення лику Христа від надмірної суворості та солодкуватості починаються в Нестерова з 1900-х рр.

Уявлення про композицію ікони Трійці дає її авторське повторення 1921 р. (папір на картоні, акварель, білило, 32,5x16,2) з приватного зібрання [16]. Воно є дуже близьким до ескізу «Трійця» (1913; картон, гуаш), який зберігається у Третяковській галереї. Цій іконі художник, очевидно, надавав особливого значення, адже їй призначалася роль храмової ікони.

Сюжет іконописних зображень старозаповітної Трійці спирається на біблійну оповідь про явлення трьох янголів Аврааму та його дружині Сарі. Згідно з богословськими поглядами янголи отожднювалися з трьома іпостасями Бога. Таким чином, пов'язувалася старозаповітна та новозаповітна історія. Відсутність у композиції ікони Нестерова Авраама та Сарі підкреслює ідею єдності та нероздільності Трійці, уникаючи історичних подробиць. Чаша на престолі, за яким сидять янголи, є євхаристичним символом.

Аналіз цієї композиції дає змогу зробити висновок, що художника хвилював не догматичний і сюжетно-історичний зміст, але створення художнього образу. Незмінними для художника XX ст. залишилися ідеї Любові, які проповідувала Церква щодо Трійці. В основу ікони покладена традиційна візантійська іконографічна схема. З біблійної історії залишені лише три особи. Листя у правій і лівій частинах композиції лише натякає

на мамврійський дуб, під яким сиділи янголи.

Східнохристиянські художники зображували сцену з подробицями. Наприклад, на мозаїці собору в Монреалі, на Сицилії, «Явлення Трійці Аврааму та гостелюбність Авраама» (1180–1194) художник показав трьох янголів. На столі зобразив чашу з агнцем, яким хазяїн їх пригощає. Є тут і зображення гостинних хазяїв. Авраам тримає на витягнутих руках хлібину, а Сара в дверях спостерігає за гістьми. Вони вже здогадалися про божественну природу гостей. У давньоруських іконах місце сцени мало лаконічні ознаки у вигляді дерева (мамврійський дуб), горки, будинку тощо.

Нестеров зобразив лише трьох янголів за престолом. Центральна фігура трохи вища за інші. Крила цього янгола ніби обіймають супутників. Значна роль в іконі відводиться пейзажу. Його елементи ніби обрамлюють вертикальну композицію ікони. Нетривіальне рішення пейзажного мотиву бачимо в нижній частині ікони, де художник зображує лимонне дерево біля води. Порівняння жовтого кольору лимонів і темно-синього кольору води надає колориту ікони більшої звучності та піднесеності. Безмовна бесіда трьох путників виходить за межі буквальної ілюстрації одного з догматів християнства.

У сумських образах, на думку С. Дуріліна, не слід шукати відкритого світу простих почувань, якими радував художник у Києві: «В Сумах нестеровские небожители живут иною жизнью: жизнью сокровенной думы» [17]. У такому стані «таємної думи» знаходяться янголи в іконі «Трійця» М. Нестерова.

Про те, що ікони для Сум викликали у Великої княгині позитивну оцінку, свідчить її побажання Нестерову організувати персональну виставку в Англії. Закінчені образа були передані художником П. Харитоненку перед від'їздом останнього з Москви. Це сталося, найімовірніше, у квітні або травні, тому що вже на початку червня Нестеров був в Уфі. Там же його застала звістка про смерть «добродушного» Павла Івановича.

Оригінальне трактування сюжету з біблійної історії подає Нестеров в іконі «Благовіщення» (1914) із Сумського художнього музею. В Євангелії від Луки розповідається про благу звістку про народження Ісуса. Бог відправив ангела Гавриїла до Назарету. Там він провістив Діві Марії, дружині Іосифа, про народження в них сина на ім'я Ісус.

Як і деякі ікони з храму Марфо-Мариїнської обителі, «Благовіщення» написано на металевій дошці. Дзвінким червоним кольором елементів одягу архангела та Богородиці протистоять холодні сині та фіолетуваті кольори неба та одягу. І тут художник виявляє новаторський підхід у рішенні сюжету. Сцена проповіді благої вісті переноситься на небо з елементами вигаданого пейзажу.

Про закінчення роботи над сумськими образами весною 1914 р. дізналася Велика княгиня Єлизавета Федорівна, яка, за словами художника «/.../ с большим вниманием осмотрела как новые образа (для Троїцького собору в Сумах – С. П.), так и то, что не видела у меня раньше /.../» [18].

Слід зазначити, що сумські образа не повторюють композиційні та кольо-

рові знахідки минулих робіт. Порівняймо трактування образу архангела Гавриїла (1913; картон, гуаш, Державна Третьяковська галерея) з аналогічним образом для Марфо-Маріїнської обителі. У сумському ескізі архангел тримає гілку в лівій руці, у московській роботі – у правій. Поіншому розставлені кольорові акценти. Для сумського ескізу художник використовує синій колір для одягу, для Москви – крила архангела синього кольору.

Цікаву знахідку спостерігаємо в ескізі образу «Архангел Михайл» (1913; картон, гуаш, Державна Третьяковська галерея) для іконостаса Троїцького собору. Показуючи предводителя небесного воїнства на повний зріст з мечем незвичної, звивистої форми, митець відступає від канонічного зображення біблійного персонажу. Така деталь очевидно підкреслювала глибоке напруження архангела, готового відстояти і захистити праведників.

Незважаючи на те, що сумські роботи залишилися майже невідомими для фахівців і широкого кола шанувальників його творчості (ескізи не демонструвалися на виставках), Нестеров вважав їх найкращими творами в галузі церковного живопису, зазначаючи: «Тут я сам по себе. Тут кое-что я нашел» [19]. На жаль, доля більшості ікон із сумського храму невідома.

Беручи до уваги сувору самооцінку Нестерова щодо своїх церковних робіт, слід відзначити, що в іконах для Троїцького собору в Сумах він повністю позбавився впливу В. Васнецова, солодкуватості та академічної умовності у трактуванні релігійних образів. Ці ікони є своєрідним підсумком 22-річної роботи Нестерова «на лісах соборів».

Сучасники по-різному сприймали церковний живопис митця. У статті «Новатори перехідної смуги» С. Маковський зазначав, що художника марно привернуло до церковних стін. Станкові картини Нестерова, на його думку, кращі за ікони.

Такої думки дотримувався й О. Бєнуа. Якщо у своїй «Історії російського живопису ХІХ ст.» він називав картину Нестерова «Видіння отроку Варфоломію» (1889–1890) однією з найбільш таємничих і поетичних картин останнього десятиліття ХІХ ст., то участь художника в церковному живописі такою, що все більше віддаляє його від справжньої творчості.

Будучи в Абастумані на лікуванні на початку 30-х рр. ХХ ст., К. Петров-Водкін ознайомився з розписами Нестерова. Вони не справили на нього враження, але він виявив бажання сприяти їхньому збереженню. У свою чергу Нестеров не сприймав мистецтво К. Петрова-Водкіна.

В останні два десятиліття життя Нестеров говорив: «*Я станковий живописець; не моя справа писати ікони*». У той же час я звернув увагу на фотографію 1938 р., на якій художник і його дружина в інтер'єрі помешкання, на стінах якого висять невеликі за розміром ескізи релігійного змісту. Гадаю, що ця деталь зайвий раз підкреслює значення, якого надавав митець церковному живопису.

Твори Нестерова релігійного змісту користувалися чималим успіхом серед колекціонерів і шанувальників мистецтва. На персональній виставці в 1907 р. художник показав ескізи до церковного живопису, зокрема до абастуманських розписів (36) і для Нової Чорторії (7). Практично всі роботи з виставки були

розкуплені. Церковний живопис М. Нестерова ставав доступним широким верствам населення завдяки численним копіям і повторенням.

У Сумському художньому музеї зберігаються 10 творів Нестерова різних періодів творчості. Невідомі автори двох ікон «Свята Ольга з хрестом» (90-ті рр. XIX ст. – 1905?), «Святий Гермоген» (кінець XIX – початок XX ст.) можуть бути віднесені до школи Нестерова. Дві ікони – «Ісус Христос» і «Благовіщення» ідентифікуються з іконами, виконаними для Троїцького собору.

Аналіз епістолярної спадщини та літератури про Нестерова приводить до висновку, що художник не бував у Сумах. Слова С. Дуриліна, про те, що «*Нестеров пришел в давно выстроенный храм и отстранил от себя всякую связь с архитектурой храма*» слід розуміти в переносному, а не буквальному значенні. Власне, це підтверджує й сам С. Дурилін, зазначаючи про роботу в сумському соборі, що Нестеров «*/.../ даже не переступил его порога*».

К. ПЕТРОВ-ВОДКІН.

ВІЛЬНО ТВОРИТИ КРАСУ ЛІНІЙ І КОЛЬОРІВ



Робота в Сумах для Петрова-Водкіна не була першою спробою у царині сакрального мистецтва. Влітку 1902 р. разом з П. Кузнецовим і П. Уткіним він розписує церкву Казанської Божої Матері у Саратові. Вже тоді виявляється помітною тенденція, характерна для релігійного мистецтва художника, – відмова від усталених традиційних прийомів церковного живопису, академічної нормативності. Аналізуючи колективну творчість у саратовській церкві в автобіографічній повісті «Простір Евкліда», Петров-Водкін відзначав суть його підходу – різке протиставлення людських постатей «*неясность поэтических форм*» у його друзів [20]. Сумній долі першої монументальної роботи сакраль-

ного змісту Петрова-Водкіна (розписи було знищено) не допомогло заступництво відомого саратовського митця В. Борисова-Мусатова, який відгукнувся про них як про речі «*страшно талантливые и художественно оригинальные*» [21].

До 1903–1904 рр. належить робота Петрова-Водкіна над великим майоліковим образом «Богоматір з немовлям» для фасаду церкви ортопедичного клінічного інституту у Санкт-Петербурзі, виконана ним під час навчання в Московському училищі живопису, ліплення та архітектури в 1897–1904 рр. У листі до матері називає її: «*первая грандиозная работа*» [22].

На думку Ю. Русакова, стилістичні риси цього панно – ікони в орнаментальному обрамленні – дозволяють розглядати її як характерну пам'ятку стилю мо-

дерну на російському ґрунті, в якій відбився вплив майстра модерну М. Врубеля [23]. Петров-Водкін написав і образа для іконостасу церкви цієї ж клініки, які не збереглися. Отже, і саратовські розписи, і петербурзька робота виявили органічний потяг до монументального живопису релігійного змісту.

У 1910 р. Петров-Водкін працював над розписами храму Василя Золотоверхого в Овручі (нині Житомирська обл.) – пам'ятки архітектури кінця XII ст. Реконструкцію храму академіка архітектури О. Щусева високо оцінив історик мистецтва і художник І. Грабар, який відзначив застосування в ній новаторських прийомів, що надало можливості отримати наукові результати під час археологічних розкопок [24].

Петров-Водкін звернувся до біблійних сюжетів «Кайн убиває свого брата Авеля» і «Жертвоприношення Авраама». Про його мистецькі орієнтири під час роботи в овручському храмі свідчить лист митця до Марії Федорівни Петрової-Водкіної (1886–1960) з Овруча від 13 жовтня 1910 р.: *«Сегодня я сделал эскиз композиции /.../ работа очень интересная /.../ мне впервые представляется прекрасный случай свободно творить в области красоты линий и цветов, единственное, что меня направляет, это с т и л ь XII в е к а (розрядка моя – С. П.), что вполне совпадает с моим вкусом /.../. Несомненно, имеются недостатки в красках ансамбля, заметно подражание в толковании фресок «Нередице», но никогда, как мне кажется, не приходилось мне видеть, чтобы работали /.../ с такой любовью к выполняемой задаче /.../»* [25]. Подібна увага до давньоруського мистецтва перегукується

в Петрова-Водкіна з більш раннім інтересом митця до творчого доробку майстрів проторенесансу і раннього італійського Відродження: Джотто, Чимабуе, Джованні Белліні. Їхній доробок він ретельно вивчав під час перебування в Італії в 1905 р. Можливо, що саме італійське мистецтво тих часів підштовхнуло Петрова-Водкіна звернутися до давньоруського іконопису. Якщо такий процес відбувся у цьому напрямку, то він протилежний тому, що спостерігався у К. Малевича: від ікони – до осмислення італійського проторенесансу.

На думку доктора мистецтвознавства Ольги Тарасенко, саме робота в Овручі зіграла вирішальну роль у зверненні художника до давньоруської мистецької спадщини [26]. Завдяки монументальним роботам в овручському храмі, які увібрали у себе стилістику давньоруського фрескового живопису, відбувається вплив останнього на становлення станкової картини Петрова-Водкіна [27].

Протилежної точки зору дотримується Ю. Русаков, вбачаючи в релігійному живописі художника випробування сил як монументаліста, а також можливість працювати на замовлення. Матеріальна винагорода надавала можливості займатися станковим живописом [28].

Петров-Водкін сформувався і майже увесь шлях пройшов як символіст. Картина «Сон» (1910), можливо, засвідчила ще непевний рух художника щодо передання образотворчими засобами ідей символіко-алегоричного змісту. У ній помітні риси салонно-алегоричного живопису. Картина викликала неоднозначну реакцію: від І. Рєпіна – критику, а від О. Бенуа – стриману похвалу. Якщо пер-

ший оцінював її, використовуючи критерії естетики передвижників, то другий вбачав у ній пошуки нової краси і правди. Навряд чи можна однозначно тлумачити зміст твору. Найімовірніше, в ньому акумулювався весь життєвий і мистецький досвід митця тих часів, позначений темами видінь і сну. Ці настрої відбиваються не тільки в малярстві чи графіці, але й у поезії, наприклад, у віршах В. Брюсова «Берег» (1911), «На могилі Івана Коневського».

Можливо, що на сюжет картини вплинув і психологічний стан самого художника. Це підтверджують деякі рядки його листів. У день поховання М. Врубеля (3 квітня 1910 р.) він знаходився майже в непритомному стані: *«сегодня целый день как во сне»*. Цю картину художника разом з його іншими роботами африканського та паризького циклів 1907 р. змогли побачити в Києві, Одесі, Харкові в 1910–1911 рр. Якщо «Сон» є однією з мистецьких віх автора, то робота у храмі на українській землі була одним із складових чинників кристалізації стильових ознак, якими через два роки позначиться творчість художника.

Навесні 1913 р. Петров-Водкін взявся, за його словами, за *«дуже цікаву роботу»* – розпис на тему «Благовіщення» в Морському соборі Кронштадта, збудованому в 1903–1913 рр. Як і попередні, вона задовольнила естетичний смак художника [29].

Чотири майолікові панно із зображенням архангелів для цього собору виконав скульптор О. Матвеев – уродженець саратовської землі. Подібних мистецьких поглядів дотримувався й інший земляк Петрова-Водкіна – художник Олек

сандр Іванович Савінов (1881–1942). Вивчення італійського мистецтва на батьківщині Леонардо да Вінчі та Мікеланджело, Джотто та Тінторетто, Боттічеллі та Рафаеля в 1909–1910 рр. поступилося згодом інтересу до давньоруського мистецтва. Воно базувалося на розумінні специфічних особливостей монументального стінопису в давні часи. Набуті знання О. Савінов зміг незабаром реалізувати в монументальному стінописі на замовлення П. Харитоненка у Спаській церкві в Наталівці Богодухівського повіту Харківської губернії. На мистецтво художника колекціонер і меценат звернув увагу раніше, придбавши з виставки малюнок дівчини для картини «Купальниці».

Протягом значного часу (близько трьох років) О. Савінов не тільки вивчає техніку давньоруського та італійського стінопису, але й відкриває для себе таємниці декоративного мистецтва, за яким бачить мистецтво майбутнього. Якщо пошуки художника в царині стінного живопису пояснювалися загальними тенденціями щодо знаходження нової стилістики церковних розписів, їхнього розуміння з точки зору митця ХХ ст., то індивідуальність його манери виявилася в особливому стані, на якому позначалося особливе «савіновське» відчуття ритму і пластики фігур, колориту. Водночас у розписах відчувався вплив Ренесансу. Характерною ознакою слід вважати введення до композиції тварин, що надавало церковним сценам: *«/.../ что-то земное, теплое, почти реальное»* [30]. Відповідальність художника перед цим завданням вимагала від нього максимум зусиль і творчої віддачі. У листі до художника Д. Кардовського, датованого листопадом



Петров-Водкін К. С.
Хрещення. Ескіз розпису для Троїцького собору в Сумах. 1911

1914 р., О. Савінов пояснює відсутність своїх робіт на виставках тим, що розпис просувається повільно і не завершується. Праця на слобожанській землі не обмежувалася суто церковними розписами. Про це свідчить пейзаж «Наталівка» (1913). Цей період своєї творчості О. Савінов характеризував практичним вивченням російського та італійського стінопису і техніки силікатного живопису. Деякі ескізи художника до церковного розпису в Наталівці експонувалися на виставці «Мир искусства» (1917).

Деякі документальні відомості про роботи Петрова-Водкіна в Сумах містяться на сторінках третього номера журналу «Аполлон» за 1915 р., де серед переліку «головних творів К. С. Петрова-Водкіна» наводяться назви чотирьох композицій, виконаних у 1912–1913 рр. на замовлення

П. Харитоненка: «Різдво», «Хрещення», «Преображення», «Вхід до Єрусалиму» [31]. Цей список міг скласти видавець часопису, художній критик Сергій Костянтинівич Маковський (1878–1962). Він вважав себе за «відкривача» К. Петрова-Водкіна як художника, влаштувавши першу персональну виставку творів під назвою «Париж, Піренеї, Бретань, Африка» в редакції журналу «Аполлон» восени 1909 р. Близьке знайомство С. Маковського з художником, постійна увага і висвітлення мистецького доробку на сторінках часопису, а отже, і найбільша поінформованість редакції від нього самого – все разом свідчить про реальне існування творів релігійного змісту в творчості митця [32].

Перелік під назвою: «Ікони на замовлення П. І. Харитоненка для церкви



Суми. Стара Троїцька церква та новий Троїцький собор. Листівка. 1912

в Сумах у техніці олійного живопису» міститься в іншому виданні, присвяченому творчості Петрова-Водкіна [33].

Характер інтер'єру Троїцького собору в Сумах передбачав наявність у ньому ікон, а не розписів на стінах. Такий висновок можна зробити на основі того, що стіни суцільно рустовані та розчленовані пілястрами, які повторюють коринфський ордер портика. Завдяки цьому прийому інтер'єр храму набув певної урочистості, а водночас унеможлилював стінний розпис. Тому використовуватимемо «розпис» щодо робіт Петрова-Водкіна в сумському соборі умовно.

Ескізи композицій для Троїцького собору підтверджують початок праці художника над сумським замовленням на початку 10-х рр. ХХ ст. [34]. Події збіга-

ються з другим етапом завершальних робіт, пов'язаних з будівництвом Троїцького собору, яке розпочалося в 1911 р. В опублікованій епістолярній спадщині Петрова-Водкіна за 1912–1913 рр. немає прямого посилання автора на свою працю над замовленням П. Харитоненка із Сум. У деяких листах зустрічаємо лише неясні натяки на кшталт: «працюю над замовленням». Лише в епістолярії від 24 листопада 1912 р. до А. Петрової-Водкіної зустрічаємо таке: «Затем пишу заказ для церкви – что начал в Хвалынске» [35]. Автор коментарів до листів художника Є. Селізарова впевнено коментує цю фразу, вказуючи, що йдеться про ескіз до розпису «Розп'яття» для Хресто-воздвиженської церкви Хвалинська (не зберігся).



Петров-Водкін К. С. Вхід до Єрусалима. 1911–1913

В архівних описах відсутня інформація щодо конкретної їх приналежності до роботи в сумському соборі. Н. Адаккіна і О. Тарасенко висувають версію стосовно того, що ці ескізи Петрова-Водкіна передбачалися саме для Троїцького собору в Сумах [36].

У довоєнній інвентарній книзі Сумського художнього музею значилася в музейних фондах до 1941 р. композиція Петрова-Водкіна «Тайна вечеря» [37]. Найімовірніше, час її надходження – 30-ті рр. XX ст. Це підтверджується тим, що в переліку імен російських художників, чий твори знаходилися в Сумському художньо-історичному музеї до 1927 р., прізвище Петрова-Водкіна відсутнє [38]. Цей твір, як і деякі інші, залишені в Сумах під час окупації міста німецько-фа-

шистськими загарбниками, зник і подальша його доля невідома. Можливо, «Тайна вечеря» була передана німцями (як й інші ікони) з музею до однієї із сумських церков, де її сліди загубилися, чи була викрадена або знищена мародерами під час відступу німецьких військ із Сум. Так само її могли забрати до Німеччини фашистські окупанти.

Окрім переліку чотирьох вищезазначених ікон, існували такі акварельні ескізи Петрова-Водкіна: «Тайна вечеря» і «Свята Трійця», виконані художником в 1914–1915 рр. Власницею обох творів була Віра Андріївна Харитоненко (1859–1923), дружина цукрозаводчика [39]. Якщо взяти до уваги наявність у музеї до війни «Тайної вечері», то акварельний ескіз передував або повторював живо-

писний варіант композиції. Отже, через відсутність уцілілих сакральних творів Петрова-Водкіна в Сумах, єдиним джерелом, що свідчить про їх існування, є ескізи з Російського державного архіву літератури і мистецтва, а також ескізи до вітража.

На думку московської дослідниці Н. Адаскіної, розписам у соборі (ймовірніше – іконам) передували акварельні ескізи: «Вхід до Єрусалиму» (папір, акварель, графітний олівець, 27х38. Зібрання родини І. Афанасьєва, Санкт-Петербург), «Поклоніння пастухів» (папір, акварель, графітний олівець, 23х33. Державний Російський музей. Санкт-Петербург; був у зібранні Г. Левітіна). Н. Адаскіна вважає, що вони були виконані в 1911 р. Укладач каталогу творів Петрова-Водкіна Н. Барабанова розширює часові межі створення цих композицій – від 1911 до 1913 р. Час виконання серії ескізів «Вхід до Єрусалиму», «Преображення» та «Поклоніння пастухів» з РДАЛМ випадає на 1912 р.

Вже після них була зроблена серія малюнків олівцем, позначених стилістичною академічного живопису і поступовою втратою авторської приналежності до цих композицій. Підготовчий матеріал до станкових творів завжди був важливим для Петрова-Водкіна, ще більше значення він мав при підготовці церковного живопису. Однією з найбільш виразних композицій є «Вхід до Єрусалиму» (1912).

Аналіз цього твору, що з'явився в один рік з програмним твором «Купання червоного коня» (1912), дозволив О. Тарасенко зробити висновок щодо трактування теми жертвності – основної в

творчості митця. Зміст світського полотна, як вважає дослідниця з Одеси, співвідноситься з євангельською тематикою. Отже, композиція «Вхід до Єрусалиму» є сакральною аналогією до світського твору «Купання червоного коня» (1912) [40].

Вхід до Єрусалиму вважається початком Страстей Спасителя і входить до циклу Великодніх свят. Після того, як учні привели Христові віслюка, Ісус сів на нього, і попрямував до міста. Народ розкидував пальмові гілки на дорогу, славлячи Христа як сина Давидова: «*Благословен той, що йде в ім'я Господнє, осанна на висоті*». Сюжет входу Месії до Єрусалима був широко розповсюджений у сакральному мистецтві.

Момент входу Христа до міста, де він прийняв страждання і смерть, є важливим, знаковим для іконописців. Як правило, композиції цієї тематики складні та багатолюдні. Варіації зазнають окремі персонажі дійства, змінюється кількість його учасників, напрямки руху, ландшафт місця. До кожного зображення привносяться елементи національних іконописних шкіл, індивідуальної манери. В основному іконописці дотримувалися богословської концепції, зображуючи євангельську сцену в подробицях.

Сюжет має багату іконографічну традицію. Його зображення зустрічається в образотворчому мистецтві часів перших років існування християнства як офіційної релігії, зокрема, у дрібній пластиці («Вхід до Єрусалиму» IV–V ст. Каїр, Коптський музей). Через триста років святу Пальмової неділі надається у Візантії особливого значення, у цей час церква закріплює його. Автори книги «Українська ікона» вважають, що цей сюжет було



Вхід до Єрусалима. 1143–1150. Капела Палатіна, Палермо. Мозаїка

поширено і в монументальних фресках соборів Києва, Чернігова, Переяслава та інших міст, розписи в яких не збереглися [41]. Тема входу до Єрусалиму була розповсюдженою в українському мистецтві. Її розроблено в мініатюрі Київського Псалтиря (1397) та в іконописі, починаючи з XV ст. (фреска в Замковій каплиці Святої Трійці, Люблін).

Іконографічний сюжет, витоки якого знаходяться ще в ранньохристиянському мистецтві, Петров-Водкін розробляє згідно з догматичною традицією: центральне місце посідає Ісус Христос на віслюку, який сидить прямо. У такій позі його зображує, наприклад, невідомий французький художник XV ст. на картині «Вхід Христа до Єрусалиму» (Державний Ермітаж).

Група з п'яти апостолів на повний зріст утворює єдину монументальну за

звучанням групу. Їхні вирази обличчя, жести рук ніби промовляють, що вони є найближчими послідовниками вчення Христа. Юрба народу вітає месіанського царя, схилиючись додолу або підіймаючи в екстатичному захваті руки, як, наприклад, старий у лівому нижньому куті композиції. Сидячи на віслюку, що є символом покірливості та миролюбства, Христос не благословляє народ правою рукою, як це було розповсюджено у трактуванні цього іконографічного сюжету. Хрестоподібно складені руки є символом майбутніх страждань Спасителя, а його погляд спрямовано на людей біля входу в місто.

Якщо порівняти підхід Петрова-Водкіна до інтерпретування головного персонажа сакральної композиції, то помітимо, що художник весь пафос спрямовує не на близькість Христа з апостолами, а на

момент триумфу. Енергійна хода віслюка має близькі аналогії в мозаїці XII ст. у капелі Палатіна в Палермо аналогічного іконографічного сюжету. Загальний характер сцени має певну театральну забарвленість, на що вказують кулісоподібні групи з обох боків, що оточують Христа.

Для художників, які працювали в царині релігійного живопису, відвідання Палатинської капели в Сицилії входило до обов'язкової культурної програми. Вона була збудована королем Роджером II між 1132 і 1140 рр. Придворній церкві, в оздобленні якої звучали політичні ідеї, надавалося особливого значення. У мозаїці «Вхід до Єрусалиму» в символічній формі прославлялася королівська влада та її могутність. Христос у ній є володарем світу і триумфатором. Будучи на Сицилії під час подорожі (1893), М. Несте-

ров майже щоденно робив у ній замальовки мозаїк аквареллю. У листі до матері з Рима на початку січня 1906 р. Петров-Водкін ділиться своїми планами, в яких особливе місце посідала Сицилія.

Безперечний інтерес являють собою ескізи Петрова-Водкіна «Преображення» та «Поклоніння пастухів». На високій горі Фавор відбулося містичне преображення Ісуса, яке надзвичайно сильно вразило близьких учнів Христа – Петра, Іакова та Іоанна. Тут Бог і пророки Ілля та Мойсей, принесені янголами, виголошують Ісуса Месією.

Колоподібна композиція ескізу «Преображення» складається з шести постатей, розташованих на сферичній площині. Завдяки високо піднятій лінії обрису досягається відчуття монументальності. Округлі лінії землі ніби апелюють



**Петров-Водкін К. С. Поклоніння пастухів.
Ескіз розпису для Троїцького собору в Сумах. 1912**

до «сферичної перспективи», надаючи темі планетарного звучання. Вражений чудом середній апостол прикрив лівою рукою обличчя від нестерпного світла, яке сходить від Ісуса. По обидва боки від нього розташовані фігури двох апостолів, які упали на землю.

Розкута манера малюнка поєднується з доволі ретельною анатомічною проробкою ніг і рук у фігурах апостолів. У деяких місцях форми не деталізовані, а лише схематично намічені, що вказує на первинність цих начерків. Навряд чи це була остаточна редакція композиції.

Інший характер має композиція «Поклоніння пастухів» (1912). Таку назву надає зображенню Н. Адаскіна. У той же час у переліку ікон Петрова-Водкіна на замовлення П. Харитоненка для церкви в Сумах, вміщеному в журналі «Аполлон» (1915), зазначене «Різдво». Найімовірніше, йдеться про один сюжет – різдв'яну ікону. Акцент у ньому зроблений на персонажах з євангельської історії, які першими прийшли уклонитися новонародженому. Волхви зображувалися з дарунками пішки або на конях.

Нагадаю, що в Державному Російському музеї зберігається ескіз Петрова-Водкіна під назвою «Поклоніння волхвів» (1911–1913). Деталізація різдвяного сюжету спирається на вчення отців Церкви, згідно з яким янгол у вигляді великої «віфлеємської» зірки привів вклонитися Христу «мудрість» – волхвів і «простоту» – пастухів.

Після народження Ісуса до Віфлеєму прийшли пастухи. Побачивши малюка, вони розповіли присутнім пророчі слова янгола про народження Спасителя. Марія запам'ятала та часто згадувала

їх. Саме цей фрагмент з історії Нового Заповіту художник поклав в основу композиції розпису Троїцького собору. Ескіз має богословський характер і передає євангельську подію зі всіма подробицями.

Це свято має багату іконографічну традицію, сягаючи до самих початків християнства. Рельєфні сюжети цієї тематики прикрашали стінки римських саркофагів, а фрески – стіни катакомб, в яких збиралися перші християни. Обов'язковими героями цієї сцени були: малюк Христос, Богородиця, пастухи, мудреці. Ось як описано цю подію в Євангелії від Луки: *«Увійшли до хати й побачили дитячко з Марією, матір'ю його, і, впавши ниць, поклонились йому; і потім відкрили свої скарби й піднесли йому дари: золото, ладан і миро»*. У виборі дарунків коментарі Євангелія вбачали таємниче передвістя: золото підносилося як цареві, ладан (ливан) як Богу та миро (смирну) як смертній людині.

Поряд з людськими постатями зображувалися віл та осел. Дія сюжету розгортається в яслах. Петров-Водкін komponує постаті навколо ясел з новонародженим Ісусом Христом. Вони – центр композиції з розташованими обабіч двома групами. Такий підхід і в попередньому ескізі. Справа знаходяться пастухи, які прийшли уклонитися Христу, зліва – його батьки – Марія та Іосиф. Психологічний стан правої групи немовби розгортається від задумливості ближньої постаті до бурхливого виразу стану останньої, з палицею в руці. Почуття благоговіння уособлює постать Іосифа, який тримає правою рукою книгу, лівою побожно торкається грудей. Найбільш вдалою з точки зору психологічного стану, композицій-

ної завершеності та поетичності образу є образ Марії, що благословляє лівою рукою сина.

Підхід Петрова-Водкіна до монументальної композиції витриманий у дусі історико-релігійного живопису XIX ст. Головне для автора – передати вираження почуття благоговіння, що передвіщує водночас і радість, і скорботу. Помітно і те, яку увагу приділяє художник другорядним деталям, речам побутового характеру. Умовне трактування стін, підлоги дає підставу зробити висновок про те, що дія відбувається не в печері, згідно з апокрифічним Євангелієм від Фоми, а в іншому місці.

Навіть побіжний стилістико-іконографічний аналіз цих ескізів дає підставу говорити про бажання митця по-своєму трактувати окремі канонічні сюжети. Елементи сценічного простору, притаманні раннім творам Петрова-Водкіна, проявляються повною мірою у відомих нам трьох композиціях. Глибокому розумінню іконопису художником, за твердженням дослідників, сприяло подолання майстром *«сценічного простору»* його ранніх картин і допомогло вільно оперувати *«осознанными пространственными категориями»* [42].

Відсутність новацій у сакральних композиціях Петрова-Водкіна (як і в інших митців) може бути пов'язано і з проблемою створення взагалі церковної культури на початку XX ст. Імітація, підробка під старовину перепліталися з неможливістю відтворення старих церковних канонів. Зміни в новому розумінні завдань сакрального мистецтва у XX ст. швидше розпочинаються в Західній Європі. Гасло Ф. Ніцше: *«Бог помер»* не тільки

закріплювало існуючу на той час ситуацію щодо розцерковлення світу, але й стало ключем для розуміння західної культури XX ст.

Ортодоксальність православ'я практично унеможливлювала радикальну інтерпретацію біблійних старозаповітних і новозаповітних сюжетів у культових спорудах. Будь-які новації зустрічають шалений опір від ієрархів церкви. Така двоїстість – відчуття змін і неможливість реально втілити їх у мистецьких образах – спостерігається в умонастроях митців того часу.

Віддалення культури і світу від церкви призводить до бажання створити новий об'єкт поклоніння, нову ікону. На одній з виставок К. Малевич вміщує *«Чорний квадрат»* у куті, підкреслюючи тим самим його сакральний зміст. З приводу картини Петрова-Водкіна *«На лінії вогню»* (1915–1916) І. Рєпін вигукнув: *«Ікону, ікону написав Петров-Водкін!»*.

Звернемося до епістолярної спадщини художника. Вперше згадку про ймовірну роботу в сумському соборі зустрічаємо в листі митця до дружини від 7 березня 1914 р., де він натякає на договір з архітектором (О. Щусевим?) про майбутню роботу в Сумах. Вже восени у листі від 20 вересня з Хвалинська він пише: *«/.../ работаю над эскизами для Щусева, чтобы было, по крайней мере, что показать. Я не трогаю больше акварели, но составляю рисунки более четко, чтобы оставалось только их скалькировать»* [43]. Отже, листування художника дає право говорити про те, що творчий процес над ескізами для Троїцького собору в Сумах відбувається на саратовській землі.

У кінці січня 1915 р. Петров-Водкін перший раз приїжджає до Сум для ознайомлення з Троїцьким собором. Судячи з кінцевих дат листування, перебування художника в Сумах випадає між 23 і 26 січня 1915 р. Своїми враженнями від поїздки на Слобожанщину він ділиться в листі до дружини від 23 січня дорогою з Харкова до Сум: «*Поезд проходит через леса Харитоненко, в которых, говорят, водятся всякие звери*» [44]. Через чотири місяці, 26 травня, Петров-Водкін приїжджає знову до Сум для того, щоб безпосередньо взятися до роботи. Тепер його вражають поранені солдати та хліба висотою «*на людський зріст*».

Два дні потому, 28 травня, описує дружині свої перші враження: «*Вот уже два дня, как я приехал в Сумы. Большое церковное окно будет приготовлено к заветрашнему дню. В доме нет никого, кроме меня. Колесников приехал, он славный парень, и с ним приятно будет работать. Здесь довольно свежо и очень ветрено с самого дня моего приезда. Не скажу, чтобы я был в восторге от моего окружения, например, кошки орут всю ночь напролет, даже перекрикивают кваканье лягушек и шум деревьев, так что я каждую минуту просыпался именно из-за этих противных животных. Парк действительно хорош, но это не то, что я люблю, – вылизанный, вычищенный. Для купанья еще слишком свежо, но город так прекрасно расположен – весь в зелени, и жизнь такая опрятная, богатая, окрестности также красивы. Мы там гуляем с Колесниковым, он чудесный спутник. Рисую головы «Троицы»*» [45].

Як і попередні замовлення релігійного змісту, твори, виконані в Сумах, ви-

кликали творче задоволення художника. Про це він занотовує згодом у листі до дружини від 2 червня 1915 р.: «*Вот уже два дня, как я начал работать и ясно вижу, что это – работа очень интересная* (розрядка моя – С. П.). *Меня задержали, потому что с тех пор, как управляющий уехал, нет никакого порядка, и только теперь у меня на глазах все понемногу наладилось /.../*» [46].

У листі від 6 червня художник висловлює сподівання про те, що на цьому тижні закінчить «Трійцю»: «*/.../ Теперь мне остаются только лица, которые еще не совсем готовы*» [47]. Через тиждень так і сталося, тому що 13 червня з-під пера К. Петрова-Водкіна з'являються такі рядки: «*Работа протекает так равномерно, что нет времени серьезно сосредоточиться для углубленной беседы. /.../ Завтра годовщина смерти П. Харитоненко, поэтому все посподили с ума и нарушили мое одиночество, которое я делю между «Троицей», купаньем, обедом и вечерним чаем в кафе, где мы с Колесниковым ежедневно бываем /.../. На мой взгляд работа идет очень хорошо, я уже до середины покрыл все краской, счастье, что рисунок был четко выполнен /.../. Сегодня явились посетители знакомиться с моей работой. Мне кажется, «Троица» произвела хорошее впечатление /.../*» [48].

У перерві між роботою в соборі Петров-Водкін здійснив подорож до маєтку дочки П. Харитоненка – О. Олів, у Качанівку, де несподівано зустрівся з М. Добужинським. З ним він поїхав звідти на автомобілі до Наталівки, де пробув з 19 до 20 червня.

Через два дні художник знову працює в соборі «*як божевільний*». У листі до



Петров-Водкін К. С.
Трійця. Ескіз вітража. 1915

дружини 22 червня занотує, що В. Харитоненко дуже просила його ще побути в Сумах. Невдовзі роботу в сумському храмі було закінчено. Її кінець випадає на початок липня. У листі до М. Добужинського від 12 липня зазначає, що роботу закінчив успішно і від'їжджає до Москви, а звідти додому – у Хвалинськ [49].

Отже, перебування в Сумах видатного художника Петрова-Водкіна випадає з 26 травня до 12 (?) липня. Півтора місяця роботи переривалися короткочасним відпочинком – поїздкою до Качанівки та Наталівки.

Між першим і другим відвіданням Сум Петров-Водкін починає працювати ще над одним замовленням релігійної тематики – ескізами вітражів для православної церкви в італійському місті Барі. На початку січня 1915 р., у листі до матері він писав з Москви про те, що отримав цікаве замовлення для церкви [50]. Найімовірніше, отримав його від О. Щусєва.

Єдиною закінченою монументальною роботою художника у Троїцькому соборі, що має документальне підтвердження, був вітраж «Трійця». Його було знищено, імовірно, у 30-ті рр. ХХ ст. під час антирелігійної кампанії. За спогадами одного старожила, який проживав у Сумах у районі Нового міста, вітраж був вщент розбитий. Уламок товстого скла із залишками розпису зберігався у нього. Про це розповів мені сумський краєзнавець В. Токарев (1937 р.н.), який спілкувався з цією людиною.

Маємо три ескізи Петрова-Водкіна на сюжет Трійці: 1) «Трійця. Ескіз вітража». Папір, акварель, графітний олівець, 36,5x23,5. Справа зверху підпис: «КПВ 3 марта 1915», приватне зібрання; 2) «Трійця. Ескіз церковного вітража». Кінець 1910-х. Був у зібранні В. В. Ашика; 3) «Трійця. Ескіз вітража (живопис на склі) для Троїцького собору м. Сум». 1915 (?). Папір, акварель (був у зібранні К. Басевич). Всі три ескізи опубліковані [51].

Розглянемо ці ескізи. Перший з них автор каталогу творів художника Н. Барабанова відносить до ескізів для православної церкви святого Миколи в італійському місті Барі. Ескіз залишає враження пошуку загальної композиції. На це вказує приблизний лінійний характер малюнка лівої фігури янгола, ледь наміче-

ний елемент пейзажу над головою центральної фігури.

У давньоруському живописі виключного значення набувають фігури крилатих янголів. Вони є головними особами в ескізі Петрова-Водкіна. У другому ескізі художник деталізує одяг янголів, більш детально розробляє кольорову гаму ескіза. Вони зображені з посохами в руках, голови трохи нахилені, що відповідає іконографічним традиціям давньоруського живопису. Якщо порівняти ескіз Петрова-Водкіна з іконою А. Рубльова цього змісту, помітимо відмінності. Виділена центральна фігура знаходиться вище за інші, але права рука піднята догори. Цей жест можна прочитати як знак благословіння трапези, а також як ухвалення спокуючої жертви Христа. У такому разі центральна фігура сприймається як Бог-Син. Це співвідноситься з богословським тлумаченням образів Трійці. Розташування янголів зліва направо відповідає нікео-царгородському символу віри християн – віри в Отця, Сина і Святого Духа. Такої точки зору дотримувався історик мистецтва В. Лазарев. Проте вона спиралася у вченого не на формулювання символу віри, а на ознаки одягу середнього янгола та атрибутів, яким іконописці виділяли образ Христа у середині композиції.

У богословів та істориків мистецтва немає одностайної думки з приводу іконографії центрального янгола престольної ікони А. Рубльова «Трійця» (бл. 1411) Троїцького собору Троїцько-Сергієвої лаври. Вчені М. Голубцов та О. Ветелев вважали, що центральний образ цієї ікони є Бог-Отець, а лівий – Ісус Христос. Згідно з поглядами істори-

ка П. Голубцова (брата М. Голубцова), образи Трійці слід визначати зліва направо: Христос, Святий Дух, Бог-Отець.

Якщо крила двох крайніх янголів дотичні до крил рубльовських янголів, то в центральній фігурі їхня форма кардинально відрізняється. Звужені до верху вони також можуть прочитуватися як знак особливої місії цього персонажа.

Феофан Грек передає ідею нерозривності трьох іпостасей Бога завдяки прийому розкриття крил центрального янгола на фресці «Трійця» (1378) у церкві Спаса Преображення у Новгороді на Льїні. Вони обіймають фігури двох інших янголів. Завдяки цьому трактуванню священного сюжету Трійці підкреслюється явлення одного (центрального) янгола в супроводі його супутників.

Ікони Трійці побутували на Русі в домонгольський час, але поширення старозаповітний сюжет набув після престольної ікони А. Рубльова. Божество в ній випромінює світло й добро. Рішенням Собору XVI ст. художникам пропонувалося писати так, як Андрій Рубльов та інші преславні іконописці *«а от себя ничтоже придумывают»*.

З іконою «Трійця» А. Рубльова ескіз Петрова-Водкіна поєднує трактування сюжету як безмовної бесіди одухотворених персонажів. Як в іконі давньоруського іконописця, так і в ескізі Петрова-Водкіна середнього янгола зображено в гіматії блакитного кольору.

Дотримуючись богословської концепції, художник використовує елементи нової мистецької символіки, вводячи їх до композиції. У її лівій верхній частині з'являється фігура старого із сивою бородою (Авраам). Його постать вирізня-

ється на темному тлі входу приміщення. Справа від фігури – стовбур дерева. У правій верхній частині намічено абриси якоїсь монументальної будівлі на березі моря.

Важливим компонентом живопису Петрова-Водкіна 10-х рр. XX ст. є нова палітра. В її основі знаходяться три хроматичні кольори: червоний, синій і жовтий. Їх використовує художник в ескізі, що надає твору звучності та ясності.

Вищезгаданий ескіз «Трійця» (папір, графітний олівець, акварель, 34,5x22) із зібрання В. В. Ашика (Ленінград) експонувався на виставці Петрова-Водкіна в 1966 р. У каталозі виставки зазначено час створення (1915) та його призначення – для вітража церкви в м. Барі [52]. Отже, наявні розбіжності в датуванні: від 1915 р. (зазначено у каталозі виставки 1966 р.) – до кінця 10-х рр. XX ст. Ближчою до істини, на мій погляд, є перша атрибуція, згідно з якою ескіз можна віднести до 1915 р. У каталозі цієї виставки, складеному Н. Барабановою та Є. Селізаровою, зазначено, що цей ескіз вітража призначався для церкви у м. Барі.

Остаточним варіантом слід вважати третій ескіз з колишнього зібрання Басевич. Порівняно з другим ескізом жести рук янголів набули найбільшої виразності. Художник знову розводить крила центральної фігури янгола, від чого вони стають майже паралельні одне одному. Суттєвих змін зазнала проробка складок одягу в дусі давньоруського живопису. Композиція стає більш виразною. Цьому сприяє красивий рух, утворений крилами янголів. Колоподібне розташування крил, рух яких починається в лівій частині композиції, елегантно закінчуєть-

ся у правому нижньому боці крила правої фігури. Чорно-біла репродукція ескізу не дає можливості зробити висновки щодо кольорової гами. Очевидно, вона є близькою до колориту другого ескізу, хоча, можливо, і зазнала певних змін.

При порівнянні другого і третього ескізів помітна їх схожість у підході до композиції. Отже, можливо, що обидва ескізи виконувалися паралельно, в такому разі можна стверджувати про ідентичність підходу митця до розробки вітража Трійці для Сум і Барі.

У барійських ескізах Петров-Водкін відходить від стилізації давньоруського іконопису. Про те, що це могли бути не кінцеві зразки вітражів, свідчить його лист до дружини від 7 травня 1916 р. У ньому повідомляє про від'їзд на російську північ, у Ферапонтів монастир, для ознайомлення з живописом XVI ст. з огляду на замовлення О. Щусева для церкви в Барі [53]. Мистецька орієнтація художника порівняно з овручськими розписами перемістилася від XII до XVI ст.

У Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі зберігаються деякі етюди Петрова-Водкіна до вітража Троїцького собору в Сумах: «Фігура жінки, що сидить з піднятою правою рукою», «Жінка, що сидить», «Жіноче обличчя», «Голова богоматері», «Камінь», «Скеля», «Виноград», «П'ясть лівої руки», «П'ясть правої руки», «Ступня правої ноги» [54]. Практично всі вони мають характер студіювання натури. На виставці 1966 р. експонувався етюд руки в мішаній техніці до композиції «Трійця», створений 14 березня 1915 р.

На думку петербурзьких музейних працівників, підготовчими студіями до

іконографічного образу Богоматері є етюди: «Постать жінки, що сидить з піднятою правою рукою. Етюд для образу Богоматері» (1915), «Жінка, що сидить» (1915), «Голова Богоматері». Спробуємо розібратися в тому, наскільки вони відповідають своїм назвам. Перше запитання виникає після ознайомлення з переліком композицій, які Петров-Водкін передбачав здійснити в Сумах. Композиція з Богоматір'ю там відсутня.

Стилістично-порівняльний аналіз малюнка «Постаті жінки, що сидить» з ескізом вітража «Трійці» (із зібрання Басевич) показує, що начерк жіночої постаті дивовижно збігається з центральною постаттю янгола у «Трійці». Це видно з положення піднятої догори правої та зігнутої лівої руки. Ледь помітною лінією намічено контур посоха, який підтримується лівою рукою.

Якщо припустити, що художник дійсно задумав розробити образ Богоматері, не може не викликати подиву, що він вкладає в руки Божої Матері посох. Художник дійсно малює цю постать з жінки, але це можна пояснити бажанням автора надати образу янгола певної тендітності та випадковим збігом обставин, коли обирати модель у художника немає можливості. Все перелічене нами вище дає підстави припустити, що малюнок «Жіночої постаті...» є натурним ескізом образу центрального янгола «Трійці» для вітража сумського Троїцького собору.

Н. Адаскіна робить припущення про те, що ескіз вітража «Голова янгола» (1915) з Державного Російського музею слід вважати ескізом для сумського собору [55]. Головним аргументом на користь цієї версії дослідниця вважає те, що ес-

кіз голови янгола повністю збігається за малюнком з центральною фігурою в ескізі «Трійця» з колишнього зібрання Басевич. Запропонована атрибуція виглядає цілком імовірною, адже Петров-Водкін працював над ескізами і для Сум, і для Барі одночасно, що потім могло викликати плутанину.

Роботі над головами янголів художник надавав особливого значення. Згадаймо, як у листах із Сум він звертав на це увагу: *«Малюю голови «Трійці»; «Тепер мені залишаються тільки обличчя, які ще не зовсім готові». У результаті копіткою роботи етюд голови янгола завдяки мерехтливості*



Петров-Водкін К. С.
Фігура жінки, що сидить
з піднятою правою рукою.
Етюд вітража Троїцького собору
в Сумах. 1915

вості півтонів виглядає напрочуд живописним.

Як для жодного з російських художників, давньоруський іконопис, монументальні сакральні розписи були для Петрова-Водкіна невмирущим джерелом. Його розуміння мистецтва – це ставлення до нього насамперед як віруючої людини, яким і був Петров-Водкін. Він вважав, що людина контактує з Богом, виконуючи його високий задум. Допомогти в цьому їй повинні художники: *«Искусство – есть свечение человеку на рубежах холодных пространств, оно одно, могущее дать ясность человеческому духу в страшном молчании мифа, до божественного бессмертия поднимающее мысль»* [56].

Вважаємо, що не тільки іконографічні, стилістичні прийоми та система колориту іконопису цікавили митця, але й духовна насиченість релігійного за змістом живопису. Діапазон його захоплень надзвичайно широкий: від фресок Нередиці до творчості Діонісія.

Про те, що його цікавили саме особливості іконопису, свідчить і прочитана ним у 1920 р. лекція на тему «Художнє значення ікон». Цілком очевидно, що звернення Петрова-Водкіна до роботи в галузі сакрального мистецтва на теренах України, Росії та Італії не може більше розглядатися мистецтвознавством як робота другорядна. Як довів проведений нами аналіз, сакральний живопис був завжди цікавий художнику. Вірогідно, до цього ще додався і суто релігійний аспект, який майже всі дослідники творчості Петрова-Водкіна з якихось причин вважають другорядним [57].

Несподіваним для мене є судження з цього приводу Петрова-Водкіна. Висту-

паючи в Ленінграді в 1936 р. з приводу своєї виставки в Державному Російському музеї, відзначив те, що на ній відсутні й монументальні його твори, більшість з яких загинула. У них йому не пощастило досягти виразності Джотто чи Рубльова. Художник зазначав, що так і не зміг зрозуміти законів композиції, притаманних давньому іконопису [58]. Такі категоричні вислови могли бути обумовлені з огляду розпочатої антирелігійної кампанії в СРСР. Наприклад, на виставці художника 1937 р. відсутні ескізи розписів і вітражів для Троїцького собору.

На виставці 1966 р. вже експонувалося декілька творів релігійної тематики: «Голова янгола» (приватне зібрання), «Трійця» (ескіз вітража для собору в Кронштадті), «Вхід до Єрусалиму» (зібрання Г. Левітіна), «Трійця» (ескіз вітража для церкви в Барі (зібрання В. Ашика), «Голова янгола. Ескізи деталі вітража» (зібрання Державного Російського музею) [59].

Сакральний живопис Петрова-Водкіна слід розглядати як невід'ємну частину творчості художника. Він завжди викликав у нього зацікавлення. Це стосується насамперед участі художника в розписах церков Саратова, Санкт-Петербурга, Кронштадта, Овруча, Сум. Робота в цій галузі давала нові імпульси до вироблення індивідуального стилю. Робота над ескізами розписів часто проводилася разом зі станковими творами в першій половині 10-х рр. ХХ ст. Художник показував ескізи релігійних розписів та ікон на виставках, що підкреслювало ту роль, якої надавав Петров-Водкін творам релігійного змісту.

Станкові картини, що вийшли з-під пензля митця в 1915 р. під час роботи в



**Санкт-Петербург.
Некрополь «Литераторские мостки».
Надгробок К. С. Петрова-Водкіна.
Фото. 2012**

Сумах, позначені етапом щодо створення композицій, в яких тема знаходить повне поетичне розкриття завдяки давньоруському мистецтву. Такі твори, як «Мати» (1915), «Богоматір «Умиление» лихих сердець» (1914–1915) безпосередньо належать до іконографічних схем і колористичної системи давньоруського живопису. Відгук фресок Діонісія спостерігаємо в картині «Дівчини на Волзі» (1915), де загострюється побутова характеристика. Перші ескізи до цієї картини позначені літом 1914 р. Навесні цього року Петров-Водкін отримує замовлення на розпис у сумському Троїцькому соборі. На думку митця, російському мистецтву тих часів потрібна була насамперед школа, основи якої він знаходив у мистецтві давніх часів.

Останнім часом помітно зріс інтерес мистецтвознавства до проблем сакрального мистецтва у творчості окремих художників, зокрема Петрова-Водкіна. Поряд з дослідженням Н. Адаської, заслуговує на увагу розвідка С. Данієля «Про рисунок Петрова-Водкіна «Відречення Петра» [60]. Теми декількох доповідей на конференції пам'яті художника (Санкт-Петербург, 1994) також були безпосередньо присвячені цій проблематиці: «Релігійні мотиви у творчості К. Петрова-Водкіна», «Історія Христа як тематичний архетип у творчості К. С. Петрова-Водкіна», «Помітки Петрова-Водкіна на полях Євангелія».

Чимало невідомих творів релігійної тематики з'являється і досьогодні на виставках, що знаходяться у приватних збірках. Так, наприклад, на виставці «Символізм у Росії 1890–1930» експонувалися роботи Н. Гончарової («Різдво Богородиці» 1910-ті рр.), А. Лентулова («Розп'яття» 1910 р.), М. Нестерова («Спас Нерукотворний», «Богоматір «Умиление» 1890–1900-ті рр.), Петрова-Водкіна («Богоматір з малюком», 1923) [61].

Робота Петрова-Водкіна у сумському Троїцькому соборі – виразний штрих не тільки до осмислення творчого доробку художника, але й до історії релігійного живопису на Сумщині. Перебування на теренах нашого краю видатного російського художника розширює коло митців, з якими спілкувалася родина Харитоненків. Декілька розвідок, в яких розглядаються та аналізуються проблеми сакрального мистецтва Петрова-Водкіна в Сумах здійснив автор цього дослідження на початку 2000-х рр. [62].

О. МАТВЕЄВ. ПОШУКИ ДОСКОНАЛОСТІ «З ЛІХТАРЕМ У ТЕМРЯВІ»



радиція увічнення пам'яті людини, яка пішла із земного світу, тягнеться з давніх часів від Давнього Сходу. Деякі з надмогильних пам'ятників античної епохи увійшли до скарбниці світової скульптурної пластики. Нового поштовху розвитку цього виду монументальної та декоративної скульптури надало Середньовіччя. У XIV ст. вона стає головною в жанровій ієрархії італійської скульптури. У становленні нових принципів в архітектурі та скульптурі важливе місце посідало звернення до ранньохристиянської спадщини. Протягом Середньовіччя давньоримські та ранньохристиянські саркофаги були улюбленими взірцями італійських скульпторів. Водночас, майстри звертаються і до взірців французької готики.

У Давній Русі не існувало традиції спорудження пам'ятника над могилою. Спочатку на місці поховання установлювали дерев'яні, а потім кам'яні хрести. Згодом місце поховання стало позначатися плитами, які клали над могилою, а пізніше, з XVIII ст. – саркофагами. З'являються родинні некрополі у вигляді склепів або каплиць. Тільки із середніх віків на землях Західної Європи затверджується звичай установлювати над місцем поховання кам'яні або бронзові статуї. Досить швидко цвинтарі з похованнями знатних людей перетворюються на суцільні музеї скульптури. З другої половини XIII ст. скульптура посідає провідне місце в мистецтві.

Зразки надмогильної скульптури зустрічаються і на Слобожанщині. Значною мірою цьому сприяло садибне будівництво, що розповсюджується на її території від XVIII ст. До обов'язкових об'єктів садибного ансамблю входили палац, церква і некрополі. Володарі садиб опікувалися музикою та образотворчим мистецтвом. Замовляли ікони, картини, скульптури, колекціонували мистецькі твори. Ці процеси набували розвитку протягом першої третини XIX ст. Саме до цього часу належать найкращі будівлі садибного типу. Взірцями для палаців була французька та петербурзька архітектура. У пізні часи за взірць беруться італійські вілли венеціанського регіону. З часом з'являються перші мавзолеї, каплиці, родинні цвинтарі, що прикрашалися скульптурою. Цілком закономірно, що для виготовлення цієї відповідальної роботи (скульптури) запрошувалися відомі майстри та їх учні.

На слобожанській землі активний процес вшанування пам'яті померлих відбувається трохи пізніше – в XIX ст. Взірцем для монументальної скульптури стають скульптури часів розквіту класицизму.

На сумському міському цвинтарі знаходяться скульптури на місці поховання представників роду Харитоненків. Місце поховання П. Харитоненка повинно було бути прикрашене скульптурною композицією роботи відомого російського скульптора Олександра Терентійовича Матвеева (1878–1960). Скульптуру для

надгробка слобожанського цукрозаводчика повинен був виконати скульптор, коріння якого знаходилися в саратовській землі, батьківщині В. Борисова-Мусатова, П. Кузнецова, К. Петрова-Водкіна, П. Уткіна. Появу такої міцної за обдарованістю групи митців на приволзькій землі можна було б пояснити і простим збігом обставин, якщо б не глибокі мистецькі традиції. У Саратові успішно діяли мистецькі інституції: Боголюбівське рисувальне училище, студія живопису при Саратовському товаристві шанувальників мистецтв. У цьому типово купецькому місті відкрито в кінці ХІХ ст. перший у російській провінції художній музй. Це, безумовно, мало вплив на формування естетичних смаків і розвитку здібностей у галузі мистецтва майбутнього скульптора. Саратовські художники часто зустрічалися, обмінювалися думками з питань культури і мистецтва. Такий спосіб життя був нормою в їхньому середовищі.

Навчання Матвеева в мистецьких закладах Саратова знайшло продовження в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества, де він відвідує відділення ліплення на правах вільного слухача. Серед його вчителів – відомий скульптор Паоло Трубецької [63]. За твердженням В. Борисова-Мусатова, Матвеев стає його *«завзятим послідовником і улюбленцем»*. П. Трубецької сформувався під впливом італійських майстрів, близьких до імпресіонізму, і привніс на російський ґрунт відгомін реформ французького скульптора Огюста Родена. Це стало орієнтиром для новацій, які відповідали сучасним завданням. Суспільство вперше виявило неприхований інтерес до завдань скульптури. Ідеї П. Трубецького та

італійського скульптора М. Россо майже збігаються. Обидва скульптори обстоювали думку щодо показу не самого предмета, а життєвого враження від нього [64].

Матвеев училища не закінчив, що не завадило йому оволодіти таємницями такого «мужнього» виду мистецтва, як скульптура. Досить швидко він засвоїв прийоми вчителя, але згодом його вже драгувала схожість з роботами П. Трубецького. Імпресіоністична ескізність стає Матвееву чужою. Виникає бажання відійти від імпресіоністичності у скульптурі в бік монументальної форми. Він показує скульптури на виставках журналу «Золоте руно» в 1908–1910 рр. Ці виставки орієнтувалися насамперед на пошуки нових методів і шляхів у мистецтві. У цей час творча манера Матвеева ніби живиться ідеями М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова, Гогена, Ван Гога.

Дарування молодого скульптора відразу помітив С. Мамонтов. Він відзначив великий талант Матвеева та запропонував йому працювати на своєму заводі «Абрамцево», який був одним з центрів московського мистецького життя тих часів [65]. Цьому сприяло й те, що там випробували свої сили в кераміці такі живописці та скульптори, як М. Врубель, К. Коровін, П. Кузнецов, В. Серов. У цей час Матвеева цікавила поливна кераміка, розмальована в дусі давніх російських кахлів [66]. Від М. Врубеля він засвоює узагальнення форми, єдність тіла й одягу, плавність ритму в русі. У ці роки він виконав декілька майолікових панно із зображенням архангелів для Морського собору в Кронштадті та ікон для екстер'єру Тверського собору.

Як вважає дослідниця творчості скульптора О. Муріна: Матвеев був би і без Врубеля Матвеев. Водночас останній зазначав, що без М. Врубеля не було б С. Кононкова! Та його самовизначення було б неможливим без М. Врубеля і В. Борисова-Мусатова. Саме останній приніс на саратовську землю паростки паризьких живописних новацій. Таким чином, ранній період творчості Матвеева позначений активними стилістичними пошуками. Лише переосмислення творчого методу імпресіонізму у скульптурі дозволило скульптору знайти своє мистецьке обличчя, стиль, який наприкінці творчого шляху вражав усіх дослідників не стільки різноманітням тем, скільки дивною цілісністю, злитістю, особливою чистотою та ясністю [67].

Взірцем для наслідування Матвеев обирає античну пластику. Серед його кумирів – Мікеланджело Буонарроті. Як стверджують дослідники, Матвеев не розлучався з репродукціями микеланджелівських творів «Ніч», «Гробниця Лоренцо Медічі», «Мойсей», які були єдиною прикрасою його майстерні до самої смерті [68].

Повернення до античності на початку ХХ ст. обумовлювалося *«спрагою порядку»*, прагненням звернутися до забутих традицій і дисципліни, до майстерності, яка почала занепадати під натиском нового мистецтва. Воно орієнтувалося не на закінченість мистецького твору, а на виявлення в ньому індивідуального початку. У 10-х рр. ХХ ст. з'являється культ Аполлона, який ототожнювався з «аполлонійським» началом у мистецтві. Для нього характерне відмовлення від усякого псевдоноваторства, орієнтація на

ясність, гармонію або, як тоді казали, – *«життєве мистецтво»*. Це не означало буквального звернення до натуралізму, який полонив російську скульптуру у другій половині ХІХ ст., окови якого розривалися з такими величезними зусиллями.

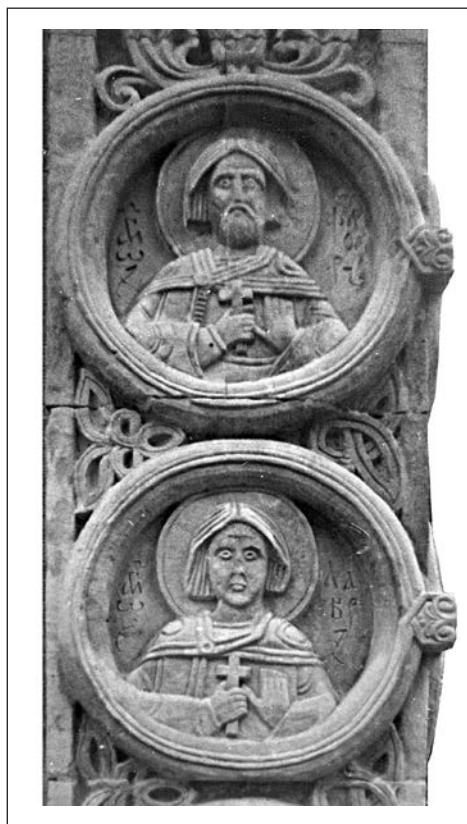
Копітка праця Матвеева над створенням власного стилю принесла перші результати вже на виставці «Голубая роза» (1907). Через три роки з'являється надгробний пам'ятник земляку-художнику В. Борисову-Мусатову в Тарусі (1910). У ньому вже наявні риси суто «матвеевської скульптури», для якої оголена натура надовго залишиться еталоном краси. Головним героєм матвеевської скульптури цього періоду є хлопчик, образ якого сприймається як своєрідна метафора.

Перехідний час людського віку відтворив О. Іванов у середині ХІХ ст. в етюдах з оголеними юнаками, П. Кузнецов, К. Петров-Водкін («Купання червоного коня»). За спогадами П. Кузнецова, під час зустрічі В. Борисова-Мусатова із саратовськими художниками, останні писали в його садочку оголеного хлопчика-натурника.

Першообразом для російського скульптора в цьому сенсі деякі дослідники (Є. Муріна) вважають образи хлопчиків П. Гогена. Вплив живописних образів постімпресіоніста не слід обмежувати тільки царинною живопису. Сучасники скульптора відзначали відмінність підходу до природи російського та французького майстрів ліплення, вважаючи, зокрема, що пам'ятник В. Борисову-Мусатову найбільше *«выражает задушевность и народные особенности его созерцательной натуры, столь отличной от насыщенного жизнью полнокровного темперамента Ма-*

йоля» [69]. Розробка цих образів без літературного підтексту мала вирішальне значення щодо створення певної музично-пластичної людської постаті.

До цього часу належить знайомство Матвеева з П. Харитоненком. Він запрошує скульптора до роботи над оформленням Спаської церкви в Наталівці. Це була улюблена садиба Павла Івановича. Вона повинна була стати храмом-музеєм давньоруського мистецтва. В її інтер'єрах експонувалися б унікальні ікони



Матвеев О. Т.
Барельєфи-медальйони.
Спаська церква. Наталівка. 1912

старовинного письма. До архітектурно-мистецького облаштування садиби він залучає О. Щусева (розроблює проект церкви, а також головні ворота Наталівського парку), С. Коньонкова («Розп'яття» скульптора вмонтовано в церковну стіну), Матвеева (рельєфи), О. Савінова (розписи в інтер'єрі). Масштабна робота забрала чимало часу. За ескізами Матвеева кам'яні роботи виконували інші майстри [70]. Подібні прийоми синтезу архітектури, скульптури та малярства використовувалися й раніше. Мозаїчне розп'яття на західному фасаді петербурзького храму «Спаса на крові» (1883–1907) встановлено на місці вбивства імператора Олександра II. У стіні храму Покрови Пресвятої Богородиці в Марфо-Маріїнській обителі в Москві за проектом О. Щусева і М. Нестерова (1908–1912) вмонтовано також барельєфоподібні вставки. Шрифтові композиції обабіч входу церкви Успіння Богородиці на православному празькому цвинтарі нагадують написи на стіні наталівської церкви, що обрамлюють «Розп'яття» С. Коньонкова [71].

Спаську церкву в Наталівці побудовано у 1911–1913 рр. у стилі псковсько-новгородської архітектури XIII–XIV ст. Інтер'єри прикрасив фресковий цикл, стилізований О. Савіновим у дусі ростовсько-ярославських розписів. У кам'яну кладку органічно вписується і розп'яття відомого російського скульптора С. Коньонкова, заплетене примхливим візерунком давньоруського шрифту, а також середньовічні рельєфи західноєвропейського походження. Кам'яною окрасою є 16 барельєфів-медальйонів Матвеева – із зображенням апостолів і святих. Вони прикрасили вхід до церкви та стіни хра-



Коньонков С. Т.
Розп'яття. Спаська церква.
Наталівка. 1911–1912

му. Поясні зображення святих закомпоновані до овалу. Рельєфи-медальйони і композиція західного фронтопу з постаттю Ісуса Христа в орнаментальному обрамленні, стилізовані під володимирсько-суздальське різьблення, звертають увагу на фасад наталівської церкви. До її іконостасу П. Харитоненко передав давні ікони, серед яких були новгородські XV–XVI ст. [72]. Всі види кам'яних робіт, за твердженням Є. Муріної, виконувалися різьбярами, а не самим скульптором. Навряд чи можна погодитися з негативними судженнями щодо цих робіт скульптора

одного автора. На його думку, вони відрізняються сухістю та схематизмом і можуть бути лише номінально зараховані до робіт майстра [73].

Сакральна споруда оточена віковими деревами та сприймається напрочуд органічно з природою. Фахівці оцінюють її як одну з найкращих споруд подібного типу на території України [74]. Погодження Матвеева щодо участі в цій колективній, цеховій, по суті, роботі можна пояснити декількома чинниками, зокрема – зацікавлення народною скульптурою. У цьому руслі відбувається звернення до дерев'яної скульптури («Каменотес Іван Семенов» (1912).

Переїзд до Петербурга в 1912 р. спричиняє й перехід Матвеева до захоплення неокласицизмом, який, на відміну від модерну, був близьким скульптору [75]. Станкова скульптура продовжує залишатися провідною в його творчості. Саме в ній, на думку дослідників, остаточно складається пластичний стиль «зрілого Матвеева» [76]. Цей період життя позначається класичністю, до якої скульптор приходив не від мистецтва, а від природи, проголошуючи, що натура не дає готових взірців.

Сучасники відзначали тенденцію, яка характеризувала особливість пластичної мови, що спиралася не на архаїчні давньогрецькі взірці, а на античне мистецтво класичної пори. Це виявилось у твердих і суворих акцентах єдиного ритму, притаманних скульптурам «хлопчиків» Матвеева, відмові від дрібниць [77].

Повернення Матвеева до античної класики збіглося з однією закономірністю розвитку мистецтва 10-х рр. XX ст. За влучним висловом французького худож-

ника-постімпресіоніста і теоретика мистецтва Мориса Дені (1870–1943), стало своєрідною класичною реакцією, пов'язаною з поверненням до традицій. У цьому руслі сприймається заклик П. Сезанна щодо повернення до класики через природу. З іншого боку, неокласицизм 10-х рр. ХХ ст. – це органічний протест проти спроб майстрів виразити свої почуття в безпредметних композиціях. Поява культу Аполлона на противагу діонісійському культу помираючого бога оформлюється у програмі журналу «Аполлон». У ній наголошувалося про завдання, які вбачаються в суворому пошуку краси. Мистецтво є сильним і життєвим тільки за межами хворобливого розпаду духу та псевдоноваторства [78].

У цьому контексті слід розглядати ескізи Матвеева до надгробка П. Харитоненка, замовлення на яке він отримував, вочевидь, відразу після кончини Павла Івановича [79]. Найімовірніше, воно надійшло від вдови покійного, яка знала Матвеева ще за часів роботи останнього у Спаській церкві в Наталівці. Щодо вибору саме цієї кандидатури, то цьому якоюсь мірою могла сприяти висока оцінка надгробного пам'ятника В. Борисову-Мусатову, «одного з найбільш поетичних російських надгробків» [80].

Формально знаходячись у руслі західноєвропейської традиції розвитку надгробної скульптури, започаткованої від часів Середньовіччя, Матвеев створює принципово нову скульптуру подібного змісту. Скульптор акцентує увагу не на соціальному стані небіжчика, як це було в попередні часи, підкреслює демократизм художньої творчості. Образ хлопчика може прочитуватися як метафора чи-



Матвеев О. Т.
Жіноча фігура, що стоїть (без рук).
Етюд надгробка П. Харитоненка.
1914–1916

стоти творчих прагнень В. Борисова-Мусатова.

У таруському надгробку вбачаємо принципово інший підхід до скульптурної композиції. Мимоволі складається враження, що скульптору невідомі світові взірці меморіальної скульптури. Відомо, що Матвеев цінував В. Борисова-Мусатова насамперед як художника-поета, який у своїх образах протиставляв по-

всякденності мистецтво, а не був тільки співцем покинутих садиб. Цю думку розвиває Б. Асаф'єв, відзначаючи, що його етос знаходиться «в нескриваємому исповеданні своєї краси, в існуванні його художественного воображення» [81]. Уособлення в образі хлопчика поетичності натури, яка зустрічається у творчості В. Борисова-Мусатова, стає головною ідеєю цього пам'ятника. Мотив сну співвідносився з мотивами поезії російського символізму (А. Бєлий, О. Блок, К. Бальмонт, В. Брюсов) і мистецтвом художників «Голубой рози» (П. Кузнецов, М. Сар'ян, П. Уткін).

Надгробок на могилі П. Харитоненка так і не було доведено до кінця. Найголовнішою причиною стали, ймовірно, політичні події 1917 р. Але робота над ескізами надгробка виливається у

скульптора в цілу сюїту образів, кожен з яких має самодостатнє значення. У композиціях ескізів наявні античні елементи: жіноча постать у накинутому античному пелюсі та постать оголеного отрока, що ототожнюється з крилатим генієм смерті. Образ останнього розповсюджений у давньогрецькому мистецтві. Крім скульптурних ескізів, збереглися замальовки Матвєєва графітним олівцем [82]. Очевидно, вони передували скульптурним образам. Намальована на п'єдесталі жіноча постать розташована таким чином, як і у скульптурних ескізах. Постать юнака не відразу знайшла остаточне рішення. Її розгорнуто у двох ракурсах. Матвєєв шукав найбільш виразну позу, яка б доповнювала смислове навантаження й ефектне розташування всієї групи. Про пошуки ракурсу жіночої постаті свідчить маю-



**Матвєєв О. Т. Ескіз надгробка П. Харитоненка. 1914–1916.
На звороті: ескіз драпірування. Начерки**

нок на звороті цього ж аркуша, де жінка зображена не статично, а в русі. Ці варіанти не знайшли остаточного розвитку в ескізах.

Скульптурні ескізи надгробка П. Харитоненка роботи Матвеева мають зв'язок з його станковою скульптурою. До таких творів належить «Жіноча постать» [83]. Ці роботи виконуються скульптором у 1914–1916 рр. Можливо, скульптор відштовхувався від анатомічно розробленої «Жіночої постаті», ліва рука якої обхопила стовбур дерева, а правую підпирає голову. Етюд оголеної жіночої постаті знаходимо також біля стовбура, але вже такого, що знаходиться безпосередньо поряд з нею. Скульптору залишається тільки «одягнути» її та знайти виразний силует. Важливе значення має для скульптора драпірування, що огортає жіночу постать. Ліва рука спирається на урну, яка знаходиться на стовбурі дерева [84]. Наступні варіанти принципово вирізняються введенням постаті юнака, але його положення у просторі також обумовлювалося певними композиційними знахідками. Відбувалися незначні зміни у трактуванні жіночої постаті, яка схилила голову та підперла її правицею, – зовсім не за античними взірцями, а ніби «по народному».

Віднайдене кінцеве положення жіночої постаті разом з поховальною урною нагадує розповсюджений композиційний прийом у надгробній російській скульптурі (надгробок Н. Голціної (1780) роботи Ф. Гордєєва, надгробок П. Меліссіно (1800) М. Козловського та ін.) – змінює не тільки пластичну виразність: від узагальнених форм до конкретної проробки деталей, але й зміст твору. Слід зазначити, що до другої половини XVIII ст.

на російських цвинтарях не було фігурних надгробків. Ось чому це мистецтво набуває швидкого розповсюдження тільки з цього часу.

З образу алегоричного, що нагадує античні та жіночі образи російської надгробної пластики епохи класицизму, до образу більш конкретного, більш народного, змінюється поза юнака в ескізах Матвеева. У варіанті з Державного Російського музею він є ніби уособленням невпевненого руху [85].

В ескізі з Державної Третьяковської галереї його поза виглядає більш статичною, а отже, уся група набуває більш монументального звучання [86].

Один з варіантів цієї групи зберігається в Пермській картинній галереї [87]. Отже, за своїм смисловим тлумаченням ескізи надгробка Матвеева видаються ближчими до античних надгробків, у пластиці яких спостерігається бажання зберегти певне ставлення до життя.

Неминучість колообігу буття – від народження до смерті – таку ідею втілювали античні надгробки, які в Давній Греції отримали людську і мистецьку інтерпретацію. У них відображено зв'язок померлих з життям: батька із сином, матері з донькою, друзів зі зброєю. Скульптор ніби підкреслював попереднє життя в реальному світі, куди вже немає зворотнього шляху. Це стосується не тільки смертних людей, але й міфологічних героїв. Антична міфологія відобразила цю ідею в міфі про Орфея та Евридику.

Безумовно, Матвееву були добре знайомі взірці античної надгробної пластики. Але наскільки підхід давньогрецьких майстрів скульптурного мистецтва був органічним для скульптора? Інакше ка-

жучи, яким чином могла вплинути антична надгробна пластика на ідею розробки надгробка П. Харитоненка?

Історія античного мистецтва виокремлює надгробну пластику як окремий вид скульптурного мистецтва. Їх почали установлювати в Давній Греції, починаючи з кінця VII ст. до нашої ери, але на початку VI та IV ст. до н. е. їх забороняють. Проте заборони не можуть перемогти бажання людей прославляти пам'ять померлого. Воїни та атлети – ось привілейована каста, представники якої могли зазвичай увічнювати пам'ять про себе за допомогою установлення надгробної стели (Аристокл. Надгробок Аристіона, бл. 510 р. до н.е.). Смерть жахала давніх греків так само як й інші народи. Ці настрої відбилися в міфології. При зустрічі з Одисеем Ахілл говорить про те, що він волів би бути поденником, працюючи на полі, ніж бути мертвим. Інакше сприймали природний кінець земного життя філософи, доводячи, що смерть – це життя, а життя – це смерть.

Розглядаючи й аналізуючи відомі нам давньогрецькі надгробні пам'ятки, відзначимо таку рису, як притаманний їм настрої світлого смутку. Німецький поет Гете відзначив у своїй «Подорожі по Італії» те, що *«надгробні пам'ятники задушєвні та зворушливі і завжди відображають життя»*. У сюжеті античного мармурового надгробка Мнесарети з Аттики (бл. 380 р. до н.е.) з Мюнхенської гліптотеки є зображення двох жіночих постатей, одна з яких сидить, а друга (на повний зріст) знаходиться поруч. «Тиха бесіда» цих жінок передає головний зміст композиції, що відображує ідею дружби між ними. Таким же змістом сповнена стела Ге-

гесо з афінського некрополя Керамік (кін. V ст. до н.е., Афіни, Національний музей).

На думку М. Алпатова та інших зарубіжних дослідників, надгробок Гегесо вважався найбільш довершеним [88]. Цю ідею передає автор на мармуровій надгробній стелі юнака античних часів з острова Саламін (друга пол. V ст. до н.е., Афінський національний музей): хлопчик та юнак не бачать один одного. У надгробках на зламі V–IV ст. до н.е., як правило, зображується дві постаті. Такі пам'ятники суттєво впливали на подальший розвиток цього виду християнського мистецтва. Наприклад, сюжет стели Дексилая з афінського некрополя Керамік (бл. 394 р. до н.е., Афіни, музей Керамік) став прототипом зображення Георгія Переможця в іконописі. Всі форми в ньому узгоджені та знаходяться в гармонійній єдності. Помічаємо суттєву деталь: погляди персонажів не зустрічаються. Це ніби про них писав Гете: *«Они не складывают рук, не взирают на небеса, но продолжают быть. Они стоят вместе, принимают в друг друга участие, любят друг друга, и все это очаровательно»* [89]. На зміну статичним образам приходять образи більш динамічні. Наприклад, у надгробку чоловіка з Орхомену (поч. V ст. до н. е., Афіни, Національний музей) роботи майстра Алксенора з Насосу зображено жанрову сцену: чоловік грається із собакою, тримаючи в одній руці саранчу. До сюжету композиції уведено образ померлого, який подається життєво та з гумором.

У надгробках V–IV ст. до н.е., як правило, зображувалися дві постаті. Деякі з них суттєво вплинули на подальший розвиток християнського мистецтва подібного змісту. Наприклад, сюжет стели Дек-

сила з афінського некрополя Керамік (бл. 394 р. до н.е., Афіни, музей Керамік) став прототипом зображення Георгія Переможця в іконопису. У більш давні часи можна зустріти й одну постать (стела го-плітодрома з Афін, бл. 510 р. до н.е. з Афінського національного музею). Однак нас більше цікавлять стели з двома поста-тями, що можуть перегукуватися, почина-ти діалог з ескізами О. Матвеева. Зв'язок з античними надгробками підкреслює й автор вступної статті до альбому «Олек-сандр Матвеев» Є. Муріна, але, за її сло-вами, скульптор не шукає шляхів до імі-тації античних надгробків.

Матвеев відмовляється від барельє-фа – канонічної й улюбленої форми для античних скульпторів. Складаючи групу з жіночої постаті та постаті юнака, він спирається на давню композиційну тра-дицію, основу якої становили саме дві постаті. Скульптор запозичує деякі фор-мальні ознаки монументальної скульпту-ри античних часів: жінка, одягнена на ескізах в одяг, що нагадує туніку та анти-чний пеплос – жіночий одяг, що закрі-плювався на плечах. Постаць оголеного юнака за іконографією близька до антич-них крилатих геніїв смерті. Образ смер-ті ототожнювався в давніх греків із затух-лим факелом, який у скульптурних ком-позиціях тримав у руках юнак – геній смерті. Саме він опускав додолу факел життя, який ще горів, і разом з тим, як загасало полум'я, відходило і життя. Сут-тєвою ознакою подібності до цього виду античного мистецтва є і те, що погляди жінки та юнака не зустрічаються між со-бою як і у згаданих вище барельєфах.

У цей час більшість надгробків у своїй композиції мала як неодмінний

елемент поховальну урну. Саме на ній тримає медальйон з вензелями жіноча постать на надгробку Н. Голіцина робо-ти Ф. Гордеева. У надгробку фельдмар-шала О. Голіцина в Олександрівській Лаврі (1788) цього ж автора є постать «ге-нія смерті». Поховальна урна знаходиться у центрі композиції бронзового надгроб-ка генерала Меліссіно (1800) та кам'яного надгробка С. Строганової (1801) – остан-ніх роботах скульптора М. Козловсько-го. Якщо про надгробки роботи І. Мар-тоса поет М. Гнедич говорив, що в них «плакав мрамур», то один з дослідників за-значив, що в цих двох надгробках М. Коз-ловського «чутти не плач, а нестримані ридання» [90].

Чим же для нас цікаві ці два пам'ят-ники? У першому ми бачимо справа по-стать генія смерті з крилами (його вико-ристовує Матвеев у своїх ескізах), який ридає, закриваючи правою рукою облич-чя. У другому (С. Строгановій) скульптор вміщує обабіч постаменту з поховальною урною круглу скульптуру.

Традицію вироблення своєрідного типу російського надгробка продовжує представник класицизму Іван Мартос (1754–1835) родом з Ічні. Головна увага в його творах подібного спрямування зо-середжується на зображенні живих лю-дей, які оплакують померлих (надгробок Є. Куракіної, 1792). В одному із своїх ше-деврів надгробної пластики – надгробку М. Собакіної (1782), помітні впливи ан-тичних пам'ятників (задумливий жіно-чий образ, геній смерті з розправленими крилами тримає в руках перевернутий факел – символ кінця людського жит-тя). Їхні погляди також не зустрічають-ся. У цьому пам'ятнику скульпторові уда-

лося передати почуття смутку і в його розвитку, і в протиріччі. Пірамідальна трикутна композиція увінчується зверху барельєфним медальйоном із зображенням померлої.

Античні приклади надихали І. Мартоса і в інших скульптурних надгробках, зокрема, Є. Куракіної (1792). На відміну від барочних алегоричних постатей, жіночу постать у цій роботі передає лише одне почуття невтішного смутку. Надзвичайної виразності набуває і жіночий одяг, бурхливий ритм якого звучить в унісон з трагічним настроєм всієї композиції.

Постать оголеного генія смерті вміщено в іншій композиції роботи І. Мартоса – в надгробку Турчанінову (1792), де скульптор відходить від рельєфу, створюючи групу з об'ємної скульптури: бюст покійного, крилатого генія смерті та жіночу алегоричну постать. Як більшість скульпторів наприкінці XVIII – початку XIX ст., І. Мартос доволі широко використовує традиційні класичні мотиви, зокрема, античної класики. Вони плідно використовуються ним і в надгробній пластиці. Спираючись на західноєвропейські традиції цього виду монументальної скульптури, І. Мартос творчо переосмислює їх, вносячи свої корективи. Дослідники відзначають, що у надгробках його роботи помітний відхід від барочних композиційних схем, який проявився у відході від просторовості [91]. Українські та російські майстри різця добре знали і вивчали античне мистецтво, але намагалися творчо переосмислити його деякі принципи у своїй творчій практиці.

Матвеев приходиться до античності не за стилізацією (як, наприклад, Л. Бакст),

не з метою звернення до високої класики (В. Серов), культу архаїчного грецького мистецтва (С. Коньонков) або до чуттєвої міфології (А. Беклін), лише через любов до простоти та ясності вираження, несприйняття надуманості в мистецтві. На відміну від класицистичної скульптури такого призначення першої половини XIX ст. (І. Мартос, Ф. Гордеев), в ескізах надгробка П. Харитоненка Матвеев досягає враження шляхетності та пластичної міри. Підходячи по-своєму до тлумачення природи, російський скульптор визнавав тільки *«таємниці її тлумачення художником»*.

Розглядаючи ескізи Матвеева до надгробка П. Харитоненка у світлі розвитку цього виду мистецтва монументальної скульптури в російській традиції, можемо зазначити, що скульптор продовжив наслідування їй, органічно поєднуючи античні здобутки і традиції скульптурних надгробків Ф. Гордеева, М. Козловського, І. Мартоса. Композиція з двох постатей розвинута О. Матвеевим з використанням і традицій російської скульптурної пластики XVIII ст. Погляди персонажів спрямовано в різні боки, а в одному з ескізів – янгол безсило нахилив голову донизу.

Якщо в попередніх композиціях геній смерті тримав факел у руках як атрибут декоративного призначення, то в ескізі (Державний Російський музей) скульптор примушує генія рішучим жестом правої руки гасити його. В іншому ескізі – остаточно розташувати факел паралельно до постаті генія, який втомлено спирається правою рукою на факел, що є символом згаслого життя. Порівнюючи ці варіанти, можна помітити те, яким чи-



**Матвеев О. Т. Ескіз надгробка
П. Харитоненка. Група. 1914–1916**

ном автор шукає виразності складок жіночого одягу: від узагальненості до суто античного одягу, що підкреслює форми тіла.

В ескізах Матвеев вдається до алегоричного зображення «Доброчесності», яка сумує за померлим. Очевидно, Матвеев обирає правильний шлях, відмовляючись від портретного зображення П. Харитоненка, втілюючи головну ідею монументальної скульптури, сумної за змістом через алегорію, інакомовність.

Привабливість жіночих образів (зокрема й у надгробках), багато в чому пояснюють слова самого скульптора: *«Для*

мене завжди тільки було чудове творіння архітектури, яке має назву людського тіла. Я завжди його боготворив». Тілесну красу скульптор підкреслює в композиції «Жовтень», показаний вперше на виставці до десятиріччя Жовтневої революції. Як бачимо, і в замовленому йому надгробку П. Харитоненка присутні людські постаті, з яких складається виразна композиція. Шукаючи скульптурної досконалості *«з ліхтарем у темряві»*, Матвеев зумів знайти її в ескізах надгробка слобожанському цукрозаводчику, які скульптору так і не вдалося втілити в міцному матеріалі.

П. Харитоненка було поховано в Сумах на міському кладовищі на родинній ділянці. На ній встановлені пам'ятники відомого французького скульптора, кавалера ордену Почесного легіону Аристида Круазі (1840–1899), яскравого представника академічної школи. Його творчості притаманне звернення до алегоричних тем («Мир і Згода», «Архітектура», «Чотири пори року»), батальних композицій («Армія Луари»), міфологічних і жанрових сцен («Нереїда», «Покинута Психея»; «Відпочинок».

У 1867 р. Круазі блискуче дебютував у Салоні барельєфом у мармурі «Молитва Авеля». Деякі скульптури Круазі прикрашають відомі громадські будівлі на Марсовому полі, а також у парку Пале Рояля («Меркурій – посланець кохання»), дворі Лувра («Архітектура»).

Обидва пам'ятники П. Харитоненко придбав на Паризькій виставці у 1898 р. Один з них являє собою постать янгола з крилами, обличчя якого піднято догори. На руках він тримає дівчинку зі схрещеними руками. Образне рішення

ня підсилюють ламкі форми одягу янгола, що надають його образу ще більше драматичного пафосу. На скульптурі є підпис автора та дата виготовлення (1891). Вона експонувалася на виставці паризького Салону у цьому ж році, що підтверджується відповідними відомостями в каталозі виставки. Про те, що робота мала відповідне призначення надгробного пам'ятника, вказує каталожний опис муніципального музею Шарлевіля, в якому зазначено, що цей проект (ескіз) був дарунком родини Круазі музею (1923). Ця композиція могла бути виконана безвід-



Суми. Надгробні пам'ятники родини Харитоненків на Петропавлівському кладовищі. Фото. 1980-ті

носно до трагічних подій, що відбулися в родині Харитоненків.

Канонічною меморіальною скульптурою з розповсюдженим сюжетом є скульптурна група «Розп'яття» роботи А. Круазі. Пірамідальна форма обумовлена трагічною новозаповітною подією, що переповідає про кінець земного життя Спасителя. Біля підніжжя розп'яття вміщено постаті Іоанна та Богоматері, трагічні переживання якої виражено скульптором з надзвичайною експресією.

У каталозі муніципального музею Шарлевіля під № 88 і 89 значаться відповідно: «Монумент у пам'ять Харитоненка» (димчастий гіпс) і «Голгофа» (димчастий гіпс) [92]. Судячи з опису, перший з них являє собою скульптурний ансамбль, який увічнивав пам'ять сумського промисловця. Суттєвою для іконографії осіб цього пам'ятника є постать молодої людини, в якій уособлено М. П'єра Круазі з *«речами із Росії»*.

Обидва пам'ятники – значні мистецькі твори Круазі. Їх можна віднести до найкращих взірців монументальної меморіальної скульптури на Сумщині.

Історія стосунків на ниві мистецтва відомого російського скульптора та українського промисловця, колекціонера і мецената та його родини – яскравий приклад взаємозбагачення української та російської культур [93].

Ескізи до нездійсненого надгробного пам'ятника П. Харитоненку повною мірою підкріплюють еволюцію Матвеева в галузі монументальної скульптури цього напрямку. Його майстерність, спираючись на традиції Давньої Греції, класицизм російської скульптури XVIII ст. і А. Майоля повною мірою проявилася у



Матвеев О. Т.

Надгробок В. Е. Борисову-Мусатову в Тарусі. 1910–1912

зразках надгробної скульптури. У ній скульптор зміг виразити і формотворюючі ознаки пластики ХХ ст., що найяскравіше знайшли відбиття в надгробку В. Борисову-Мусатову. Він неодноразово підкреслював, що усе життя шукав досконалості *«з ліхтарем у темряві»*.

Ескізи надгробка П. Харитоненку розроблювалися в руслі створення круглої меморіальної скульптури. Використовуючи елементи меморіальної скульптури подібного звучання Давньої Греції та російського класицизму ХІІІ ст., скульптор відходить від барельєфа, зупиняю-

чись на круглій скульптурі. З одного боку, це ніби ускладнює роботу майстра, але з іншого – надає пам'ятнику П. Харитоненку більшого пафосу, втіленого в жіночому образі – алегорії народної любові сум'ян до небіжчика. Відмінні за пластичним рішенням від надгробка В. Борисову-Мусатову, ескізи надгробка П. Харитоненку свідчать про новий крок скульптора щодо пошуку інших шляхів у розвитку цього виду меморіальної пластики, без якої уявити подальший розвиток скульптури у ХХ ст. вже просто неможливо.

Примітки

1. Сумський вісник. – 1942. – 6 лист. – № 133(154). – С. 4.
2. Про стосунки М. Нестерова і П. Харитоненка див.: *Прохасько Е. С.* Из истории отношений мецената и художника: П. И. Харитоненко и М. В. Нестеров / Е. С. Прохасько // Мистецькі осередки Сумщини: Історія. Колекції. Дослідження : мат. наук. конф., присв. 75-річчю заснування Сумського худож. музею. – Суми, 1995. – С. 22–25.
3. Памятник архитектуры нач. XX в. [б.] Троицкий собор : историческая справка. – К., 1982. – Т. 2. – С. 9. Машинопис. Сумський обласний краєзнавчий музей.
4. Вздорнов Г. Живая старина / Г. Вздорнов // Наше наследие. – 1993. – № 28. – С. 118.
5. Уперше оповідання було надруковано в журналі «Русский вестник» за 1873 р.
6. Про це яскраво свідчить «Нагірна проповідь» (1891) В. Є. Маковського (Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького). Надійшла до музею в 1979 р. із сумського Спасо-Преображенського собору.
7. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / Г. Ю. Стернин. – М., 1988. – С. 263.
8. Дурылин С. Нестеров в жизни и творчестве / С. Дурылин. – М., 2004. – С. 231.
9. Нестеров М. В. Письма. Избранное / вст. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. – Л., 1988. – С. 223.
10. Нестеров М. В. Письма. Избранное / вст. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. – С. 249.
11. Нестеров М. В. Письма. Избранное / вст. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. – С. 246–247.
12. Нестеров М. В. О пережитом. 1862–1917 гг. Воспоминания / М. В. Нестеров ; вст. ст., коммент. А. А. Русаковой. – М., 2006. – С. 412.
13. Нестеров М. В. Письма. Избранное / вст. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. – С. 249.
14. Михайлов А. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество / А. Михайлов. – [М.], 1958. – С. 479.
15. Дурылин С. Нестеров в жизни и творчестве / С. Дурылин. – С. 261.
16. Русская коллекция III. Антикварно-художественный аукцион № 6. – М., 1993. – Л. № 9.
17. Дурылин С. Нестеров в жизни и творчестве / С. Дурылин. – С. 261.
18. Дурылин С. Нестеров в жизни и творчестве / С. Дурылин. – С. 262.
19. Нестеров М. В. О пережитом. 1862–1917 гг. Воспоминания / М. В. Нестеров ; вст. ст., коммент. А. А. Русаковой. – С. 471.
20. Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / К. Петров-Водкин. – Л., 1970. – С. 423.

21. Русакова А. Павел Кузнецов / А. Русакова. – Л., 1977. – С. 40.
22. Петров-Водкин К. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – М., 1991. – С. 74.
23. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство : альбом / авт. ст. Ю. А. Русаков ; сост., авт. каталога и летописи жизни и творчества К. С. Петрова-Водкина Н. А. Барабанова. – Л., 1986. – С. 9.
24. Дружинина-Георгиевская Е. В. Зодчий А. В. Щусев / Е. В. Дружинина-Георгиевская, Я. А. Корнфельд. – М., 1955. – С. 27.
25. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 135–136.
26. Тарасенко О. А. Значение овручских росписей в творческом самоопределении К. С. Петрова-Водкина / О. А. Тарасенко // Панорама искусств 5. – М., 1982. – С. 221.
27. Тарасенко О. А. К. Петров-Водкин и традиции древнерусской живописи / О. А. Тарасенко // Творчество. – 1978. – № 11. – С. 8–9.
28. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство : альбом / авт. ст. Ю. А. Русаков ; сост., авт. каталога и летописи жизни и творчества К. С. Петрова-Водкина Н. А. Барабанова. – С. 52.
29. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 163.
30. Савинов А. И. Документы, письма, воспоминания / А. И. Савинов ; сост. Г. А. Савинов. – Л., 1983. – С. 56.
31. Список главных произведений К. С. Петрова-Водкина // Аполлон. – 1915. – № 3. – С. 23.
32. Живопись Петрова-Водкина // Аполлон. – 1915. – № 3. – С. 1–12; Дмитриев Вс. Купанье красного коня / Вс. Дмитриев // Аполлон. – 1915. – № 3. – С. 13–20.
33. Галушкина А. С. К. С. Петров-Водкин / А. С. Галушкина. – М., 1936. – С. 67.
34. Зберігаються в Російському державному архіві літератури і мистецтва (Москва) – Ф. 2010, оп. 2. од. зб. 6. 3 копіями ескізів К. Петрова-Водкіна мені надала змогу ознайомитися доктор мистецтвознавства О. А. Тарасенко, за що висловлюю їй подяку.
35. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 158.
36. Про ескізи К. Петрова-Водкіна для Троїцького храму див.: *Адаскина Н. Л.* «Право человека быть божественным...». Место и значение религиозных мотивов в творчестве К. Петрова-Водкина / Н. Л. Адаскина // Библия в культуре и искусстве : материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1995». – М., 1996. – Вып. XXVIII. – С. 258–260; іл.: «Хрещення», «Трійця», «Поклоніння пастухів». – С. 258–259.

37. Петров-Водкін К. С. Тайна вечеря. Полотно, олія, напівколо, 71x142. – Інвентарна книга Сумського художнього музею № 1. Живопис (1937–1948). – С. 17.
38. Онацький Н. Сім років існування Сумського музею / Н. Онацький. – Суми, 1927. – С. 8.
39. Список главных произведений К. С. Петрова-Водкина. – С. 24.
40. Тарасенко О. А. Проблема національного стилю в живопису модерну й авангарду (творчість українських і російських художників к. ХІХ – поч. ХХ ст.) : автореф. дис... доктора мистецтвознавства / О. А. Тарасенко. – Львів, 1996. – С. 29. *Тарасенко О. А.* Всадник – жертва в творчестве К. С. Петрова-Водкина (интерпретация образа на основе иконографии и иконологии) // Другі читання пам'яті М. Ф. Біляшівського : матеріали наукової конференції 24–25 жовтня 2007 р. / Національний художній музей. – К., 2009. – С. 234.
41. Овсїйчук В. Оповідь про ікону / В. Овсїйчук, Д. Кравич. – Львів, 2000. – С. 210.
42. Тарасенко О. Петров-Водкин и древнерусская живопись / О. Тарасенко // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1–2. – С. 399.
43. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 176.
44. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 177.
45. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 179. *Колесніков Сергій Михайлович (1887–1929) – художник.*
46. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 181.
47. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 181.
48. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 181.
49. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 184.
50. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 177.
51. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство : альбом / авт. ст. Ю. А. Русаков ; авт. каталога и летописи жизни и творчества К. С. Петрова-Водкина Н. А. Барабанова. – Л., 1986. – С. 263. *Коновалова Н.* Ашики – династия коллекционеров / Н. Коновалова // Наше наследие. – 2002. – № 61. – С. 133. *Адаскина Н. Л.* «Право человека быть божественным...». Место и значение религиозных мотивов в творчестве К. Петрова-Водкина / Н. Л. Адаскина // Библия в культуре и искусстве : материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1995». – М., 1996. – Вып. XXVIII. – С. 259.

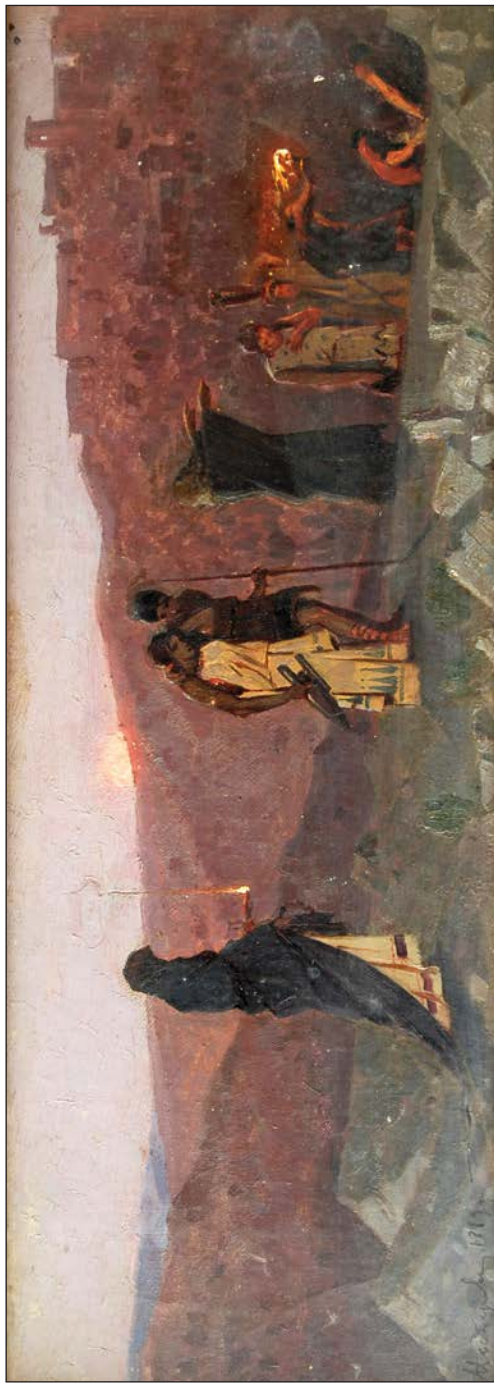
52. Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина. 1878–1939 : каталог / сост.: Н. А. Барабанова, Е. Н. Селизарова ; авт. вст. ст. Е. Н. Селизарова. – М. ; Л., 1966. – С. 58.
53. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. – С. 189.
54. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин 1878–1939. Графика. Из собрания Государственного Русского музея : каталог. – М., 1980. – С. 28. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878–1939). Рисунок, акварель, книжная и журнальная графика, театральные эскизы в собрании Государственного Русского музея. К 100-летию со дня рождения : каталог / сост. Е. И. Селизарова. – Л., 1978. – С. 48–49.
55. Адашкина Н. Л. «Право человека быть божественным...». Место и значение религиозных мотивов в творчестве К. Петрова-Водкина / Н. Л. Адашкина // Библия в культуре и искусстве : материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1995». – М., 1996. – Вып. XXVIII. – С. 260.
56. Мастера искусств об искусстве. – М., 1970. – Т. 7. – С. 438.
57. Кузьма Петров-Водкин. Живопись... – С. 52.
58. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин ; сост., вст. ст. и коммент. Е. Н. Селизаровой. – С. 319.
59. Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина 1878–1939 : каталог / сост.: Н. А. Барабанова, Е. Н. Селизарова ; авт. вст. ст. Е. Н. Селизарова. – М. ; Л., 1966. – С. 55, 56, 58.
60. Даниэль С. М. О рисунке К. Петрова-Водкина «Отречение Петра» / С. М. Даниэль // Библия в культуре и искусстве : материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1995». – М., 1996. – Вып. XXVIII. – С. 272–276.
61. Выставка «Символизм в России 1890–1930» из частных коллекций : каталог выставки / сост. В. А. Дудаков, М. И. Зеликман, М. В. Мишина. – М., [1990]. – С. 9, 10, 20.
62. Побожій С. І. Петров-Водкін Кузьма Сергійович / С. І. Побожій // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 349; *Vin же*. К. Петров-Водкін і Сумщина (До питання про місце сакрального живопису в творчості художника / С. І. Побожій // Мистецтвознавство України : зб. наукових праць / редкол.: А. Чебикін та ін. – К., 2003. – С. 288–299. *Vin же*. К. Петров-Водкін і Сумщина (Проблеми сакрального живопису в творчості художника) / С. І. Побожій // Сумська старовина. – 2005. – № XV. – С. 23–39. *Vin же*. К. Петров-Водкін у Сумах // Красназничий збірник : статті та матеріали [2] / за ред. В. С. Терентьєва / Сумський обласний краєзнавчий музей. – Суми, 2006. – С. 174–184.
63. Домогацкая С. Паоло Трубецкой и Россия / С. Домогацкая // Третьяковская галерея. – 2009. – № 2(23). – С. 31–41.
64. Турчин В. Импрессионизм в скульптуре / В. Турчин // Советская скульптура'75. – М., 1977. – С. 154.

65. Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – М., 1979. – С. 11.
66. Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – С. 12.
67. На це вказує мистецтвознавець Б. Терновець (родом з Ромен). Див.: *Терновець Б. Н. Избранные статьи / Б. Н. Терновец. – М., 1963. – С. 98.* Але водночас слід зазначити, що у статті про О. Матвеева відсутні відомості про його меморіальну скульптуру.
68. Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – С. 21.
69. Левинсон А. А. Т. Матвеев / А. Левинсон // Аполлон. – 1913. – № 8. – С. 10.
70. «Резьбу по камню выполнили скульпторы С. Т. Коненков, А. Т. Матвеев, С. А. Ивсеев, мраморщики В. Елизаров, С. Круглов, Е. Соколов» // Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 4. – С. 114.
71. Докладніше про історію цього російського православного кладовища див.: Седельников В. Ольшаны / В. Седельников // Наше наследие. – 1990 – № 3(15). – С. 136–142.
72. Про П. І. Харитоненка – колекціонера і мецената див.: *Петров Г. Поряд із Третьяковим / Г. Петров // Панорама Сумщини. – 1991. – 6 черв. – № 23(75). Денисенко О. Й. Колекція Павла Харитоненка в зібранні Харківського художнього музею / О. Й. Денисенко // Скарбниці національної культури : тези доп. наук.-практ. конф. з музеєзнавства, присв. 40-річчю Пархомівського історико-художнього музею. – Харків ; Пархомівка, 1995. – С. 17–18; Денисенко О. Твори з колекції П. І. Харитоненка в зібранні Харківського художнього музею / О. Денисенко, Т. Вішленкова // Художній музей: Минуле та сучасність : матеріали наук. конф., присв. 80-річчю заснування Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. – Суми, 2001. – С. 19–27. Газета «Утро» писала: «П. И. Харитоненко является редким ценителем искусства и хранителем его произведений. В его имении, Натальевском дворце, собраны интересные коллекции картин И. Е. Репина, есть скульптурные произведения Антокольского и других скульпторов-художников». За створення в Сумах кадетського корпусу П. Харитоненку було подаровано дворянство.*
73. Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – С. 35.
74. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – Т. 4. – С. 114.
75. Мантурова Т. Александр Матвеев / Т. Мантурова. – С. 37.
76. Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – С. 37.
77. Левинсон А. А. Т. Матвеев / А. Левинсон // Аполлон. – 1913. – № 8. – С. 11.
78. Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – С. 41.
79. Нам видається дуже сумнівним твердження О. Муріної про отримання замовлення скульптором за рік до смерті цукрозаводчика, тобто в 1913 р. – Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – С. 42.
80. Мантурова Т. Александр Матвеев / Т. Мантурова. – С. 16.

81. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы / Б. В. Асафьев. – Л. ; М., 1966. – С. 68.
82. Матвеев О. Ескіз надгробка П. Харитоненка. На звороті: ескіз драпірування. Начерки. Папір, графічний олівець, 23x26,5. Архів О. Т. Матвеева. Іл.: Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – С. 366.
83. Матвеев О. Жіноча постать (що стоїть). Бронза, 31,5x9x6,5. Іркутський обласний художній музей. Іл.: Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – С. 349. Жіноча постать (що стоїть, без рук). Гіпс тонований, 32,5x10x7,5. Державний Російський музей (Санкт-Петербург). Іл.: Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – С. 349.
84. Матвеев О. Жіноча постать (етюд драпірування). Бронзовий відлив 1962 р. з оригіналу, що знаходиться в Казахській державній художній галереї. 32x13x9. Державна Третьяковська галерея (з 1972 р.). Іл.: Александр Матвеев / авт. вст. ст. и сост. Е. Б. Мурина. – С. 349. Цікаво, що у фундаментальному каталозі скульптури зазначено рік створення цього твору: 1913 р., який експонувався на виставці картин «Мир искусства» в 1918 р. разом з іншими роботами О. Матвеева під назвою «Проекти скульптур»: Скульптура і рисунки скульпторів кінця ХІХ – початку ХХ століття: каталог. – М., 1977. – С. 533.
85. Матвеев О. Ескіз надгробка. Група. Гіпс. 33x18x13. Державний Російський музей. Іл.: Александр Матвеев... – С. 349.
86. Матвеев О. Ескіз надгробка. Група (варіант). Гіпс. 33,5x18x13. Державна Третьяковська галерея. Іл.: Александр Матвеев... – С. 349. Александр Матвеев. 1878–1960. К століттю со дня народження: каталог виставки / вст. ст. В. І. Ракитин; сост. І. Б. Ефимович. – М., 1978. – Іл.: Жіноча постать. Етюд драпірування для надгробка. 1916 (Державна Третьяковська галерея), бронза – С. 19 (без ст.).
87. Матвеев О. Ескіз надгробка. Група (варіант). Гіпс. 33x18x13. Пермська картинна галерея.
88. Алпатов М. Художественные проблемы искусства Древней Греции / М. Алпатов. – М., 1987. – С. 137.
89. Цит. по: Алпатов М. Художественные проблемы искусства Древней Греции / М. Алпатов. – М., 1987. – С. 167.
90. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников: восемнадцатый век. – М., 1952. – С. 285.
91. Коваленская Н. Мартос / Н. Коваленская. – М. ; Л., 1938. – С. 34.
92. Catalogue du Musee municipale Charleville. – 1933. – S. 65.
93. Побожий С. Надгробие П. И. Харитоненко в эскизах Александра Матвеева / С. Побожий // Уик-энд (Сумы). – 1997. – 31 янв. – № 5(161). *Vin же*. А. Матвеев: поиски совершенства «С фонарем в темноте» / С. Побожий // Человек: дух, душа, тело: материалы докладов и выступлений научно-теоретической конференции – К. ; Сумы, 1996. – С. 50–52.

Список ілюстрацій

1. Нестеров М. В. Жінки-мироносиці. 1889. Полотно на картоні, олія, 15,5x41,5. Сумський художній музей ім. Н. Онацького.
2. Нестеров М. В. Микола Чудотворець. Ескіз образу іконостасу Троїцького собору в Сумах. 1913. Папір, гуаш, 21x9,4 (у світлі). Державна Третьяковська галерея.
3. Нестеров М. В. Архангел Михаїл. Ескіз образу іконостасу Троїцького собору в Сумах. 1913. Картон, гуаш, 28,3x9,2 (у світлі). Державна Третьяковська галерея.
4. Нестеров М. В. Дівчина в чорному сарафані. 1905 (?). Ескіз до картини «Літо», 1905 (Івановський обласний художній музей, РФ). Картон, олія, 37x24. Севастопольський художній музей ім. М. П. Крошицького.
5. Нестеров М. В. Вечірній дзвін. 1910. Полотно, олія, 59,7x54. Вятський обласний художній музей ім. В. М. і А. М. Васнецових (РФ).
6. Нестеров М. В. Благовіщення. 1914. Металева дошка, олія, 72,5x47,7. Сумський художній музей ім. Н. Онацького.
7. Нестеров М. В. Трійця. 1921. Папір на картоні, акварель, білило, 32,5x16,2. Авторське повторення ікони «Трійця» для іконостасу Троїцького собору в Сумах. Приватне зібрання.
8. Петров-Водкін К. С. Голова янгола. Деталь композиції «Трійця». Ескіз вітража. 1915. Папір, акварель, графітний олівець, 34x22. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
9. Петров-Водкін К. С. Трійця. Ескіз вітража (живопис на склі) для Троїцького собору в Сумах. 1915 (?). Папір, акварель. Знаходився в зібранні К. Басевич.
10. Андрій Рубльов. Трійця. Бл. 1411. Дерево, темпера, 142x114. Державна Третьяковська галерея.
11. Петров-Водкін К. С. Трійця. Ескіз церковного вітража. 1915 (?). Папір, акварель, графітний олівець, 34,5x22. Ярославський художній музей. РФ.
12. Матвеев О. Т. Ескіз надгробка П. Харитоненка. Група (варіант). 1914–1916. Гіпс, 33,5x18x13. Державна Третьяковська галерея.



Нестеров М. В.
Жінки-мироносиці. 1889



Нестеров М. В.
Микола Чудотворець.
Ескіз образу іконостасу Троїцького собору в Сумах. 1913



Нестеров М. В.
Архангел Михаїл.

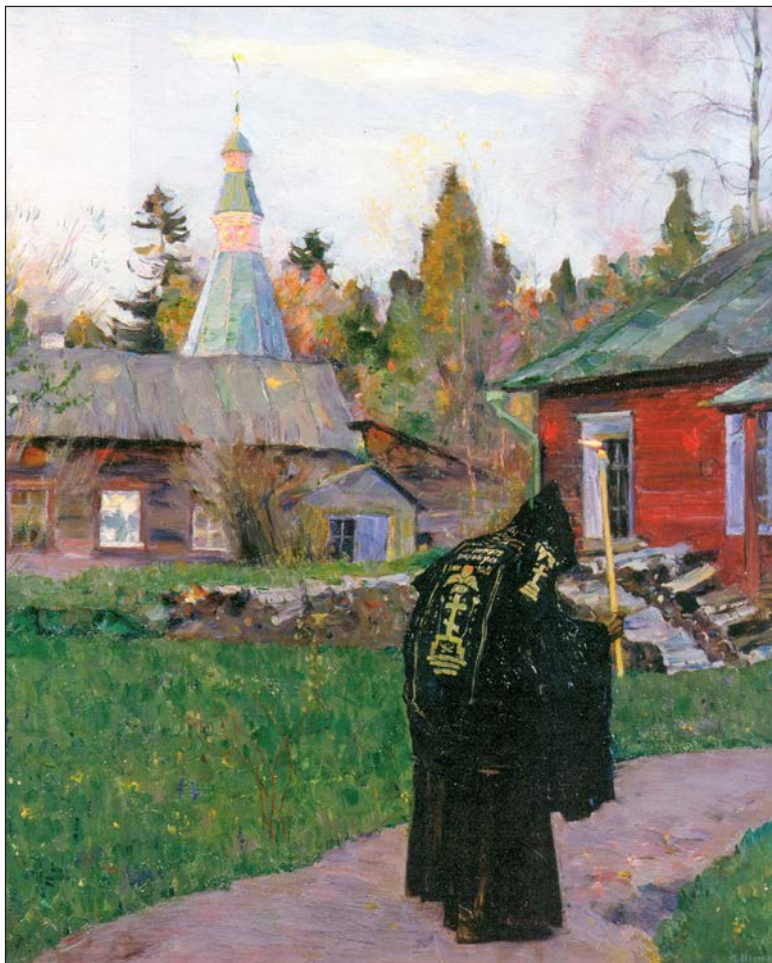
Ескіз образу іконостасу Троїцького собору в Сумах. 1913



Нестеров М. В.

Дівчина в чорному сарафані. 1905 (?).

Твір знаходився в зібранні П. І. і В. А. Харитоненків



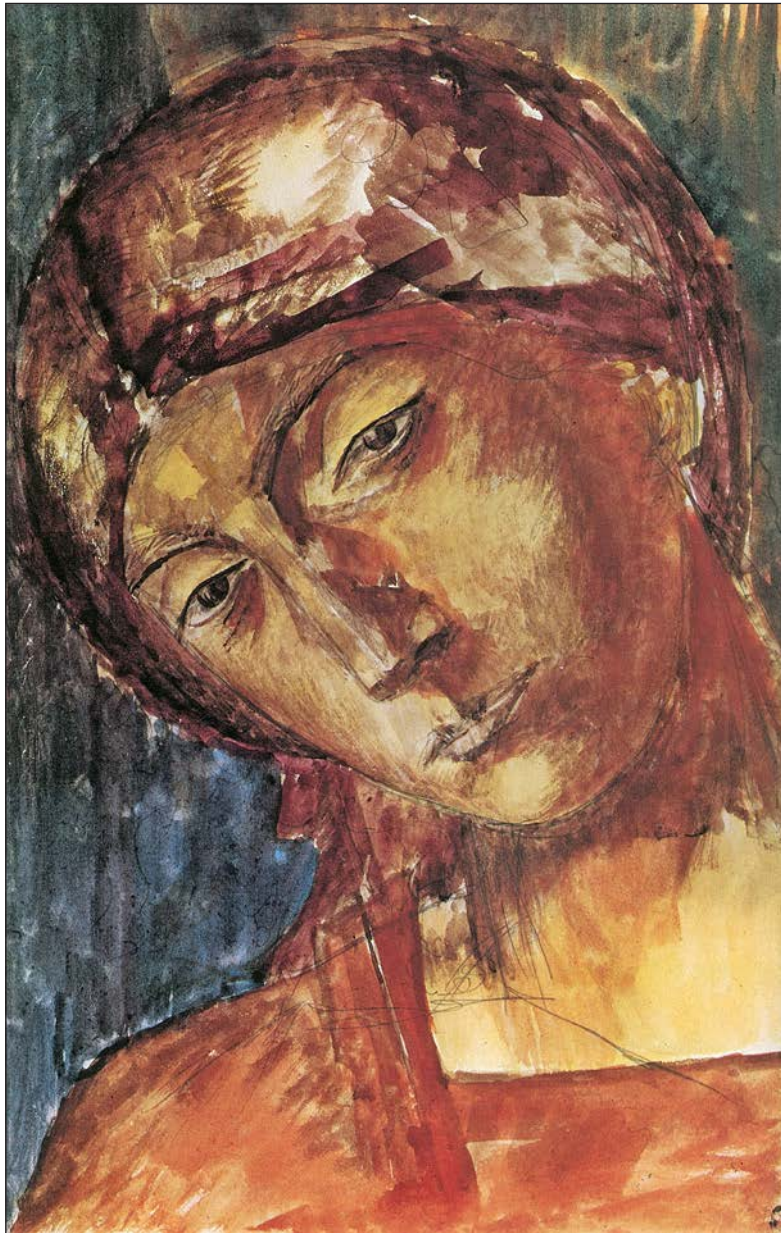
Нестеров М. В.
Вечірній дзвін. 1910.
Твір знаходився в зібранні П. І. і В. А. Харитоненків



Нестеров М. В.
Благовіщення. 1914



Нестеров М. В.
Трійця. 1921

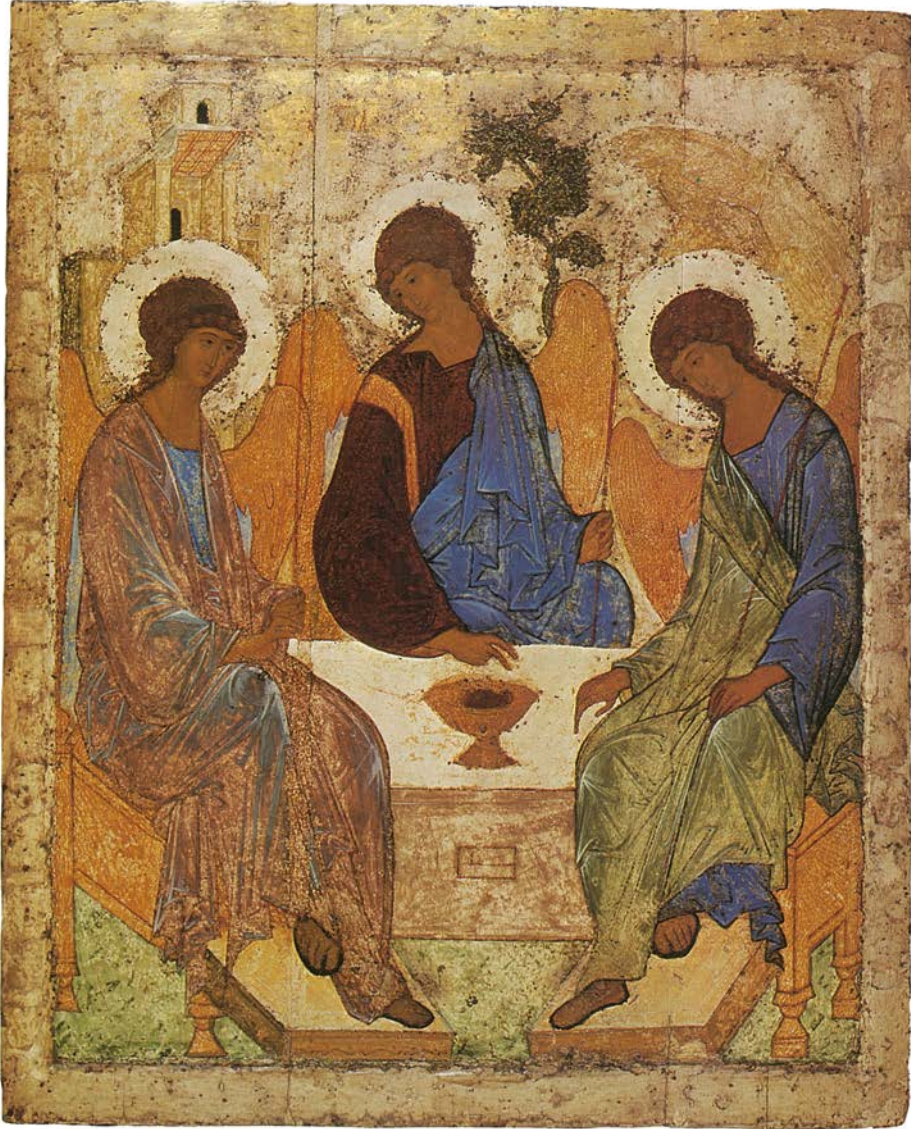


Петров-Водкін К. С.
Голова янгола. Деталь композиції «Трійця». Ескіз вітража. 1915



Петров-Водкін К. С.

Трійця. Ескіз вітража (живопис на склі) для Троїцького собору в Сумах. 1915 (?)



Андрій Рубльов.
Трійця. Бл. 1411

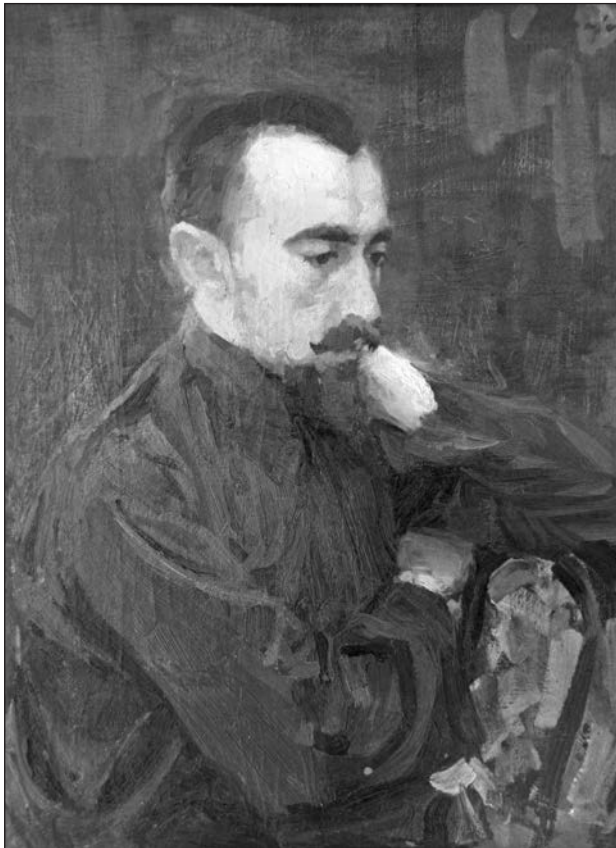


Петров-Водкін К. С.
Трійця. Ескіз церковного вітража. 1915 (?)



Матвеев О. Т.
Ескіз надгробка П. Харитоненка. Група (варіант). 1914–1916

ПІД ЗНАКОМ
«БУБНОВОГО ВАЛЕТА»



«История искусства – это главным образом история художественных проблем. /.../ решение этих проблем может быть найдено только творческими натурами, одаренными живым ощущением всеобщности духовной и жизненной ситуации их времени /.../».

О. Бенеш

«Самая сильная по своему живописному духу молодежь соединилась под флагом «Бубнового валета», видя в нем мир, как живопись, как цвет. Кто помнит эту выставку, тот не должен забыть впечатление. Многие из зрителей были поражены настолько, что живопись лишила их опоры. Цвет поражал, зажигая мозг, который привык к тихой монотонной живописи «передвижников».

К. С. Малевич

МІЖ СЕЗАННОМ, АВАНГАРДОМ І МІСЬКИМ ФОЛЬКЛОРОМ



найомство з «Бубновим валетом» у мене розпочалося ще зі студентської лави, коли опанування законів теорії та історії мистецтва поєднувалося із заняттями живописом. Я вважав, що розуміння мистецтва обов'язково повинно спиратися на практичну діяльність. Особливу увагу звертав на копії, вбачаючи в них можливість зазирнути до творчої лабораторії митця. Намагався розібратися у живописних тонкощах картини Р. Фалька «Крим. Пірамідальна тополя» (1915). Чому вибрав цей твір? Мабуть серед іншого привабила й тема, адже саме з Криму приїхав вступати до художнього інституту. Тільки через декілька років удалося побачити цей твір в оригіналі у Російському музеї в Ленінграді. Він приголомшив мене насамперед тим, як художнику вдалося у пейзажному мотиві за допомогою кольорових сполучень і композиційної виразності показати філософське став-

лення до природи. Картина була наповнена музикою і кожний кольоровий тон ніби мав відповідний музичний звук, який, поєднуючись з іншими, створював дивну мелодію. Асоціації з музикою не випадкові, адже сам Р. Фальк неодноразово підкреслював, що живопис – це музика кольору. Віддаючи у музиці перевагу класикам – Баху, Моцарту, художник цінував у їхніх творах духовність і відчуженість від побутової метушні.

У перше відвідання в Миколаєві художнього музею на початку 1980-х рр. так само увагу привернула картина Фалька «Квіти на зеленому фоні» (1915). Її міцний кольоровий акорд перегукувався з «Пірамідальною тополею». Буваючи час від часу в цьому музеї, завжди ходив «на побачення» з квітами, які з'явилися на полотні завдяки цьому самобутньому художнику. Відчув бажання написати про цю картину, і через деякий час на шпальтах однієї з миколаївських газет з'явився мій перший мистецтвознавчий опус під на-

звою «Квіти на зеленому фоні». І першу і другу роботи Р. Фалька поєднували не тільки її високі мистецькі якості, час створення, але насамперед – манера виконання, стилістичні особливості, які ґрунтувалися на естетичних поглядах митця періоду його участі у виставках об'єднання «Бубнового валета». «Пірамідальна тополя» експонувалася на виставці «Бубнового валета» у 1916 р. У каталозі виставки цього об'єднання 1916 р. під № 286 значиться робота Фалька «Тополя (Бахчисарай)».

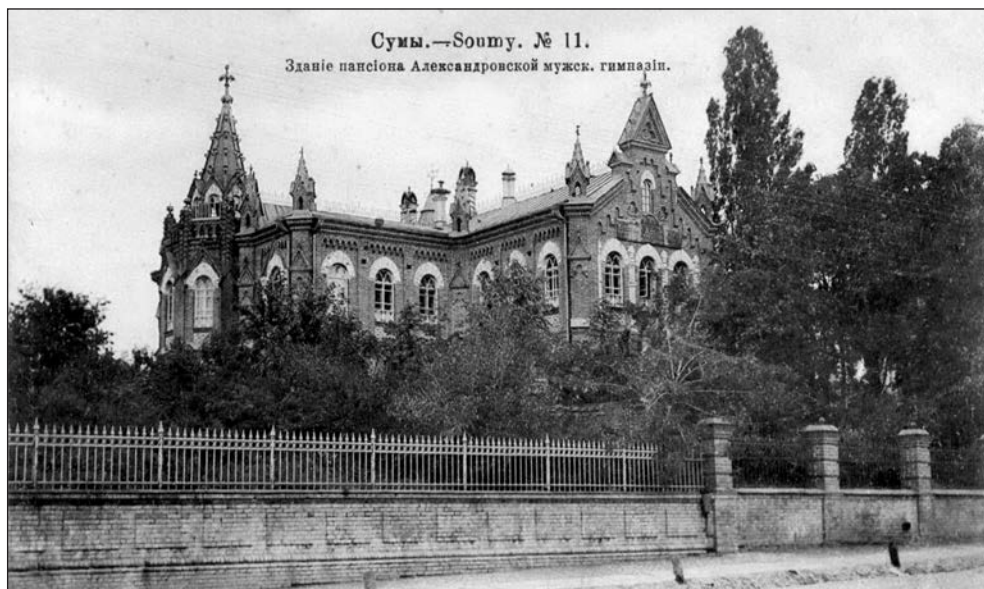
Увага до творчості Фалька була підкріплена у мене також і інтересом до творчості Сезанна, знайомство з якою відбулося раніше – на кримській землі, у



Фальк Р. Р.
Квіти на зеленому фоні. 1915

Нижньогірську. Пізніше зрозумів, що симпатія до творів цього митця склалася саме через інтерес до творчості Сезанна. І як же потім тішили листи і спогади Р. Фалька, в яких він передавав свої враження від побачених картин і малюнків французького художника, і про Екс, який він відвідав, і про мотиви, які так любив писати Сезанн! «Пірамідальна тополя» розкрила переді мною також істинну красу кримської природи, яка подала у вигляді вічної метафізичної цінності на полотні художника, який ніби виводить дерево з часового простору і надає об'єкту екзистенціальності, примушуючи глядача дистанціюватися від реалій буття. Художник неначе скульптор «ліпить» дерево, його поверхня жива і рухлива. Наш погляд переходить від освітлених місць до глибоких тіней, від чого мистецький образ набуває значущості. Розплавлене гарячим сонцем кримське небо Р. Фальк передає, форсуючи предметний синій колір від світлого до насиченого. Дві плями синіх і фіолетових відтінків у лівій і правій частинах неба поблизу дерева постійно притягують увагу. Ці кольорові згустки підкреслюють безодню неба та стають кольоровою і змістовною домінантою твору. Використовуючи термінологію французького семіолога Р. Барта, ця деталь парадоксальним чином «заповнює» всю площину картини.

Насичений світловою вібрацією пейзаж одночасно відрізняється продуманою композицією. Художник досліджує на полотні відношення кольорових і просторово-матеріальних цінностей природи. Просторова відстань між об'єктами передається на цій картині, як і на полотнах Сезанна, кольором. Саме на думку



Сумы. Пансіон Олександрівської чоловічої гімназії. Листівка. 1910

останнього, колір повинен виразити всі розриви у глибині. Саме в цьому розпізнається талант живописця. Живописна і композиційна концепція Р. Фалька щодо його твору «Пейзаж з вітрилом», написаного на лебединській землі за три роки перед «Пірамідалною тополею» – у 1912 р., зазнає змін у бік більш складної розробки колористичної системи. У цих краєвидах художник не стільки передає конкретний мотив, скільки опоетизований згусток духовних переживань.

Роздуми над окремими етапами творчості Р. Фалька, його зв'язками з іншими мистецькими напрямками (кубізм, неопримітивізм), митцями (Сезанн) поступово сформувалися в культурологічну концепцію «Діалоги в просторі мистецтва». Запозичуючи ті, чи інші мистецькі прийоми, а подекуди й образну систему, художник свідомо починає культурний

діалог. На думку М. Бахтіна, митці можуть вести також ненавмисні діалогічні порівняння. Феномен творчості Р. Фалька періоду «Бубнового валета» було розглянуто також через зв'язки художника із Сумщиною. Прийшло розуміння того, що чимало талановитих художників, пов'язаних тією чи іншою мірою з «Бубновим валетом», стосуються Сумщини. Отже, шлях до «Бубнового валета» проліг у мене через Сезанна і Р. Фалька.

Серед учасників цього мистецького об'єднання були й українські митці (Є. Агафонов, О. Екстер, Є. Сагайдачний, О. Шевченко). На Лебединщині народився художник, поет і теоретик футуризму Давид Бурлюк. Він навчався в сумській Олександрівській чоловічій гімназії всього один рік (1894). Як іногородній учень мешкав у пансіоні, де у вільний час займався малюванням. У Кролевеці наро-

дився художник і теоретик мистецтва Олекса Грищенко, в Путивлі – мистецтвознавець та історик театру Іван Аксьонов, який писав про художників цього об'єднання, в Білопільі та Конотопі жив Казимир Малевич, у Сумах у реальному училищі на початку ХХ ст. навчався художник Віктор Барт. У Куличці, що на Лебединщині, та в Конотопі жив і працював художник, один із засновників «Бубнового валета», Роберт Фальк. Ця тема стала ще більш цікавою через те, що в Сумському художньому музеї знаходиться також невеличке зібрання творів живопису і графіки художників, які входили до «Бубнового валета», І. Машкова і Р. Фалька. Зв'язки представників цього об'єднання у прямому чи опосередкованому вигляді виявляються не тільки через їх формальну приналежність до нашого краю (місце народження, час перебування), але й у творчих контактах.

Мистецьке об'єднання «Бубновий валет» посідає значне місце в історії мистецтва початку ХХ ст. Поштовхом до його появи стала виставка під однойменною назвою. 10 грудня 1910 р. у Москві в будинку Економічного товариства офіцерів відкрилася виставка під епатажною назвою «Бубновий валет». Її організаторами і першими експонентами стали художники-модерністи М. Ларіонов, П. Кончаловський, А. Лентулов, І. Машков, Н. Гончарова та інші. Серед її учасників зустрічаємо імена як відомих на той час митців (Н. Альтман, В. і Д. Бурлюки, О. Екстер, К. Малевич, Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова, Р. Фальк), так і менш знайомих у мистецькому середовищі (В. Барт, М. Верьовкіна, І. Ключ, О. Моргунов, В. Рождественський). В експозиції вистав-

ки були представлені твори художників російської колонії в Мюнхені: В. Кандинський, О. Явленський; французьких і німецьких експресіоністів і символістів: Е. Л. Кірхнер, А. Макке, Ле Фоконьє.

Неясною і заплутаною є історія назви об'єднання, пріоритет її авторства один з дослідників віддає М. Ларіонову [1]. Учасниками виставок «Бубнового валета» в 1910–1917 рр. були майже всі значні художники, які належали до різноманітних мистецьких напрямків. Серцевиною цього об'єднання були І. Машков, П. Кончаловський, А. Лентулов, О. Купрін, Р. Фальк, В. Рождественський. Більша частина митців навчалася в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества, деякі – в Парижі. Заперечуючи естетику художників-передвижників з тяжінням останніх до оповідальності, вони орієнтувалися у своїх пошуках на новий французький живопис Гогена, Сезанна, Матісса і Ван Гога. Якщо інтерес до творчості Гогена проявляється у представників «Бубнового валета» на ранній стадії (свою роботу «Пейзаж із собакою» (1910) Фальк називав «гогенівською»), то пізніше їм більше до вподоби стає мистецтво Сезанна.

Відмова від традиційних форм вираження спиралася на нові естетичні засади, які характеризувалися використанням «низьких» сюжетів, запозичених з міського фольклору, нехтуванням анатомією та перспективою, примітивним малюнком. Виробляється особливе ставлення до примітивістського стилю, який стає об'єктом зображення і творчої переробки. У пародійних прийомах використовувався принцип комічного переосмислення традицій, що і стає фундаментом

нової естетики. Художники рішуче заперечували як копіювання дійсності, так і занурення у світ фантазій і сновидінь, притаманних символізму. Першочергова увага зверталася на живописність, на сам процес живопису.

Проте вже в ранньому авангарді виявилися протиріччя, які вилилися у те, що група, яку неофіційно очолював М. Ларіонов, пізніше сформувалася в об'єднання «Ослиный хвост», а інша група митців, на чолі з П. Кончаловським, у 1911 р. склалася в об'єднання з не менш епатажною назвою «Бубновий валет». Останніх мистецька критика охрестила «російськими сезанністами», а групу М. Ларіонова – «неопримітивістами». Якщо на початку між представниками обох напрямків було багато спільного, то в подальшому їхні шляхи розійшлися. Як-

що неопримітивісти шукали джерела для творчості у дубках, іконах, розписних тацях, дитячій творчості, мистецтві стародавніх народів, то «Бубновий валет» приділяв увагу власне живописним якостям, розробляючи пластичну мову на своїх полотнах, орієнтуючись на творчість Сезанна. До того ж частина художників цього об'єднання (Р. Фальк, О. Купрін) відчула сильний вплив з боку кубізму. Поступово до «Бубнового валета» входять нові митці – представники більш радикальних напрямків: К. Малевич, Л. Попова, В. Татлін. З часом частина адептів «Бубнового валета» переходить у 1916–1917 рр. до інших об'єднань. Остання виставка в 1917 р. уже не відповідала тим гаслам, які проголошувалися на початку заснування цього авангардного гурта.

КУЛИЧАНСЬКІ ТА КОНОТОПСЬКІ ТВОРИ

Р. ФАЛЬКА



а першій виставці «Бубнового валета» експонувалися роботи одного з представників так званих московських сезанністів – Роберта Рафаїловича Фалька (1886–1958). Мистецький критик А. Ефрос називав Фалька людиною «сезаннівської національності». Така категоричність у висловлюваннях критиків мала певні підстави. Становлення Фалька як живописця відбувалося саме в Москві, місті, в якому він народився, закінчив реальне училище, відвідував класи малювання і живо-

пису К. Юона, І. Дудіна, І. Машкова в 1904–1905 рр. З перервою опановував мистецтво і науку в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества (1905–1912). Головними своїми вчителями вважав К. Корвіна і В. Серова. Починаючи з 1906 р., брав участь у виставках. В училищі відбулося знайомство Фалька з художниками авангардного мистецтва. В автобіографії Фальк зазначав те, яким чином відбувалося формування його як митця: *«В этот период я любил яркие, контрастные сочетания, обобщенные выразительные контуры, даже*



Учні Московського училища живопису, ліплення та зодчества. Фото. Початок 1910-х.
У першому ряду крайній зліва – В. Барт. Справа сидить (крайній) Р. Фальк

подчеркивал их темной краской. Теперь мне кажется, что я изживал в то время мои детские впечатления от сундучка и одеяла кухарки. Но вместе с тем и тогда, как всю жизнь, любил серый колорит, серебристую гамму пасмурного дня» [2].

Не обійшов увагою Фальк і кубізм, який дав змогу акцентувати емоційну виразність. Незважаючи на те, що Фальк належав до молодшої генерації бубновалетів, він, за твердженням знавця його творчості Д. Сараб'янова, «в своем формировании /.../ превратился в типичную фигуру объединения» [3]. Серед інших

бубновалетів Фальк не був винятком у значенні «мандрування» мистецькими візирцями, такими як: В. Борисов-Мусатов, І. Грабар, К. Юон та інші. У цей період переважають імпресіоністичні уподобання автора, що виражалося у ставленні до подолання важких живописних завдань. Поступовий відхід від імпресіонізму призводить до вироблення нової живописної системи, сформованої вже до 1913 р. Але й перший бубновалетівський рік у Фалька наочно висвітлює проблеми становлення митця як живописця. Манера деяких робіт вписувалася в загальну кон-

цепцію «Бубнового валета» з примітивістською орієнтацією у його адептів: М. Ларіонова і Н. Гончарової. З часом Фальк наближається до трактування натури у дусі Сезанна, вносячи поступово більше тонкощів кольорових відношень та об'ємно-площинного вирішення. Але робота, з якої народився істинний Фальк, належить до 1910 р. У «Полі капусти» ми спостерігаємо і споглядальність як типовий прийом, і організацію полотна за допомогою кольорових площин. Через два роки з'явилось декілька творів Фалька, експресивних і енергійних за манерою живопису. До таких треба віднести насамперед «Пейзаж з вітрилом», 1912 (Саратовський художній музей), написаний художником на Лебединщині під час гостювання в Олексія Андрійовича Красовського (1884–?), з яким Фальк навчався разом у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества [4]. Можливо, що О. Красовський був учасником ательє, організованого Фальком, де учні працювали без професора, вільно розвиваючи свої здібності.

Маєток О. Красовського знаходився у с. Куличці Лебединського повіту. У живописній місцевості молоді митці не тільки відпочивали від московського життя, але й писали картини, етюди. У листі до автора дружина художника – Ангеліна Василівна Щокін-Кротова (1910–1992) зазначала, що Фальк гостював у маєтку вітчима Красовського (Куличка) у 1906 і 1912 рр.: *«Они писали вместе этюды, катались по окрестностям верхом, посещали знакомых Красовского /.../ Знаю только со слов Фалька, что начиная с 1909–1910 года, творческие манеры и художественные вкусы Красовского и Фалька разош-*

лись» [5]. Більше відомостей знаходимо в листі А. Щокін-Кротової до директора Лебединського художнього музею Д. Я. Лебедьова у 1974 р.: *«В «Куличках», имени Красовского, молодой Фальк писал много. Еще до поездки Фалька в Париж, ГТГ (Третьяковская галерея – С. П.) приобрела у него некоторое количество работ ранних лет, которые сейчас разбросаны по разным музеям...»*. На думку дописувача, О. Красовський був «художником для себе»: *«Мне помнится, что Р. Р. (Фальк – С. П.) не считал Красовского серьезным профессионалом. Ведь Фальк принадлежал к той группировке художников, которая относилась к своим живописным занятиям как к служению, главному содержанию жизни»* [6].

Панорамність пейзажної композиції «Пейзажу з вітрилом» обумовлена точкою зору художника, який знаходився, вочевидь, на березі ставу, з якого відкривався сільський краєвид з вулицею, що підіймалася догори, та різнокольоровими будиночками обабіч неї. На першому плані – частина ставу, на якому зображено човен з білим вітрилом, неподалік від ставу, з правого боку, знаходився комплекс будівель маєтку О. Красовського. Дотримуючись топографії мотиву, художник вирішує його в кубістичній манері. Нам удалося ідентифікувати це місце, яке, звичайно, зазнало суттєвих змін. Заріс і обмілів став, вирости нові дерева, змінився напрям вулиці та розташування інших за конфігурацією будинків, але в загальних рисах місце все ж таки можна пізнати.

Висока оцінка Д. Сараб'яновим цього твору не змінилася протягом багатьох років. Вчений відносить «Пейзаж з вітрилом» до кращих творів Фалька цього

часу. Зокрема він писав: *«Эта вещь Фалька необыкновенно артистична, причудлива, необычна. И вместе с тем творческая игра художника здесь не безотчетна, не лишена реальной жизненной основы. Напротив, когда смотришь на «Пейзаж с пафусом», возникает живое ощущение реальной действительности, почти бытовой и необыкновенно достоверной. Достоверность эта достигается не подробным описанием или натуральным изображением предметов, а точностью передачи состояния природы и существа предметов, изображенных на холсте»* [7].

Певна кубістичність трактування природних форм у пейзажі поєднується з експресією і в кольорі, і в динаміці руху. За образним висловом Фалька, стовбури дерев і кущі, які нагинаються неначе від сильного вітру, вибухають як відкорковані пляшки [8]. Різнобарвність кольоропису підсилюють міцні, немовби примхливі органічні структури, що є одним цілим із землею. Художник досить тонко підмітив різноколірність стінопису селянських хат, які, мовби нагадуючи великодні крашанки, ошатно милуються серед смарагдових дерев і кущів. Цю особливість народного мистецтва помітив і лебединський краєзнавець Б. Ткаченко. У своїй праці «Лебедія» він, зокрема, зазначає: *«Стіни рублених хат зовні обмазувались глиною і білилися /.../. Для Лебединщини характерне біління лише чола та вуличного причілка хати. Причілок, що виходив не до вулиці, і тильна стіна хати мазались червоною чи рожевою глиною. Яскравими кольорами глини фарбувались віконниці, вікна, двері, призьба. Вислів лебединців «білити хату» стосується тільки біління кімнат у хаті»* [9].

У цих місцях знаходилася кольорова крейда, якою селянки білили, або мазали, свої хатки у блакитний, зелений і рожевий кольори.

Експресія геометричних форм (особливо у верхній частині картини) пом'якшується плавними абрисами форм озера (ставка) в нижній частині твору. Як і в інших композиціях тих часів (наприклад, «Стара Руза» (1913); «Пейзаж з церквою» (1912), спостерігаємо деяку спрощеність форм, що вводить нас до образної системи примітивізму. Важко з впевненістю сказати, чи була така примітивізація елементом гри. На наш погляд, навряд чи це можна розглядати як свідому підробку під примітив. Найімовірніше, це намагання автора зосередити увагу на формах пейзажу, органічно пов'язаних між собою. Конструктивною основою твору є кубістичне трактування форм: від дерев до човна та селянських хат, обумовлене напевно знайомством Фалька з мистецтвом Пікассо в колекціях С. Щукіна та І. Морозова. Слід нагадати, що в 1914 р. колекція С. Щукіна нараховувала 51 твір Пікассо. Знайомство з кубізмом відбувалося різним чином: через навчання деяких митців у Парижі, знайомство з колекціями, кубістичними творами на виставках. У французьких художників-кубістів – Гльоза, Метценже, Ле Фоконьє – російські митці запозичили метод розкладання об'ємів. Кубізм перебудовував природу, руйнуючи знайомі й створюючи нові форми. Кубістична конструкція прагне до економії, відкидаючи повторення одноманітних форм. На думку К. Малевича, заслуга кубізму полягала в тому, що він указав вихід до власне живописної форми, до чистого живопису.

Проаналізуємо одну з робіт Пікассо, порівнюючи її з твором Фалька. В одному з перших ранніх кубістичних пейзажів «Будиночок у саду» (1908, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург) Пікассо зводить реальні форми до геометричної основи. Від цього мотив не втрачає своєї привабливості, навпаки, в його структурі виявляються приховані від глядача конструктивні елементи, увагу на які звертає художник. Деревя, що обрамляють композицію, набувають монументального вигляду. Дерево на задньому плані взагалі схоже за формою на космічний апарат, націлений у небо. Чітка геометрична будова притаманна будинку, грані якого чітко контрастують з оточенням. Так само, як і Сезанн, Пікассо намагався передати глибину простору завдяки кольору; плановість передається не за рахунок ослаблення кольорових мас, а за рахунок зміни кольору та його кількості, вираже-



Пікассо П. Будиночок у саду. 1908

ній у конкретній геометричній формі. Дослідники небезпідставно вбачають у цьому пейзажі близькість до такого пізнього пейзажу Сезанна, як «Будинок Журдена», 1906 (Базель, Художній музей) [10]. Пікассо відкидає усе зайве, що може порушити загальне сприйняття цієї грандіозної конструкції. Рівнозначність геометричних форм приведена до гармонії. Позачасовість пейзажу виявляється у відсутності будь-яких прикмет часу. Художник виявляє не тільки геометричну основу предметів, але й підкреслює енергетичні лінії ландшафту. Аналізуючи цей пейзаж, помічаємо, як у деяких випадках лінії – кордони форм, збігаються з лініями інших форм: край стіни будинку – з лінією паркану; лінія кордону коричневого кольору землі у правій частині утворює зі стіною будинку Y-подібну форму, що викликає в нашій уяві асоціацію з келихом.

У ранній період своєї творчості Фальк використовував прийом обведення темною фарбою контурів речей, підкреслюючи контрастні узагальнені кольорові сполучення. Подібний прийом використовує і К. Малевич, який восени цього ж року (1904) відвідував училище в Москві, в якому навчався Фальк. Це помітно в таких працях К. Малевича, як «Купальник» (1911) та «Полотери» (1911–1912). Контур як прийом емоційної виразності використовували й інші авангардні художники, зокрема, Н. Гончарова («Курець. Стиль підносного живопису», 1911). З творами кубістичного напрямку К. Малевич і Фальк могли ознайомитися також на виставках «Вінок» і «Золоте руно». На останній було широко репрезентовано французьке мистецтво у творах Брака, Ван Гога, Ван Донгена, Гогена, Дерена,

Сезанна, Ле Фоконье, Метценже, Синьяка, Матісса.

Засвоєння творчих засад кубізму Пікассо та Брака помітно при порівнянні з роботами раннього періоду творчості Пікассо, за зовнішньою простою яких приховується концепція нового напрямку в мистецтві ХХ ст. Пікассо залишає предметні форми реального світу, але зводить їх до кубів і циліндрів. Якщо полотно Пікассо і декларує ідеї деяких композицій Сезанна («Будинок Журдена», 1906), то Фальк дослівно не повторює Пікассо.

Зсуви форм у «Пейзажі з вітрилом» більш динамічні. Пейзаж відзначається панорамністю. У його композиції ніби сфокусовано таку кількість об'єктів, що можна охопити зором з пагорбу, з якого відкривається ідилія селянського життя. Романтичну ноту твору надає човен з вітрилом.

Подібність і відмінність пейзажу Фалька і Пікассо, між якими відстань у чотири роки, помітні, якщо порівняти їх у схематичних прорисах. Якщо у роботі Пікассо «силові» лінії більш конструктивні, то у «Пейзажі з вітрилом» вони примхливі, в них спостерігаються більше декоративні елементи. Особливо це помітно у верхній частині полотна з абрисами дерев.

Виявлення конструкції форми відбувається на полотні Фалька так само, як і в Пікассо: площини світлого чергуються з темними. На відміну від Пікассо, Фальк використовує більш активно декоративні можливості кольору, що мало, як ми уже зазначали, реально підґрунтя у вигляді кольорового розпису селянських хат на Лебединщині. Крім «Пейзажу з

вітрилом», і в інших творах митця помітний вплив кубізму: «Крим. Пірамідальна тополя» (1915), «Автопортрет на тлі вікна. Крим» (1916). З першою роботою перегукується й робота Фалька «Стара Руза» (1913), в якій автор трактує образ різнокольорових будиночків з перспективою, що веде око глядача вдалечинь. У роботі «Крим. Пірамідальна тополя» (1915) бачимо, як митець виявляє гру об'ємів. Форму дерева, схожого на тополю (кипарис?) відтворив Пікассо в композиції «Будиночок у саду». Проте вони, на відміну від тополи Фалька, більш геометризовані та не такі різноманітні.

Людські постаті та тварини у «Пейзажі з вітрилом» зображені у примітивістському стилі, нагадуючи селянські глиняні свистульки та іграшки, які продавали на українських ярмарках і базарах. Загалом Фальку вдалося поєднати кубістичну експресію з примітивістською народною естетикою. Живописні плями підкреслено графічно та розіграно за допомогою поєднання світлих і темних плям. Форма речей будується на тональних розтяжках однорідного кольору: від насиченого до світлого, але завдяки малюнку живопис виглядає конструктивно міцним та логічно обумовленим.

У контексті аналізу «Пейзажу з вітрилом» слід згадати те, яким чином митець розумів відношення між малюнком і кольором. Фальк відзначав їхній синтез у своїй творчості, повторюючи услід за Сезанном, що живопис – це правильний колір на правильному місці. А правильним місцем він вважав малюнок.

«Пейзаж з вітрилом» з точки зору живописної організації є підтвердженням думок митця щодо того, що в основі

живопису знаходяться кольорові відношення. Вдивляючись у картину, ми помічаємо зв'язок буквально кожного кольорового квадратного сантиметра твору. «Пейзаж з вітрилом» експонувався на виставках «Бубнового валета» в 1913 р. у Москві (№ 145 «Село в Малоросії») та Петербурзі (№ 368 «Пейзаж в Малоросії»). Крім того, художник показував роботу на виставці в 1924 р. у Третяковській галереї («Село»).

З твором «Пейзаж з вітрилом» перегукується «Пейзаж зі свинями» (1912, полотно, олія, 85x106), написаний Фальком також у маєтку О. Красовського, із Смоленського державного об'єднаного історичного та архітектурно-художнього музею-заповідника. На полотні художник зобразив різнокольорові хатки, як і в попередній роботі. Обидва фантастичні пейзажі створені не тільки за волею митця, але й сама природа надала, за висловом художника, «*пиршество для глаз*». Робота експонувалася на виставці «Бубнового валета» в Петербурзі (1913) і значиться у каталозі під № 374 з назвою «Селянська вулиця зі свинями».

Зв'язок з творчістю Сезанна вбачаємо не тільки в колористичних особливостях і технічних прийомах, але й у тому, як Фальк трактує дорогу в «Пейзажі з вітрилом». Услід за французьким митцем він показує поворот дороги. Як відомо, подібний мотив грав важливу роль у творчості Сезанна («Будинки біля дороги», бл. 1881), набуваючи символічного звучання. Під час перебування у Франції в 1928–1937 рр. Фальк навіть мешкав у Ексі, де «*все було наповнено Сезанном*».

В автобіографії 1956 р. Фальк присвятив цьому художнику окремих роз-

діл. Коріння живописної техніки Сезанна він вбачав у живопису Рембрандта. Особливо його вражало відчуття кольору в Сезанна. Культ французького майстра живопису був і на батьківщині Фалька. При ВХУТЕМАСі та Вільних майстернях існував Клуб імені Сезанна.

Меншою мірою сприймав естетику мистецтва Сезанна товариш Фалька. Промову живопису і графіки О. Красовського дають уявлення роботи, виконані в основному в техніці пастелі, які зберігаються у Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева. Одна з них – «Куличанський етюд», вказує на те, що художник був знайомий з новими течіями в мистецтві [11].

У цьому ж році Фальк написав ще одну роботу, безпосередньо пов'язану із Сумщиною, – «Конотопські дівчини. Поденниці на відпочинку» (1912, Саратовський художній музей) [12]. Картина була, найімовірніше, написана художником у Конотопі під час його перебування в дядька Йосипа – земського лікаря, родича з боку матері. Фальк гостював у нього в 1904–1906 рр. у підмосковному місті Покрови, а в 1912 р. – у Конотопі. Можливо, що це якимось чином було пов'язано з приїздом Фалька на Лебединщину до О. Красовського. Відносно недалека відстань від Конотопа до Лебедина дозволяє нам зробити таке припущення щодо одночасної поїздки Фалька на Сумщину. Проте ми не можемо стверджувати, в якому напрямку відбулася ця подорож: з Лебединщини до Конотопа чи навпаки.

Втім конотопські образи знайшли своє втілення не тільки в живопису, але й у епістолярній спадщині митця. У листі



Конопот. Невський проспект. Листівка. Друга пол. 1900-х

до матері – Марії Фальк – він писав з італійського міста Аяччіо від 30 липня 1929 р.: *«По правде сказать, я с небольшою охотой возвращаюсь в Париж. Чем старше я становлюсь, тем больше я убеждаюсь, что меня все больше и больше привлекает жить в маленьком городишке. Меньшинство людей стремится жить в больших городах. А я предпочел бы, как дядя Иосиф, прожить всю жизнь в Покровах или в Коноптах»* [13].

На відміну від «Пейзажу з вітрилом» з його майже панорамною композицією, в цьому полотні Фальк вибирає зовсім інший композиційний прийом. Він ніби фрагментує сцену з провінційного життя маленького міста. Дві жіночі постаті на тлі невеличкого будинку займають на картині майже увесь простір полотна,

від чого композиція твору стає майже монументальною. Вся «недія» твору зосереджується в центрі. Якщо зліва дерево обрамляє край полотна, то з правого боку його замикає жіноча постать. Щодо стилістики твору, то і «Пейзаж з вітрилом», і «Конопотські дівчини» виконані в одній манері з елементами кубістичного та примітивістського живопису. Значною мірою на це вказують навмисно огрублені форми жіночих постатей, основа яких підспудно виявляється геометричними формами: трикутником, колом, напівсферою. Саме за допомогою геометричних площин відбувається поєднання живих форм з неорганічними (людське тіло з огорожею). Здавалося б, суто формальний прийом підкреслив, на наш погляд, відчуженість героїв по-

лотна, втомлених від тяжкої фізичної праці, які знаходяться в майже заціпіненому стані. В їхніх поглядах читаємо відчуження від цього світу, де ці молоді жінки повинні заробляти собі на хліб тяжкою фізичною працею. Вони настільки заглиблені у свої думки, настільки далекі від реалій сьогодення, що ці образи набувають метафізичного змісту.

Значну роль на полотні відіграють колористичні особливості. Малиновий колір неба створює відчуття вечірнього літнього дня, коли стомлені робітниці відпочивають після важкої праці. А зеленкуваті, сині відтінки разом з коричневим і жовтим кольором обличчя жінок говорять про бажання автора наблизитися до живописності, виявлення першооснов кольору, притаманного тій чи іншій речі. Кінематографічність ракурсу максимально наблизила до нас постаті, показуючи на другому плані частину будинку і паркану.

«Конотопські дівчини» – картина зовсім не схожа на куличанський «Пейзаж з вітрилом», хоча обидві й написані в 1912 р. Чим більше роздивляєшся її, тим більше виникає асоціацій. Автоматичність рухів персонажів нагадує манекеноподібні постаті творця метафізичного живопису італійського художника Джорджо да Кіріко. У цьому аспекті проблемним видається твердження Д. Сараб'янова щодо пісенного стану, притаманного твору. У картині є настрій, але це загадковий і незрозумілий нам сюжетний хід, який до кінця не прояснюють ані композиційна побудова, ані кольорова гама. Вона, за словами Д. Сараб'янова, «ніби має свій настрій», але це «ніби» вносить у судження вченого елемент не-

впевненості, герменевтичну багатовимірність. Відчуття неспокою і загадковості актуалізують і досить рвані ритми контурів, то підкреслюючи округлі форми голів, то, навпаки, створюючи незрозумілий ритмічний малюнок, наприклад, паркана. З іншого боку, можна погодитися із судженням дослідника щодо «заглибленості» Фалька: *«Здесь она пока еще подкреплена самим мотивом и состоянием героев. Позже она станет прежде всего выражением отношения художника к миру. «Девушки» наиболее близки среди последних работ «сдержанно-объективной» линии фальковского творчества. И поэтому они, быть может, сыграли большую роль в становлении истинного Фалька, чем, например, откровенно бубнововалетовская, «вывесочная» «Женщина за столом» (1912) /.../» [14].*

Серед можливих культурних діалогів Фалька відзначимо манеру трактування жіночих постатей у «Конотопських дівчинах». Підкреслена геометричність правої постаті нагадує також стилістику африканських статуєток, скульптур, якою цікавилися художники-авангардисти на початку ХХ ст. Доволі скоро вона стала об'єктом для колекціонування. З 1906 р. мистецтво примітивних народів стало привабливим і для Пікассо, а результати цієї зацікавленості незабаром було втілено в його славнозвісному полотні «Авіньйонські дівчини» (1907; Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк). Аналізуючи африканське мистецтво у своїй праці «Мистецтво негрів» (1914), російський художник і теоретик В. Матвей так пояснював африканську скульптуру: *«Посмотрите на какую-нибудь деталь, например, на глаз; это не глаз, ино-*

гда это щель, раковина или что-нибудь ее заменяющее, а между тем эта фиктивная форма здесь красива, пластична – это мы и назовем пластическим символом глаза» [15]. Цей принцип, про який згадує дослідник, незабаром було втілено в естетиці кубізму. Фальк у полотні «Конотопські дівчини» також нібито орієнтується на принципи африканського мистецтва: очі трактує як щілини. Проте, можливо, що художник міг узяти цей прийом з «других рук» – від Пікассо.

На відміну від інших митців (Вламінк, Дерен, Матісс), у Пікассо ставлення до африканського мистецтва було не тільки естетичним, але до нього домішувалися риси і магічної природи цієї незнайомої для європейців пластики. Саме завдяки цій скульптурі Пікассо зрозумів і сутність живопису взагалі. Вона, на думку іспанського митця, слугувала неграм як фетиш, за допомогою якого люди звільнялися з-під влади духів. Люди творили ці речі для того, щоб завдяки візуалізації приборкати свій страх. Таким чином, і художник, надаючи кольору і форми зображенню, переступає межу між страхом, невідомим світом і загадковими силами. Живопис, мистецтво стають такою собі магією. Полотно «Конотопські дівчини» також випромінює магічні токи, які йдуть від героїв полотна. Вони відпочивають, але в їхніх обличчях відчувуються відлуння стародавніх ритуалів та обрядів.

Спробуємо подивитися на цю композицію і в площині ще одного культурного діалогу між Фальком і Гогеном. Таїтянські образи у програмному творі Гогена «Звідки ми? Хто ми? Куди ми йдемо?» (1897, Бостон, Музей красних мистецтв)

нагадують конотопських дівчин. У багатофігурній композиції Гогена з правого боку спостерігаємо три жіночі постаті, біля яких спить малюк. Мрійливий вираз обличчя цих молодих жінок на роботі Гогена має зовсім іншу природу, ніж у Фалька. У французького художника – підкреслює ідею митця щодо знаходження героїв у земному раю, вдалині від цивілізації, а у Фалька, навпаки, відсутності цього стану на землі.

Про те, що «Конотопські дівчини» були не єдиною роботою, написаною Фальком у Конотопі, свідчать каталоги виставок «Бубнового валета». В одному з них, за 1913 р., серед 14 творів митця під № 148 знаходиться «Пейзаж у Конотопі». Конотопський пейзаж (можливо, що й пейзажі) висів поряд з творами Д. Бурлюка, К. Малевича й О. Екстер, Пікассо, Анрі Руссо.

Більш розлога експозиція «Бубнового валета» була влаштована у Петербурзі того ж року. Фальк показав на ній утричі більше робіт, ніж у Москві. Серед виконаних художником у 1912 р. під № 368 знаходимо «Пейзаж в Малоросії», а під № 369 – «Пейзаж Конотопа». Певна українська забарвленість у назві відчувається в «Лавці в містечку» (№ 376) [16]. Отже, українська тематика виявилася вирішальною у творчості художника цього періоду, що підтверджується необхідністю показати конотопські твори на виставках «Бубнового валета». У Конотопі Фальк написав декілька натюрмортів, зокрема «Яблука. Натюрморт» (1912, полотно, олія, 60x81,3. Курська обласна художня галерея ім. О. Дейнеки) та «Натюрморт з паперовими трояндами (Натюрморт з червоними і синіми квітами), 1912,

полотно, олія, 73,5x74. Зібрання В. Дудачова і М. Кашуро). Останній Фальк показав на виставках «Бубнового валета» в 1913 р. у Москві (№ 155 «Nature morte с красными и синими цветами»), Петербурзі (№ 363 «Nature morte с красными и синими цветами»). Натюрморт було показано на виставці до 90-річчя Товариства художників «Бубновий валет» і репродуковано в каталозі, виданому до цієї виставки [17].

Наявність інших композицій, написаних на Лебединщині у Красовського та в Конотопі, підтверджує інформація з художнього щоденника Фалька, який митець вів протягом значного періоду і який було видано на початку ХХІ ст. [18]. Щоденник Фальк почав вести ще тоді, коли навчався в училищі і робив перші кроки до майстерності. Якщо спочатку він розпочинав його докладними відомостями про твори, робив замальовки композицій, указував місцезнаходження творів, ціну проданої роботи, її розміри тощо, то згодом вони стають більш лаконічними. На одному з аркушів художнього щоденника рукою митця намальовано композиції трьох його картин, написаних у с. Куличці Лебединського повіту. З них дві – «Пейзаж з вітрильником» (зліва зверху) та «Родина винокура Блінкена» (посередині) експонувалися на виставках «Бубнового валета» в Москві та Санкт-Петербурзі в 1913 р. На сторінках 79 і 80 Р. Фальк подає перелік 12 робіт, виконаних у дядька Йосипа в Конотопі Чернігівського повіту. Серед них відзначимо: «Натюрморт з паперовими трояндами» (1912, полотно, олія, 73x73), експонувалася на виставках «Бубнового валета» в Москві та Петербурзі в 1913 р.; «Фрук-

ти» (?) – картина експонувалася на зазначених вище виставках; «Конотопські дівчини (Поденниці на відпочинку)», 1912; «Підмосков'я» (полотно, олія, 88,5x102, Тамбовська обласна картинна галерея) – експонувалася на виставці «Бубновий валет» у Петербурзі в 1913 р.; робота без назви, яку було показано на виставках «Бубнового валета» в Москві та Петербурзі (1913), та виставці «Художники – товаришам-воїнам» у Москві (1915). Інші твори дуже важко ідентифікувати через відсутність назв і неконкретне зображення композиції [19].

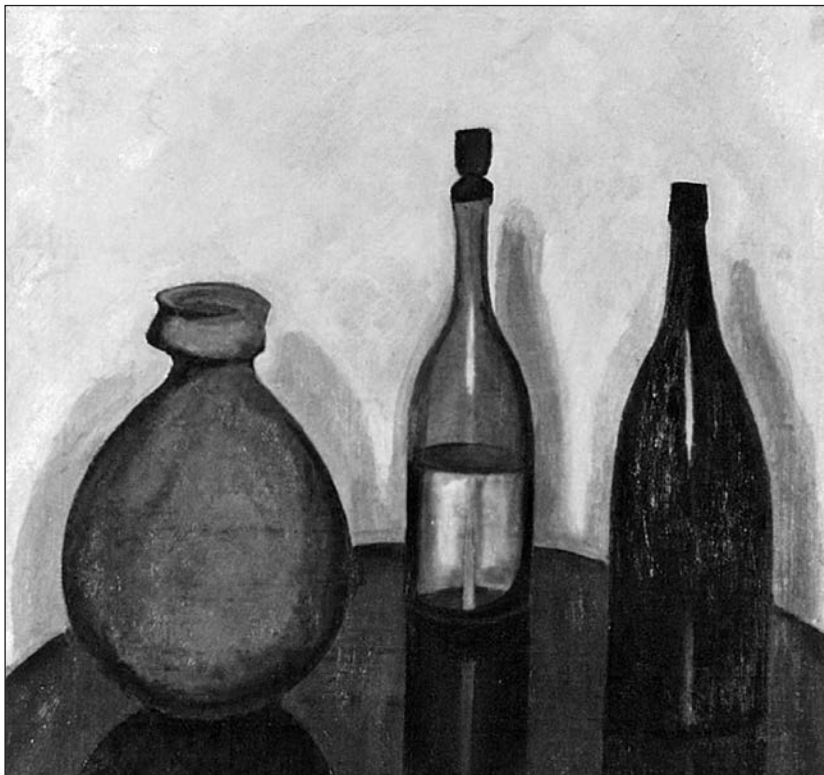
Більш плідним виявився для Фалька період перебування в О. Красовського в Куличці. У щоденнику зафіксовано 35 творів. Подаємо їхній перелік: «Доріжка, зелена галявина. Кущі з червоними квітами», 40x71 (продано знайомому К. Розенбергу за 8 рублів); «Доріжка між квітами», 44,5x53,5 (продано С. Лаврову за 10 рублів); робота без назви, 71x62 (подаровано дядьку Йосипу); робота без назви, 71x44,5 (подаровано Єлизаветі); робота зникла), експонувалася на учнівській виставці (1906); робота без назви, 62x71 (подаровано Г. Салтикову, зникла (?), експонувалася на учнівській виставці 1906 р.); робота без назви, 71x53,5 (подарована Б. Каменській, робота зникла); робота без назви, 71x62 (подарована В. Бергу); робота без назви, 71x62 (продана К. Розенбергу за 10 рублів, експонувалася на учнівській виставці 1906 р.); робота без назви, 44,5x53,5 (продана К. Розенбергу за 10 рублів); робота без назви, 53,5x62; робота без назви, 98x71 (знищена); робота без назви, 89x98 (продана К. Розенбергу за 40 рублів); робота без назви, 35,5x49; «Верби на фоні води», 44,5x53,5 (зни-

кла); постель, 35,5x27 (подарована Флорі Гарбель); робота без назви, 22x44,5; «Бел.[?] Фабрика. Капуста» («Капустяне поле біля фабрики»), 26,5x35,5 (продана Калугіну за 25 рублів); «Синя вода. Гуси», 35,5x26,5 (подарована О. Красовському, зникла); «Хмари», 26,5x35,5 (зникла); «Натюрморт з червоними і синіми квітами», експонувався на виставках «Бубнового валета» в Москві (1912) та Петербурзі (1913); «Художники – товаришам-воїнам» (Москва, 1915); «Жоржини», твір експонувався на виставці «Бубновий валет» у Москві (1912); робота без назви (знищена); «Пляшки і глечик», полотно, олія, 71x67 (робота експонувалася на виставці «Бубновий валет» у Петербурзі (1913), Музей-садиба «Абрамцево»); робота без назви; робота без назви (експонувалася на виставках «Бубновий валет» у Москві та Петербурзі в 1913 р.); «Зимовий пейзаж» (?), експонувався на виставках «Бубнового валета» в Москві та Петербурзі (1913); «Художники – товаришам-воїнам» (Москва, 1915); «Селянська вулиця зі свинями» (Смоленський державний об'єднаний історичний та архітектурно-художній музей-заповідник), твір експонувався на виставці «Бубнового валета» в Петербурзі (1913); «Пейзаж з вітрилом», 1912, полотно, олія, 90x116 (Саратовський художній музей), експонувався на виставках «Бубнового валета» в Москві та Петербурзі (1913); робота без назви; «Родина винокура Блінкена (Сімейний портрет)», 1912, полотно, олія, 224x205, експонувалася на виставках «Бубнового валета» в Москві та Петербурзі (1913). Ілюстрацію цієї роботи, місцезнаходження якої невідоме, вміщено у виданні [20]; «Дружина акцизного»

(1912), експонувалася на виставках «Бубнового валета» в Москві та Петербурзі (1913); «Художники – товаришам-воїнам» (Москва, 1915, портрет був у зібранні Тамари і Лотара Гольц (Берлін, ФРН)); «Жіночий портрет», виставка «Бубновий валет», Петербург (1913); дві роботи без назви знищені, одна з яких портрет (?) [21].

Укладачі «Повного каталогу живописних творів Р. Р. Фалька» указують такі твори художника, що були написані в маєтку О. Красовського: «Літній день. Берези», 1906, полотно, олія, 90x79, знаходиться у приватному зібранні (Москва), раніше – в зібранні А. Б. Розенберга; «Пейзаж» (1912, полотно, олія, місцезнаходження невідоме). На думку дослідників, ця робота експонувалася на виставках «Бубнового валета». Судячи з того, що в її композиції присутня фабрична труба, то, очевидно, вона експонувалася в 1913 р. під такими назвами: в Москві (№ 147 «Фабрична труба») та Петербурзі (№ 370 «Пейзаж з фабричною трубою»), «Дерева біля ставу» (1912, полотно, олія; місцезнаходження цієї роботи невідоме). Ця робота також була показана на виставках «Бубнового валета» 1913 р. у Москві (№ 146 «Став»), Петербурзі (№ 371 «Став»), а також на виставці «Художники – товаришам воїнам» у 1914 р., № 332 «Дерева біля ставу» (?).

Навіть і з такого стислого переліку творів можна зробити деякі висновки. По-перше, художник намагався розширити коло сюжетів: від пейзажу, натюрморту і до побутової композиції. Проте переважають все ж таки пейзажні композиції. По-друге, Фальк дуже критично підходив до оцінки своїх творів, що під-



Фалька Р. Р. Натюрморт. Пляшки та глечик. 1912.

Твір написано у маєтку О. Красовського «Куличка»

тверджується фактом знищення значної частини робіт, написаних у Куличці в О. Красовського. По-третє, митець, однак, цінував деякі композиції, про що свідчить експонування цих робіт на виставках у Москві та Петербурзі. По-четверте, можливо, що Фальк приїздив до Кулички і взимку («Зимовий пейзаж»). Принагідно відзначимо, що Фальк створив на сумській землі твори, які увійшли до скарбниці не тільки творчого доробку самого художника, але й російського та українського мистецтва. Ці та інші роботи художника показали наявність великого

творчого потенціалу Фалька та його відмінність від інших представників «Бубнового валета». Те, що він відрізнявся від інших митців, уже відзначили сучасники. Пізніше, через п'ятнадцять років, у 1927 р., О. Федоров-Давидов дав високу оцінку мистецтву Фалька, відзначивши, що в творах 20-х років ХХ ст. митець досягнув такого ступеня монументальності та живописної побудови об'єму, яка тільки можлива в рамках сезаннізму [22].

Мистецька критика намагалася осмислити місце і значення об'єднання «Бубнового валета» у творчості Фалька, зо-

крема в історії художньої культури тих часів. Коріння «Бубнового валета», на думку критика Я. Тугендхольда, знаходилося у Москві. Саме це місто й змогло породити таке унікальне мистецьке явище, як «Бубновий валет». У самого Фалька він відзначив те, що вирізняло його серед інших – внутрішню самозаглибленість. Значну роль «Бубновому валету» в тогочасному мистецькому житті призначав А. Ефрос, виділяючи у когорті цього мистецького об'єднання Фалька як одного з найобдарованіших живописців нової формації, хоча той майже «випадав» з бубнововалетівського руху.

Переглянуті нами каталоги виставок Фалька після 1917 р. виявили, що художник унікав показу творів, написа-

них на Лебединщині та в Конотопі. Так, наприклад, на виставці 1924 р. експонувалися роботи митця з 1911 до 1924 р. Серед них лише незначна частка належить до 1912 р.: № 21 «Село», № 20 «Будиночок» [23]. В інших каталогах виставок художника 1920-х рр. роботи цього періоду взагалі не згадуються [24].

Так сталося, що твори художника, написані в Конотопі та на Лебединщині, знаходяться нині в російських музеях. У Сумському художньому музеї зберігається невеличке зібрання робіт Фалька – краєвиди і портрети, виконані на початку ХХ ст. і пізніше – між 1930 та 1950-ми рр., але їхні сюжети не стосуються нашого краю [25].

В. БАРТ: ІЗ СУМ ДО ПАРИЖА



Інтерес до творчості Віктора Барта виник у мене після зустрічі в підмосковній Немчинівці з Анатолієм Стригальовим. Дослідник творчості В. Татліна цікавився, чи збереглися документи Сумського реального училища, де навчався Барт, – один з представників авангардного мистецтва, учасник виставок об'єднання «Бубновий валет». Після цієї зустрічі зрозумів, що Сумщина недооцінює факт нехай і короткочасного перебування на її землі художника, чиє ім'я увійшло до історії мистецтва першої половини ХХ ст. [26].

Віктор Сергійович Барт народився 20(8) квітня 1887 р. у с. Величавому Ставропольської губернії в родині ветеринарного лікаря. У 18-річному віці, у 1905 р., він закінчив Сумське реальне училище. Цей навчальний заклад було засновано в 1873 р. разом з чоловічою та жіночою гімназіями. Незабаром чотирикласний курс навчання в реальному училищі змінився на семирічний. Двоповерхова будівля училища в центрі міста, на вулиці Петропавлівській, прикрашала його, а за своїм розташуванням була зручною для навчального процесу.

Відмінність навчальних програм училища від гімназії компенсувалася

більш поглибленим вивченням фізико-математичних і природничих наук. Реальне училище готувало випускників до вступу в інститути. На відміну від гімназій, кількість учнів і вчителів в училищі була меншою. Так, наприклад, у сумській Олександрівській гімназії у 1906 р. навчалось 407 учнів, а в реальному училищі – 265; вчителів у цій же гімназії в 1906 р. було 27, а в училищі – 10 [27].

Значну допомогу училищу надавала родина Харитоненків. Зокрема, нею було в 1891 р. засновано стипендію ім. І. Г. Харитоненка, а місію почесного куратора училища виконував П. Харитоненко. Навички з мистецтва в 1903, 1904 та 1906 рр. вихованцям прищеплював учитель малювання і чистописання, художник Яків Романович Порубиновський, який був

вільним слухачем академії мистецтв. Разом з іншими художниками він представляв наш край на Всеросійському з'їзді художників у Санкт-Петербурзі в 1911–1912 рр. [28]. У 1868 р. він отримав звання вчителя малювання в повітовому училищі та гімназіях. Його прізвище зустрічаємо серед учителів Сумського реального училища в Харківському календарі за відповідні роки (в календарі за 1905 р. його прізвище відсутнє). Імовірно, що він не викладав у цей рік. Можливо, що Я. Порубиновський зіграв вирішальну роль у зацікавленні Барта мистецтвом. За відсутності в місті художнього музею та виставок єдиним джерелом на той час могло бути спілкування з вчителем малювання в училищі та художниками. Про те, що підготовка в галузі мистецтва в реальному



Суми. Реальне училище. Листівка. 1904

училищі знаходилася на високому рівні свідчить і те, що його закінчив також відомий художник Павло Павлович Матюнін (1885–1961) родом із с. Піщанки Сумського повіту.

Очевидно, що життя та навчання в Сумах молодій людині з мистецькими задатками залишило певний слід у душі майбутнього митця, але отримання мистецької освіти потребувало переїзду до великих міст. Вибір Барта випав на Московське училище живопису, ліплення і зодчества (1906–1911). Іспити до нього були конкурсні, але вакантних місць було обмаль. Конкурс був значним, інколи – більше десяти абітурієнтів на одне місце. Тому сам факт вступу Барта показав відповідну фахову підготовку, яку він здобув у Сумах. Поступово вступні іспити ускладнювалися. Якщо до 90-х рр. XIX ст. абітурієнтові було достатньо продемонструвати своє вміння передати форму предмета лише за допомогою ліній, то в кінці XIX ст. вже вимагався вправний малюнок з гіпсу.

Московське училище живопису, ліплення і зодчества мало на початку XX ст. мистецькі традиції, які спиралися на багатий досвід педагогічної системи. Молодий художник вступив до училища в той час, коли в його стінах відбувалися серйозні зміни. Складні обставини у 1907–1909 рр. призводять до закриття портретно-жанрової майстерні, а незабаром сталася неординарна подія – виключення з його лав 67 студентів. Молодь вже не визнавала авторитету таких художників, як А. Васнецов і С. Милорадович. Водночас і деякі викладачі не могли погодитися з намірами студентів щодо радикального оновлення живопису. Про-

ти бунтарів-студентів були такі корифеї живопису, як В. Серов і Л. Пастернак, вбачаючи в захопленні новими течіями загрозу освіті, але не мистецтву. У своїх пошуках молодь орієнтувалася на нове французьке мистецтво, з яким могла познайомитися в колекції С. Щукіна.

В училищі Барт спілкувався з багатьма митцями, зокрема з харків'янином О. Шевченком і Р. Фальком. На одній з фотографій учнів училища бачимо Р. Фалька і Барта. Одним з найбільших бунтівників серед учнівської молоді, справжнім руйнівником авторитетів у мистецтві тих часів був М. Ларіонов. З училища Барт був виключений (так само, як і М. Ларіонов), за словами самого художника: «за отрицание училищной догматики и дисциплины», що не завадило все ж отримати звання учителя малювання. Барт підвищував свою майстерність також у Школі малювання при Товаристві заохочення художників. У 1911 р. вступив до Вищого художнього училища при Академії мистецтв, де навчався в одному класі з К. Зданевичем у педагога Я. Цюнглінського. Разом з художниками М. Ле-Дантю і Сагайдачним був у 1912 р. виключений і з академії. У своїх спогадах І. Зданевич так згадував про свою першу зустріч з Бартом і М. Ле-Дантю: *«В вечер этого события (мається на увазі виключення В. Барта і М. Ле-Дантю – С. П.) я был у Барта, взбешенного и без умолку кричавшего, на третьей линии Васильевского острова. В комнате, скудно освещенную единственной лампой, бросавшей свет на писанного киноарью натурщика (повод к исключению), вошел застенчивый молодой человек, русский, с козлиной бородкой и говоривший почти шепотом. Это и был*



Барт В. С. Стрільці. 1912

Ледантю, отношение которого к истории было противоположно отношению Барта» [29].

Система навчання ні в Москві, ані в Петербурзі не задовольняла його, хоча Барт, на відміну від інших «ліваків», не був занадто радикально налаштованим, тяжіючи, скоріше, до класичного мистецтва. Шукаючи себе в мистецтві, він працював у першій вільній колективній майстерні «Башня» під керівництвом М. Ларіонова разом з Н. Гончаровою, К. Зданевичем, Л. Поповою та Н. Удальцовою.

На першій виставці «Бубнового валета» Барт дебютував шістьма ілюстраціями до «Повісті Белкіна» О. Пушкіна. Крім них, він показав роботи «Хлопчик і Дискобол», «Пейзаж» та малюнки. Останні

отримали позитивну оцінку від критика О. Койранського. У статті «Бубновий валет» (1910) він скептично поставився до творчості представників цього об'єднання. У цілому відгук можна сприйняти як негативний, але критик не відмовляє художникам у бажанні малювати. І коли все це поєднується, то їхні речі набувають «змісту та інтересу». Такими роботами, на думку О. Койранського, є *«иллюстрації к Пушкину Барта, в которых чувствуется композиция»* [30].

Найімовірніше, що Барта було запрошено до «Бубнового валета» на правах «вільного експонента», не переобтяженого корпоративними обов'язками перед адептами цього об'єднання. Це підтверджує і участь митця у виставці групи

художників «Ослиный хвост» у Москві (1912), експозиція якої була розгорнута в Московському училищі живопису, ліплення та зодчества. У каталозі, виданому до цієї виставки, зазначено 24 номери експонованих творів художника. Розширюється тематика творів: від ілюстрацій до віршів О. Пушкіна («Вишня», «Вновь я посетил тот уголок земли», «Леда»), Ф. Сологуба («Не отражаясь в зеркале»), «Поучительных картинок на слова, взятые из книги «Опыты Монтеня» – до композицій з античності (ескіз «З античного життя»), алегорій, батальних сцен, ескізів обкладинок до часописів тощо.

Художнику явно імпонували сюжети з військового життя. Серед робіт подібної тематики на виставці зустрічаємо такі: «Епізод з битви», «Солдат». Висунемо припущення щодо стилістичної схожості вказаних робіт і малюнків митця під назвою «Стрільці» (1912) з Ростово-Ярославського музею-заповідника [31]. Для них характерне узагальнення, певна примітивізація форми, чистота кольору. Якщо порівняти назву роботи Барта «Два мисливці та будівля», яка експонувалася на виставці 1912 р., «Ослиный хвост» і композицію «Стрільці», можемо припустити, що йдеться про одну й ту ж саму роботу. Адже посередині аркуша «Стрільці» також знаходиться сакральна будівля – церква. Під № 14 і 15 в цьому каталозі зазначено твори під однаковою назвою «Танцівниця». Імовірно, що один з них зберігається у Краснодарському крайовому художньому музеї. У такому випадку час виконання цього твору може визначатися початком 10-х рр. ХХ ст. На його прикладі бачимо чудове розу-

міння художником форми людського тіла, що знаходиться у стрімкому русі танку, виявлене та підкреслене кольором його конструктивних особливостей [32]. Після відвідання цього музею в 1926 р. А. Луначарський категорично заявив, що в жодному з провінційних музеїв немає такого зібрання взірців російського авангарду, як у Краснодарі.

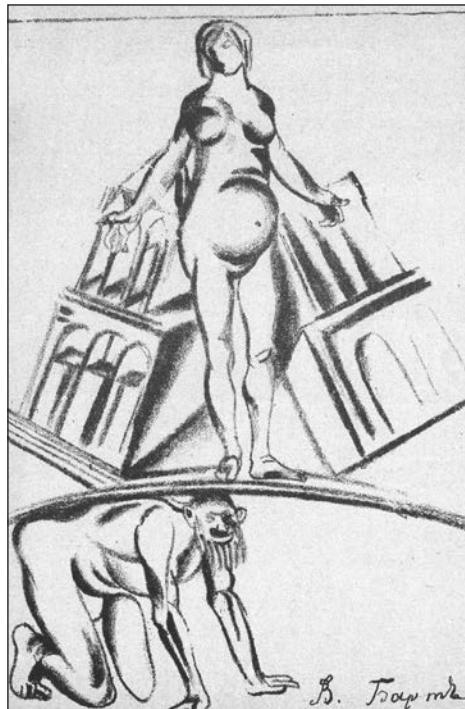
Крім виставок «Бубнового валета», Барт брав участь у Другій міжнародній художній виставці «Салон Іздебського». У каталозі цієї виставки зазначені три його роботи: «Натурниця», «Ескіз», «Пейзаж». Два цікаві малюнки 1913 р. знаходяться у зібранні онуки Д. Бурлюка – Мері Клер Бурлюк-Холт: «Гармоніст», «Ком-



**Барт В. С. Танцівниця.
Початок 1910-х**

позиція». У них поєдналися виразність ліній і плями з іронічним трактуванням мотиву.

У Костромському державному історико-архітектурному і художньому музеї-заповіднику зберігається твір «Подвійний автопортрет» (1910-ті рр.) Барта, який надійшов до музею в 1922 р. з Музею живописної культури в Костромі [33]. На думку автора вступної статті альбому «Музеї Костромської землі», в цьому портреті автор не пов'язує себе точністю зовнішньої та внутрішньої схожості. Він створює своєрідний тип портрета – автопортрет-маніфест. Це своєрідна декларація причетності до групи «Бубнового валета» з її атрибутами і декоративною виразністю мови, а двоїстість портретованої особи символізує її складність: *«Барт представляет себя в виде протетического двойника, двух противоположных эмоциональных состояний, двух внешне похожих ярко-оранжевых лиц-масок, открыто бунтующих против принятой ранее портретной изобразительности»* [34]. Художник ніби протиставляє дві натури однієї людини, підкреслюючи це композиційними прийомами і кольоровим рішенням. Переплетені руки ніби символізують єдність та нерозривність. Семантичне навантаження мають і гральні карти в руках, на одній з них ми бачимо бубнового валета, що символізує ознаку приналежності до однойменного мистецького товариства. Концепція подвійного портрета відтворена в живописній роботі «Портрет фотографа-художника М. Шерлінга» (Державний Російський музей, Санкт-Петербург, 1918) Ю. Анненкова, в якому зображено обличчя у фас і профіль.



Барт В. С.
Композиція. 1913

Як і інші учасники «Бубнового валета», Барт був схильний до маніфестування, про що свідчить його теоретичне дослідження «Теорія композиції у живопису», опубліковане в журналі «Млечный путь» у 1914 р. Поєднання мистецтва з наукою, виявлення певних закономірностей у мистецтві було характерною ознакою авангардистських пошуків 1910-х рр. Не винятком був і Барт, який впевнено зазначав: *«Стоя одиноко вне противоречивых теорий современных увлечений, в произведениях великих мастеров древности, изучением и размышлением над ними, рядом своих ошибок, нашел я идеи, заложенные в основании живописи»* [35]. У деяких

теоретичних працях він відстоював ідеї пластичного синтезу та його ролі в живопису. В одній з них (1920) зазначав: *«Не будучи застылой и общей системой, как перспектива Возрождения, служившая только вспомогательным средством, синтез пространства может быть целью и средством в одно и тоже время и не нуждается ни в каком литературном сюжете или теме, пользуясь лишь пластическими элементами предметов, служащих источником образованию синтеза»* [36].

Експоновані Бартом на різних виставках твори отримували високу оцінку фахівців. Зокрема, схвально відгукнувся про його роботи, виставлені на виставці «Ослиный хвост» 1912 р., М. Волошин. Він зокрема відзначав серед вдалих за виразністю творів малюнки Барта. Прагнення розібратися в новому мистецтві було притаманне авторові статті в «Московской газете», в якій зазначалося: *«Внизу публику буквально схватывали властью своих красок и манер Ларионов, Гончарова, Малевич, Барт. Они доминируют. Эти художники не старой школы, которым нужны месяцы и годы, чтоб создать картину. Теперешние художники последнего крика, пишут с быстротой мысли»* [37].

Деякі сучасники, зокрема М. Ларіонов, відзначали вплив Барта і М. Ле-Дантю на творчість К. Малевича, зокрема, на чорно-червоне розфарбування, запозичене засновником супрематизму в Барта, а розтяжки тону від темного до світлого – в М. Ле-Дантю. Докоряючи засновнику супрематизму за подібні запозичення, М. Ларіонов суперечив сам собі, теоретично визнаючи законними використання цитат і копій у художників. Це судження М. Ларіонова, можливо, і спір-

не, для нас має подвійне значення: як факт впливу творів Барта на К. Малевича та існування чорного і червоного кольорів як доміанти у палітрі художника. Про те, що він знав і цінував творчість Барта, свідчить протокол об'єданого засідання закупівельної комісії та комісії з приводу організації Музею живописної культури від 11 вересня 1918 р., на якому засновник супрематизму оголосив імена тих митців, зокрема й Барта, твори яких повинні були увійти до зібрання музею.

Беручи участь у військових подіях Першої світової війни з 1914 до 1916 р., перебуваючи у лавах діючої армії, Барт опинився на салонікському фронті, де перебував до 1918 р., а потім за відмову від пропозиції щодо служби в армії Денікіна був звільнений. З 1919 до 1936 р. він мешкав у Франції. До цього часу належить його знайомство з Пікассо, співробітництво в часописах, оформлення виставок. Париж у ті часи був центром російської еміграції, де зібралися найкращі культурні сили: філософи, письменники, поети, художники. Столиця Франції давала можливість для розкриття таланту, але умови життя були складними. Виснажлива праця потребувала не стільки таланту, скільки щоденної праці. За даними комісії Нансена, з 860 тисяч емігрантів, які потрапили з Росії, 400 тисяч залишилося у Франції.

У першій короткочасний візит до Парижа 18–25 листопада 1923 р. В. Маяковський відчув атмосферу російського зарубіжжя. У начерку «Осінній салон» окрему увагу він приділив російським художникам – Б. Григор'єву, В. Шухаєву, В. Яковлеву, С. Соріну. Виставлені ними

роботи не викликали у відомого поета позитивних емоцій. Темою інших начерків він вибрав творчість Барта, Н. Гончарової, М. Ларіонова, І. Стравінського, Ж. Кокто, П. Пікассо, Р. Делоне. У «Семиденному огляді французького живопису» В. Маяковський так описував своє відвідання майстерні Барта в Парижі: *«Я был в мастерской Барта, очень знакомого нам художника до войны, человека серьезного, с большим талантом, – в его крохотном поднебесном ателье я видел десятки работ несомненно интересных и по сравнению с любимым французом»* [38].

Відразу після демобілізації Віктор Сергійович приїхав до Парижа, жив в одному будинку з Н. Гончаровою та М. Ларіоновим. Останній писав 26 липня 1922 р у листі до художника О. Шевченка, прихильника неопримітивізму: *«Живу я сейчас в Париже уже более двух лет в одном доме, где и Барт, с которым встречаюсь последнее время редко. /.../ Человек он славный, все играет в шахматы – открывает для Франции и мира Лобачевского и доказывает, что он первый его открыл – в чем его весьма трудно переубедить. Другие русские художники, живущие здесь, малоинтересны. Несмотря на тяжелую жизнь Барт усердно работает над искусством, что меня трогает в нем»* [39].

Про серйозну працю митця свідчить і бажання знайомити парижан зі своїми роботами. Персональні виставки Барта пройшли в паризьких галереях Поволоцького (1921), Зака (1925), Диховського (1929), Ділевського (1931); в галереї на вулиці Бонапарта (1921). З огляду на дату відправленого листа бібліофіла М. Зелікіна до свого родича П. Еттінгера від 27 жовтня 1929 р. з Парижа, в якому йдеть-

ся про художнє життя в цьому місті, згадується, ймовірно, персональна виставка Барта в галереї Зака 1929 р.: *«Из русских выставок была лишь выставка Барта (бывшего участника «Бубнового валета») и Стерлинга, молодого русского парижанина»* [40]. Крім того, він показував свої твори на колективних виставках російських художників у Лондоні (1921). Активно виставляється з іншими художниками: А. Ланським, К. Терешковичем, І. Пуні, П. Челіщевим, М. Шагалом. Його твори можна було побачити на виставці «Сотня з Парнасу» в кафе «Le Parnasse» в 1921 р.

Барт також був серед тридцяти співробітників та учасників художньо-літературного журналу «Удар» («Хроніка літератури і мистецтва»), заснованого в 1922 р. С. Ромовим. До нього входили такі видатні представники європейської культури, як Ф. Леже, Ж. Липшиць, Т. Тцара. На його сторінках Барт розміщував полемічні статті. В одній з них під назвою «Чи існує російський живопис?» називав національними геніями російських художників О. Іванова та М. Врубеля. Уявляв розвиток російського мистецтва таким чином: *«Левитський и Боровиковский, наученные французами, заговорили в живописи по-французски, но с русским акцентом, передвижники стали говорить по-русски, но плохим языком, а мы хотим говорить по-русски и хорошо»* [41]. З цих рядків митця можна зробити висновок, що Барт ідентифікував себе насамперед як російського художника, який бачив подальший шлях розвитку російського мистецтва в пошуках національної форми вираження.

Не оминув своєю увагою Барт і «Союз русских художников», будучи, зокре-

ма, учасником вечорів, присвячених живопису. У листі від 17 травня 1922 р. близький його приятель І. Зданевич згадував доповідь Барта «Членам моєї професії» та свою доповідь «Що вигідніше – брати срібло напрокат чи купляти його на виплат», яку І. Зданевич присвятив Барту [42]. Останній був автором костюмів для заувної п'єси І. Зданевича «Остраф

Пасхі», брав участь у виставці «Удар» разом з К. Зданевичем, Х. Сутіним та іншими митцями. Після повернення в СРСР у 1936 р. продовжував оформлювати книжки, але графічна творчість митця була охарактеризована радянською критикою як «формалістична» та «модерністська» [43].

Є. АГАФОНОВ: ВІД «ГОЛУБОЙ ЛИЛИИ» ДО «БУБНОВОГО ВАЛЕТА»



часником двох виставок «Бубнового валета» був харківський художник Євген Андрійович Агафонов (1879–1955), життєвий шлях якого був також пов'язаний із Сумщиною. На виставках «Бубнового валета» в Москві та Санкт-Петербурзі в 1913 р. експонувалися твори «Портрет г-на Б.» і «Етюд» пензля Агафонов. Ці дві роботи вказані у каталозі виставки [44].

Агафонов, як і інший видатний харківський художник П. Левченко, навчався у Д. Безперчого. В академії мистецтв Агафонов опановував майстерність живопису під керівництвом П. Ковалевського, Ф. Рубо та І. Рєпіна. Звання художника отримав екстерном за картину «Ломовики», яка мала схвальні відгуки, а також отримав золоту медаль на Південноросійській промисловій і кустарній виставці в Катеринославі у 1910 р. Плідно працював і в графіці, виконуючи малюнки для

різних журналів. Був знайомий з Д. Бурлюком і на його запрошення у 1906 р. працював з іншими художниками в маєтці «Кози» на Катеринослащині. Влітку цього ж року брав участь разом з Володимиром, Давидом і Людмилою Бурлюками у виставці на користь голодуючих у Харкові.

Твори Агафопова і Д. Бурлюка неоднозначно сприймалися критикою, викликали інколи негативну реакцію у глядачів. Обидва художники були експонентами виставки «Чорне і біле» (1907) у Харкові. Впевнений у своїй позиції, яка полягала у пропаганді нових принципів у мистецтві та критиці художників-передвижників, Агафонов відстоював подекуди свої погляди на шпальтах харківських газет. В одній із статей він, зокрема, проголошував імпресіонізм і плєнеризм найважливішими завоюваннями живопису [45]. У ті часи під словом «імпресіонізм» критики й оглядачі мали на увазі, як правило, нові форми вира-

ження в мистецтві. Доля неодноразово зводила твори Агафонова і Бурлюка на різних виставках. Будучи прихильником нового в мистецтві, Агафонов завжди відзначав і підтримував колегу. Так, наприклад, у статті «Виставка картин у міському музеї», вміщеній у харківській газеті «Утро» (12 березня 1908 р.), Агафонов писав: *«Бурлюки многим не давали покоя, своими свежими молодыми талантами и обилием вещей Бурлюки давили всех своих товарищей по выставке; выставляться с ними вместе для многих было невыгодно, и как ни старались старые члены запрягать их по укромным углам – талант лез из всех углов. На выставке с Бурлюками было весело, бодро; все эти десятки картин, начиная с громадных полотен и, кончая кусочками изрисованной оберточной бумаги, дышали силой, очень многие возмущались, это бывает всегда, когда художник стоит впереди толпы, когда он еще недоступен ее пониманию»* [46]. На близькість поглядів Агафонова і Д. Бурлюка вказує й наявність в їхньому мистецькому доробку етюдів з однаковою назвою «Танок», які характеризуються майже однаковим композиційним і кольоровим рішенням. Творчість Агафонова була чутливою до новацій в європейському мистецтві тих часів. За колористичним рішенням близькою до фовізму є робота Агафонова «Оголена». У дусі фовізму писав також харківський художник О. Грот (1880–1965), який під час перебування в Парижі два роки працював у майстерні А. Матісса.

Після закінчення академії Агафонов повернувся до Харкова, де відкрив у своїй майстерні студію «Голубая лилия». Саме

ця адреса Агафонова як експонента виставки «Бубновий валет» зазначена у каталозі до цієї виставки. Студія була водночас і творчою спілкою, і навчальним закладом. Її відвідували художники і мистецтвознавці: брати Б. і Д. Гордєєви, Ф. Надеждин, М. Синякова, К. Сторожниченко та інші. З ініціативи її керівника студія в подальшому організувала експериментальний театр-кабаре «Голубой глаз». У ньому Агафонов оформив декілька постановок, зокрема «Незнайомку» О. Блока. Серед відвідувачів студії був і Борис Кузьмич Руднев (1879–1944). Незважаючи на те, що він навчався в Харківському технологічному інституті, захоплювався образотворчим мистецтвом і музикою. Можливо, що він брав уроки з малювання в Агафонова у студії. Це підтверджують малюнки Б. Руднева і той факт, що він навчав малюванню свою доньку в Лебедині.

З 1910 до травня 1918 р. Б. Руднев був асистентом-фотографом в університетському музеї красних мистецтв і старожитностей. Початок діяльності цього науково-просвітницького і культурного закладу в університеті було покладено засновником університету – В. Каразіним. У різні часи його очолювали такі видатні вчені, як О. Потебня, О. Кирпичников, М. Сумцов, Є. Редін. У музеї були доволі рідкісні твори зарубіжного та вітчизняного мистецтва: малярства, графіки і скульптури. Все це безумовно вплинуло на формування естетичних і мистецьких смаків Бориса Кузьмича. У цей час в університеті набуває розквіту мистецтвознавство. Значною мірою у процесі становлення і розквіту цієї науки в університетських



Лебедин. Георгіївська церква. Фото Є. К. Редіна. 1906

стінах зіграв професор Ф. Шміт (1877–1937). Відомий уже в ті роки вчений заохотив до занять з історії мистецтва Д. Гордєєва і С. Таранушенка. Обидва з часом стали видатними вченими-мистецтвознавцями. Крім теоретичних занять, в університеті практикувалися наукові експедиції. Участь у них брав і член-кореспондент Харківського єпархіального церковно-археологічного товариства Б. Руднев, який разом з Ф. Шмітом і Д. Гордєєвим виїжджав у с. Рогань Харківського повіту з метою дослідження ікон. З Д. Гордєєвим він обстежував лебединські церкви. Б. Руднев також професійно займався фотографією, а його колекція фотознімків

середньоазійських килимів, вишивок, тканин була з часом придбана до університетського музею. Один з відвідувачів студії, Павло Федорович Оболенцев, у листі до завідуючого Лебединським художнім музеєм Д. Ледньова від 25 квітня 1969 р. намалював такий словесний портрет Б. Руднева: «Борис Кузьмич часто приходив в студію, почти каждый сеанс рисования. Он обычно сидел на диване, играл на гитаре и принимал участие в общих разговорах студийцев. Интересовался искусством и, в частности, работами Е. Агафонова, с которым был очень дружен... Борис Кузьмич был очень приветливым, скромным и симпатичным человеком.



Є. Агафонов і Б. Руднев. Харків. Фото. 1906–1907

Я, как и все остальные студийцы, относился к нему с большой симпатией и уважением /.../ Борис Кузьмич много фотографировал работ Е. А. Агафонова. И не только картины и портреты, но даже и отдельные карандашные рисунки. Фотографировал также и коекого из окружения Агафонова. Многие снимки я видел – их приносил Борис Кузьмич в студию» [47].

Агафонов неодноразово малював портрети свого друга. Два такі живописні портрети нині зберігаються в Лебединському міському художньому музеї: «Портрет Б. К. Руднева» (1904, полотно, олія, 64x52), «Біля рояля» (1900-ті, полотно, наклеєне на картон, олія, 40x28).

Вони надійшли до музею від доньки Б. Руднева – Алли. На цих портретах бачимо людину з інтелігентним обличчям, вираз якої вказує на багатий внутрішній світ моделі. На першому портреті художник зобразив Б. Руднева у складній позі, розгортаючи фігуру у три чверті. На наш погляд, Агафонову вдалося передати не тільки портретну схожість моделі, але й виявити характер людини, підкреслити її самозаглибленість. Відомо, що Б. Руднев любив читати. Його донька у бесіді з автором на початку 1990-х рр. особливо підкреслювала цю рису батька: «Я пам'ятаю його читаючим».

Харківська дослідниця Л. Савицька не відносить портрет до творчої вдачі художника. На її думку, впевненості передання характеру заважає *«ощутимая ситуация позирования, его напряженность»* [48]. На наш погляд, цей портрет якраз і є творчою вдачею художника. Складна композиція цього портрета цілком у дусі В. Серова. Митець знаходить найбільш виразну позу для портретованого. Так само, як і на портретах В. Серова, головна увага концентрується на обличчі, виразності силуету. З манерою видатного російського портретиста Агафонова поєднує також трактування рук. Їхнє положення указує на замкненість і закритість моделі, а водночас і мрійливість портретованого. Про те, що Б. Руднев був мрійником, свідчать рядки з його листа до Д. Гордєєва 10 січня 1930 р. з Лебедина: *«Люблю як колись мріяти про те, чого не було і ніколи не буде»*. Д. Гордєєв був учнем професора Ф. Шміта, і останній у листі до кавказознавця і арабіста академіка М. Марра (1864–1934) від 28 вересня 1915 р. дав молодому дослідникові високу характеристику, визначаючи асистента Д. Гордєєва як *«человека выдающихся способностей и, что встречается гораздо реже, выдающейся систематической трудоспособности и любви к делу»* [49].

Портрет відзначається також широкою манерою письма. Аналізуючи твори художника на виставці учасників студії «Голубая лилия» в 1909 р., критики відзначали вплив на деякі з них живопису шведського художника А. Цорна. Манера цього митця якраз відрізнялася широтою письма. Заради передання характеру та загальної виразності моделі А. Цорн часто нехтував деталями [50]. Відомо, що

Агафонов любив писати жіночі портрети, вони йому особливо удавалися, але він приділяв увагу у своїй творчості й чоловічим портретам. Зокрема, відзначимо портретні начерки, зроблені з мистецтвознавця Д. Гордєєва та художника К. Сторожниченка (1911), які відвідували студію «Голубая лилия». Агафонов написав також і живописний портрет Д. Гордєєва, який експонувався на виставці «Художнього цеху» в 1919 р.

З фрагмента уцілілої вирізки рецензії, наклеєної на підрамнику «Портрета Б. К. Руднева», довідуємося, що в ній йдеться про картину «Осінні рефлексії», якій рецензент дав позитивну оцінку [51]. Виходячи з того, що вирізка була наклеєна на підрамник, логічно припустити, що вона належала саме до цієї роботи Агафонова, а не до якоїсь іншої. Проте її назва з часом була змінена після надходження до музею.

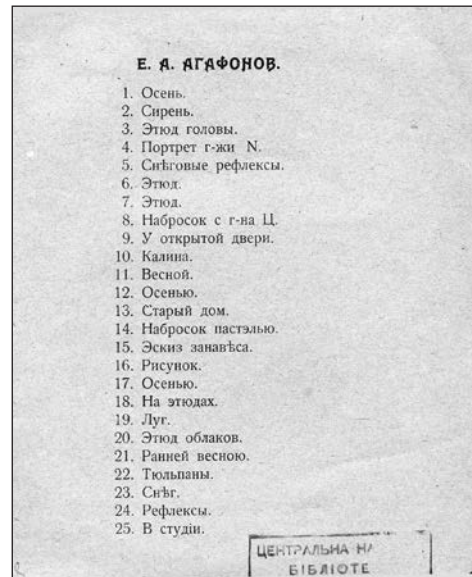
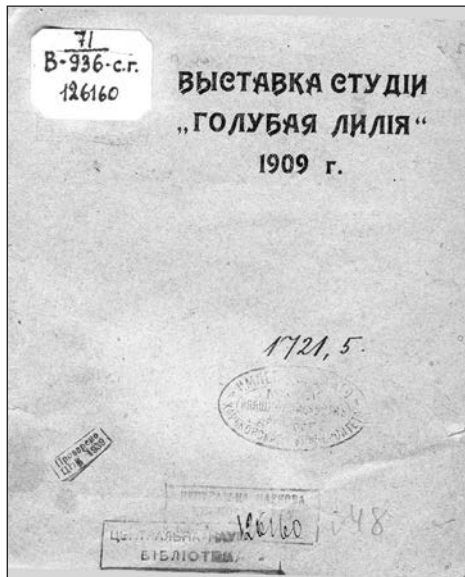
Стилістика творів Агафонова, зокрема його портретів, повсякчас зазнавала змін, простираючись від реалізму до модерну. Кольорова гама з часом стала більш світлою та яскравою. У стилістиці мистецтва модерну виконано «Портрет» (1908). Упорядник та автор вступної статті до альбому «Український авангард» (1996) Д. Горбачов помістив цю роботу в розділі «Сецесія і символізм». Типаж портретованого схожий на Д. Гордєєва, якого Агафонов намалював у профіль у береті. Берет полюбляв носити й Агафонов. На цей головний убір як ознаку екстравагантного одягу Агафонова вказували сучасники митця, зокрема художник Б. Косарев [52], але цілком очевидно, що він міг використовувати його як звичайний атрибут при позуванні. Складна поза мо-

делі, яка рідко використовується при написанні автопортрета, вказує, що перед нами все-таки портрет Д. Гордеева.

Крім указаних двох портретних зображень Б. Руднева в техніці олійного живопису, нам відомий ще один – графічний портрет Б. Руднева, виконаний Є. Агафоновим олівцем у 1913 р. [53].

На відміну від попередніх портретів, у цьому художник розгорнув обличчя у три чверті таким чином, що його погляд спрямовано на глядача. Очевидно, Агафонов неодноразово портретував студійців «Голубой лилии», зокрема й свого друга. У портретній галереї художника виокремимо портрети Б. Руднева, які відрізняються не тільки портротною схожістю, майстерністю виконання, але й глибиною художнього образу.

Пошуки нових шляхів у мистецтві тривали й у новому творчому об'єднанні «Кільце». Перша виставка художників, які входили до цього об'єднання, відбулася у 1911 р. На другій виставці картин «Кільця» Є. Агафонов показав 16 творів, зокрема й 6 портретів. Серед них у каталозі під № 6 значиться «Портрет г-на Б.». Критика відзначала у творах експонентів суб'єктивне розуміння і тлумачення природи. Крім харківських митців, учасниками виставки були й художники «Бубнового валета»: Д. Бурлюк (експонував 3 роботи), П. Кончаловський (3), О. Купрін (2), А. Лентулов (3), І. Машков (3), В. Рождественський (2), Р. Фальк (3) [54]. Виставка була яскравою подією у мистецькому житті міста і мала значний розголос у місцевій пресі. Зокрема було

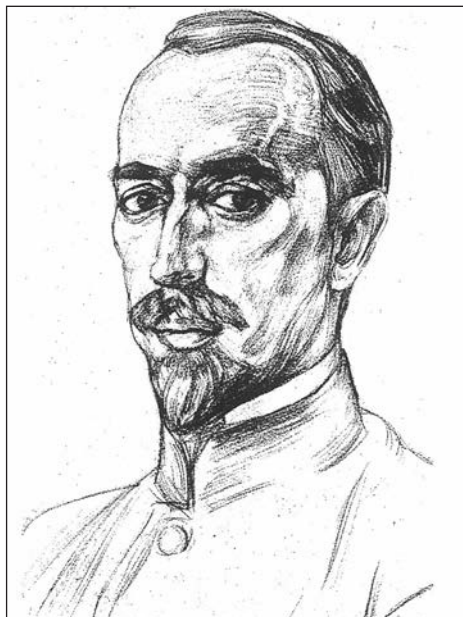


Обкладинка і сторінка каталогу виставки студії «Голубая лилия». 1909.
Центральна наукова бібліотека Харківського національного університету
імені В. Н. Каразіна

відзначено декоративні пошуки харківських художників на противагу пластичним пошукам у бубнововалетів. У творах Агафонова один з рецензентів відзначив добре перевтілений глибоко індивідуалізований вплив Сезанна.

Як вже зазначалося, на виставках «Бубнового валета» в Москві та Петербурзі експонувався «Портрет г-на Б.». Можливо, що портрет був відібраний за підказкою або порадою художників «Бубнового валета», які брали участь у виставці в Харкові. На жаль, Агафонов заховав зображену особу за криптонімом «Б.». Подібний підхід у назвах портретів був притаманний митцеві. Можна сказати, що це був один з характерних прийомів художника – не розкривати імена портретованих ним осіб. На виставці студії «Голубая лилия» (1909) Агафонов репрезентував 37 творів, серед яких відзначимо такі: «Портрет г-жи Н», «Набросок с г-на Ц.», «Портрет г-жи Ч.», «Г-жа Ч.» [55]. У каталозі виставки картин «Кільце» (1912) деякі портрети роботи Агафонова також позначені криптонімом: «Портрет В. В. Л.», «Портрет Л. А. А.», «Портрет г-на Б.».

Показуючи на виставці портрет, художник, як правило, прагне підкреслити значущість особи, вказуючи її соціальний статус, або ж зазначаючи її прізвище (ім'я). Все це відсутнє в назві «Портрета г-на Б.». Зважаючи на відповідальність митця перед зображеною особою, для якої можуть бути неприємними згадки у пресі та критичні зауваження щодо виконання портрета, Агафонов і не розкриває перед публікою імені й прізвища портретованого. І все-таки, хто міг бути зображений на «Портреті г-на Б.»? Можливо, що Агафонов написав черговий



Агафонов Є. А.
Портрет Б. К. Руднева. 1913

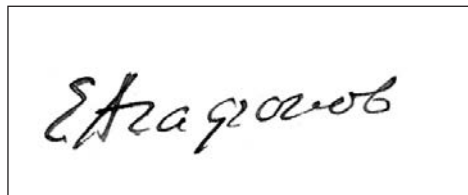
портрет Б. Руднева, який і увійшов до історії під назвою «Портрет г-на Б.».

Студія «Голубая лилия» припинила свою діяльність у 1912 р. у зв'язку з переїздом її керівника до Москви. Художник перебував у Москві з 1912 до 1914 р. і ділився з Д. Гордеевим у листах своїми враженнями від мистецької атмосфери, яка, на погляд художника, значно поступалася Харкову. Отже, поява двох творів Агафонова на виставці об'єднання «Бубновий валет» у 1913 р., очевидно, була пов'язана з його безпосереднім перебуванням у Москві.

До від'їзду Б. Руднева до Лебедина (імовірно, це відбулося у 1918 р.), друзі підтримували міцні стосунки. На це вказує й такий факт: у кінці 1910-х рр. Агафонов влаштував майстерню у флігелі

будинку на вулиці Мироносицькій, де мешкав Б. Руднев. Після того, як родина Рудневих переїхала до Лебедина, вся його діяльність була пов'язана з організацією в цьому місті музею. Але стосунки між друзями не переривалися. Після від'їзду Б. Руднева з Харкова Агафонов приїжджав до Лебедина, ймовірно, у 1918 р. і навіть брав участь в оформленні культурних заходів. У Лебедині мешкав і брат Є. Агафонов з родиною. Зі слів П. Оболенцева, до Лебедина «щорічно їздили, як на дачу, мати Є. О. (Агафоновна – С. П.) з його сином Шурою, та й сам Є. О.» Отже, цілком імовірно, що переїзд родини Руднева до Лебедина відбувся під впливом або за підказкою Агафоновна.

У 1919 р. Агафонов разом із сином емігрував за кордон. В еміграції продовжував займатися мистецтвом, підтримував стосунки з Д. Бурлюком. У листі історика мистецтва і художника І. Грабаря до В. Грабаря від 17 квітня 1924 р. з Нью-Йорку йдеться про те, що один із спритних місцевих бізнесменів найняв «...одного русского художника Агафоновна, бежавшего откуда-то с Юга России в Константинополь, на Балканы и наконец сюда, за небольшое жалование. Третьяков нанял хорошую студию, обставил ее шикарно и поселил в ней Агафоновна. Тот должен писать портреты со всех лиц, которых поставляет Третьяков» [56].

A rectangular box containing a handwritten signature in cursive script, which reads "E. A. Agafonov".

Автограф Є. А. Агафоновна

У подальшому Б. Руднев з теплою згадував про Агафоновна. У щоденнику, який вів під час окупації Лебедина, він зазначив 24 квітня 1943 р.: «Сегодня страстная суббота. Вспоминается прежнее, дореволюционное время. Все прошедшее, дореволюционное настолько иное, что порою думаешь, что все это было во сне /.../ Прежние Пасхи глядят на меня с картины моего незабвенного друга детства. Где-то он сейчас, в далекой чужой стране, вдали от родины?» [57].

У виставках «Бубнового валета» брав участь і М. Кульбін – один з пропагандистів авангардного мистецтва. У каталозі «Бубнового валета» за 1912 р. зазначені чотири його твори: «Ескіз. Берег», «На пароплаві», «Зелена парасолька», «Хоровод». У книзі «Петро Левченко і Сумщина», в розділі «Путівль як мистецьке та літературне урочище» мною згадано постать цієї неординарної людини з огляду належності до Сумщини. Маючи генеральський чин дійсного статського радника, він став організатором і популяризатором мистецтва авангарду та художником. У його творчому доробку є дві роботи, які прямо чи опосередковано стосуються нашого краю: «Богоматір з Путівля» і «Нотр-Дам-де-Путівль» [58]. 12 лютого 1912 р. М. Кульбін виголосив доповідь «Нове вільне мистецтво як основа життя» і зачитав доповідь В. Кандинського «Епоха великої духовності на диспуті в Москві, організованому «Бубновим валетом».

І. МАШКОВ. НА ПЕРЕХРЕСТІ НАТУРИ І ВИМИСЛУ



Відвідувача Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького зустрічає й проводить «Натюрморт з глечиком» – пензля одного з яскравих представників об'єднання «Бубновий валет» – Іллі Івановича Машкова (1881–1944). У цьому музейному зібранні зберігається 12 живописних і графічних робіт, що становить невелику, але доволі цінну колекцію творів цього художника. У них віддзеркалюються основні етапи творчого шляху та еволюція творчості митця від 1900-х до другої половини 30-х рр. XX ст.

Наприкінці 1900-х рр. з Училища живопису, ліплення та зодчества була виключена група художників (Н. Гончарова, О. Купрін, М. Ларіонов, І. Машков, О. Шевченко та ін.). Конфлікт учнів з викладачами визрівав давно і полягав у бажанні молоді шукати нові шляхи в мистецтві та небажанні педагогів сприяти цьому процесу. Ось що писали у своїх спогадах з цього приводу художники: О. Купрін: *«В школі атмосфера була ужасною. Це була не вища художественна школа, не центр художественної життя Москви, а семінарія для учителів рисования. Рутинна і бездарність царили там»* [59]; О. Шевченко: *«В наше время Школа ничем не блистала. Там нечему и не у кого было учиться. Все шло самотеком. Там, по существу, не преподавали, а «наблюдали» за учащимися»* [60]; М. Ульянов: *«Начальство оставалось тем же, чем было, и его по-прежнему поглощала только мысль, что*

бы «все было спокойно». Старый состав преподавателей также был мало заинтересован в появлении какой бы то ни было новизны» [61]. Як бачимо, відсутність творчої ініціативи та прогресивних методів викладання спричинили протест серед учнів, частина яких у подальшому увійшла до «Бубнового валета».

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

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

Творчий доробок постімпресіоністів змусив Машкова та інших бубнововалетів побачити інші обрії в мистецтві, які відкривалися тим, хто не зупинявся на досягнутому у стінах Московського училища живопису, ліплення і зодчества, де Машков навчався у 1907–1909 рр. Втрату

живописної культури та майстерності, на його думку та інших колег по мистецькому цеху, слід було надолужувати через пошук нових форм живописної виразності, розробленої Сезанном.

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

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

Натюрморти і пейзажі художників «Бубнового валета» 10-х рр. ХХ ст. не слід розглядати як вияв чистої стилізації щодо вибору природи, яка поєдналася з «вивісковою» естетикою. Машков категорично стверджував, що художники «Бубнового валета» сповідували естетику вивісок лавок і крамниць, що відрізнялися

енергійною виразністю та лапідарністю форм. Синтез подібних ідей знайшов втілення в його численних натюрмортах. Саме в них якнайповніше виявилися особливості живописної системи художника. Критик А. Ефрос згадував, що саме від Машкова він уперше почув посилання на естетику російських вивісок. «Вот, – говорив він, – где настоящая живопись, по энергичной выразительности, по лапидарности форм, по выразительности живописного и контурного начала...» [62].

Оповідуючи про виставку «Бубнового валета» М. Волошин відзначив натюрморти Машкова у стилі вивісок фруктової лавки, написані впевненою і вольовою рукою [63]. Будучи представником московської школи живопису, прихильником сезаннівської творчості, митець у своїх натюрмортах стоїть ближче до живопису А. Матісса, який у ті ж самі роки писав вази, блюда з фруктами. О. Федоров-Давидов у праці «Природа стилю» (1929) відзначав, що в Машкова та П. Кончаловського в натюрморті поєднуються два принципи кольорової побудови: сезаннівський об'єм і матісівська декоративна пляма.

У натюрмортах Машкова принципи живопису фовізму органічно поєдналися з естетикою підносного живопису. С. Маковський відзначав з цього приводу, що художник самим кольором може починати суперництво з будь-яким «лауреатом крайнього модернізму». За словами знавця творчості художника І. Болотіної, речі на його картинах подані таким чином, як ми їх сприймаємо у найщасливіші моменти нашого життя. Натюрморти, як й інші твори Машкова, висіли цілими рядами в «серійних» експозиціях «Бубнового валета». У Машкова і П. Кончаловсь-

кого натюрморти об'єднуються в серії. Як і Сезанн, вони розуміли, що класики писали один і той же сюжет і завжди по-різному. Саме вони вразили австрійського письменника С. Цвейга під час його відвідання Третяковської галереї. А. Ефрос згадував, як той буквально «зойкнув» перед «М'ясами» та «Хлібами» Машкова, зазначивши у захваті, що бачить справжнє і сильне російське мистецтво і виявив бажання придбати щось подібне. Отже, в натюрмортах Машкова та інших бубноволетів найяскравіше втілилися естетичні принципи, живописна культура та національна самобутність.

Один з таких бубноволетівських натюрмортів Машкова – «Натюрморт з глечиком» (1910-ті, полотно, олія, 61х50). Головним «героєм» цього твору, користуючись влучним висловом мистецтвознавця Б. Віппера, є білий глечик із синіми дзвіночками. Але «героями» натюрмортів живописного ренесансу 10-х рр. ХХ ст. стають вже власне не речі, а той, хто їх творить на картинній площині, – художник з його особливим світобаченням. Проте, як й інші бубноволети, Машков визнає натуру основою своєї творчості.

Розглянемо цю роботу. Глечик виділений не тільки композиційними прийомами, але й світло-блакитним кольором. Йому митець протиставляє невеликий букет у звичайній скляній посудині, що урівноважує зсунута вправо піднос з двома лимонами. У правій частині – зображення з будиночками, деревами і червоним диском сонця угорі. Це фрагмент роботи Машкова «Пейзаж з вежами (мотив підносу)» (1911, приватне зібрання). Проте художник не копіює, а вільно інтер-

претує сюжет більш ранішнього твору. Слід зазначити, що цей мотив обігрується неодноразово, набуваючи найбільш концентрованого вигляду в «Пейзажі з будиночком» (1911, приватне зібрання). Наявність елемента іншого пейзажу, написаного в 1911 р., дозволяє локалізувати час написання «Натюрморта з глечиком» між 1911 та 1915 рр. Невеликий розмір твору (Машков писав натюрморти значно більших розмірів), вказує на його студійний характер. На початку 10-х рр. ХХ ст. діяла «школа Гончарової, Ларіонова, Машкова та Михайловського». Це була студія-школа, яка готувала до вступу в училище, там же влаштовувалися диспути та вечори за участі художників і поетів. Можливо, що сумський натюрморт було написано саме в цій студії.

Така стильова спорідненість натюрмортної частини і пейзажу відтворює справжню ілюзію того, що натюрморт знаходиться на тлі пейзажу, якому в даному випадку не заважає й бронзового кольору рама. Але й цей останній штрих також не випадковий, адже відомо, наскільки прискіпливо ставився художник до рами кожної із своїх робіт. Обрамлення твору для Машкова свідчило про те, що праця над картиною завершена: *«О раме он заботился заранее; порой он сочинял или даже изготовлял ее сам, особенно в молодые годы»* [64]. Автоцитатність твору надає йому поліфонічного звучання. У ньому зникає кордон між вигаданим і реальним світом на картині. Різке затемнення лівої частини композиції драпіруванням ультрамаринового кольору сприймається як завеса в театрі. Завдяки цьому прийому створюється ілюзія про-

стору, що підсилюється протиставленням у лівій частині холодного і у правій – теплих відтінків кольорів.

Вміщений у центрі композиції глечик є центральною віссю картини. Подібний композиційний прийом був притаманний невибагливим народним вивіскам-натюрмортам у крамницях. Його Машков використовує, наприклад у «Натюрморті» (1909, приватне зібрання), де на фоні драпірування ніби парить у повітрі ваза, підніжжям до якої слугують фрукти, а також у «Натюрморті» (1910-ті, Київський музей російського мистецтва). На одній з вивісок «Хліби, овочі та бакалея» (1910-ті, Державний Російський музей, Санкт-Петербург) бачимо відцентровану композицію, в якій ліва та права частини урівноважені між собою. У сумському натюрморті виняткове місце глечика підкреслено й тим, що його ручка повернута до глядача, акцентуючи увагу на об'єкті. Манера, в якій написано квіти у скляній банці, суголосна тій, в якій виконані «Квіти яблуні» (1908–1909) з приватного зібрання.

У кінці 1900-х – початку 1910-х рр. Машков розробляє серію натюрмортів (інколи овального формату), в центрі яких – блюдо з фруктами. Водночас симетрія у них завуальована. Це досягається завдяки різнокольоровій гамі трактування кожного з плодів, розташованих обабіч блюда («Натюрморт з ананасами» (близько 1910-х, Державний Російський музей, Санкт-Петербург), «Натюрморт з бананами» (1910, Переславль-Залеський архітектурно-художній музей-заповідник), «Натюрморт з гранатами, виноградом і тютювею» (1909, Державна Третяковська галерея). Сумський натюрморт ін-

ший, але в ньому присутні ознаки «підносної» демонстративності, фольклорного духу попередніх натюрмортів. У ньому вбачаємо також монументальність (не гіперболізм) і величний ритм. Сполучення цих рис у натюрмортах Машкова підштовхнуло одного англійського критика порівняти його натюрморти з єгипетським мистецтвом. Отже, апелюючи до наївного реалізму народної творчості, митець милується звичайним глечиком, надаючи йому майже героїчного звучання. Урочистий пафос притаманний назвам деяких композицій бубнововалетів, наприклад, «Героїчний натюрморт» (1919) П. Кончаловського. Всі предмети у натюрморті відзначені конкретністю та натуральністю, але з елементами вимислу.

Кольорова напруга натюрмортів Машкова сприяла піднесенню московської школи живопису. Побачивши натюрморт «Сині сливи» (1910) на Осінньому салоні В. Серов написав М. Морозову: *«Очень неплох был наш московский Матисс-Машков – серьезно. Его фрукты весьма бодро и звонко написаны»* [65]. Не втратили своєї звучності, виразності та яскравості фарби в «Натюрморті з глечиком» – результат прискіпливої уваги Машкова до ремесла живописця. Як відомо, фарби, переважно, виготовлялися власноруч. На це указував Ю. Меркулов, який зазначав з цього приводу: *«Краску он любил во всем разнообразии краплавых, прозрачных и нежно-розовых, чистейших кадмиев, синейших ультрамаринов, изумительных «веронезов», золотистых и прозрачных охр, слоновой кости, сияющих белил, с тихим шипением выползающих на полированную поверхность огромной оrehовой палитры, которую он учил нас так*

же делать самим и всегда держать в порядке» [66]. Ультрамарин, краплак, білила використовувалися митцем і в «Натюрморті з глечиком». Полотно з шаром фарби являє собою однорідну поверхню без кракелюру. Різновекторний характер мазків обумовлений створенням «живописного апофеозу» (користуючись висловом Г. Поспелова).

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

Іконографічний аналіз портрета незнайомки дає можливість висунути версію про те, що на ньому зображена також одна із сестер Самойлових, яка розміщена на картині першою справа. При порівнянні омського і сумського портретів виявилася схожість у таких рисах обличчя, як лоб, очі, широкі скули. Складність ідентифікації обох зображень полягає в тому, що у груповому портреті зображення у три чверті, а на сумському – у фас. Останній також привертає увагу не тільки з іконографічного боку, але й складною кольоровою гамою холодних відтінків. Так само, як і в натюрморті, поверхня полотна портрета покрита щільним шаром фарби та створює ефект литої поверхні. На користь цієї версії свідчить і те, що на

виставці 1912 р. Машков продемонстрував «Ескіз для портрета Н. Л. і Є. Самойлових» (№ 152), а також «Квіти. Етюди» (№ 157, 158), «Nature morte» (№ 169, 171) [67].

Незабаром знайшлися поціновувачі мистецтва «Бубнового валета». Одним з перших почав колекціонувати твори цих художників власник фабрики з виробництва цигаркових гільз І. Ісаджанов, чие зібрання сучасники вважали потенційним музеєм нового російського мистецтва. Твори бубнововалетів входили до зібрання київського колекціонера Д. Сігалова, які були подаровані ним до Київського музею російського мистецтва (П. Кончаловський, Р. Фальк). Значне місце в зібранні харків'янина І. Лучковського посідають роботи В. Барта, О. Купріна,



Машков І. І.
Натурниця, що сидить
з розпущеним волоссям. 1900–1910-ті

П. Кончаловського, А. Лентулова, В. Рождественського, Р. Фалька. Останній, до речі, представлений етюдом, написаним на Лебединщині, під час перебування в О. Красовського.

У Сумському художньому музеї зберігається шість малюнків Машкова. Це натурні замальовки, частина яких зроблена на початку 1900–1910-х рр., а також у 1922 р. Незважаючи на конфлікти бубнововалетів з викладачами (живопис Машкова В. Серов називав «ліхтарем») під час навчання в училищі, малюнок посідав важливе місце в їхній творчості. Про це свідчать численні малюнки митця та його друга П. Кончаловського. Аналізуючи їх, можна дійти висновку про те, яку роль обидва приділяли студіюванню оголеної натури: у Машкова –



Машков І.І.
Натурниця, що сидить,
зображена зі спини. 1900–1910-ті

це «Натурниця, що сидить на табуреті» (1905?), «Натурниця, що сидить, зображена зі спини», «Натурниця, що сидить з розпущеним волоссям (1905?)», «Натурниця, що стоїть на фоні картини», у П. Кончаловського – «Натурниця, що сидить» (1910–1920-ті), «Натурниця, що стоїть» (1910–1920-ті).

У деяких графічних творах Машкова основним виражальним засобом є лінія («Натурниця з розпущеним волоссям», «Натурниця, що сидить» 1900–1910-ті рр.). В інших спостерігається бажання художника передати індивідуальні особливості моделі («Натурниця», 1905). Можливо, що деякі з них були виконані у студії малювання і живопису П. Кончаловського та Машкова. Таку назву мала студія-школа з 1911 року.

Відзначимо також, що до музейного зібрання потрапили твори інших учасників виставок «Бубнового валета»: Д. Бурлюка «Пейзаж Нью-Мексіко» (1949, папір, акварель, 27х37,5), «Мері Роз та її близнюки» (1940-ві; папір, акварель, вугілля, 28х36), В. Рождественського «Осінь» (1950). Його твір «Кремль» (1947; полотно, олія, 190х270. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева) був виконаний, очевидно, на замовлення. Слід зазначити, що В. Рождественський навчався в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества в 1900–1911 рр. у К. Коровіна та В. Серова. У цей час у ньому навчався О. Красовський.

«Бубновий валет» посідає значне місце в історії мистецтва. Під його прапором об'єдналися художники, які вирізнялися яскравою творчою індивідуальністю та пошуком нових виражальних засобів у мистецтві. Їх вони знаходили у



Грищенко О. В. Натюрморт з агавою. 1915–1918

різних культурах, зокрема й українській. Виняткове значення у цьому процесі мала Сумщина. Родові корені пов'язували Д. Бурлюка з Лебединщиною, О. Грищенко з Кролевцем, І. Аксьонова з Путивлем. На сумській землі зароджувався і розвивався інтерес до мистецтва у Д. Бурлюка, К. Малевича і В. Барта. З Лебединщиною пов'язаний відрізок творчого шляху Р. Фалька. На виставках «Бубнового валета» експонувалося чимало робіт цього ху-

дожника, які були написані в Конотопі та Куличці, а деякі з них («Пейзаж з вітрилом») стали етапними у творчості митця. Значне місце у мистецькому житті Слобожанщини на початку ХХ ст. посідав харківський художник Є. Агафонов – учасник двох виставок «Бубнового валета». У його мистецькому доробку – декілька портретів Б. Руднева, що став першим директором Лебединського історико-краєзнавчого музею.

Примітки

1. Поспелов Г. О «Валетах» бубновых и червонных / Г. Поспелов // Третьяковская галерея. Бубновый валет. Специальный выпуск. – 2005. – С. 23–33.
2. Фальк Р. Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике / Р. Р. Фальк ; сост. и прим. А. В. Щекін-Кротовой. – М., 1981. – С. 11.
3. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов : очерки / Д. Сарабьянов. – М., 1971. – С. 117.
4. Фальк Р. Р. Вітрильник. 1912. Полотно, олія, 90x116. Саратовський державний художній музей ім. О. М. Радищева. Інші назви цього твору: «Пейзаж з вітрильником», «Село у Малоросії», «Пейзаж у Малоросії». Зліва внизу підпис: Фальк. Справа внизу підпис: 1912. Твір надійшов у 1980 р. від дружини художника А. В. Щокін-Кротової (Москва). Інв. № Ж-2438.
5. Лист А. В. Щокін-Кротової до автора від 8 січня 1988 р.
6. Лист А. В. Щокін-Кротової до Д. Я. Ледньова від 1 січня 1974 р. Твори «куличанського» періоду Р. Фалька за відомостями А. Щокін-Кротової є у музеях Алма-Ати, Абрамцево, Серпухова.
7. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов / Д. Сарабьянов. – С. 131. Цікаво, що глядачі на виставках «Бубнового валета» стримано сприймали твори Фалька, на відміну від його колег. Цікаві спогади з цього приводу залишив В. Лобанов: *«Работы Фалька не вызывали к себе такого страстного отношения, как произведения его друзей и единомышленников. Они не возбуждали ни восторгов, ни критических замечаний, кипевших и бурливших около картин других основателей «Бубнового валета». По природе замкнутый, скованный какими-то внутренними тайнами от посторонних переживаний, Р. Р. Фальк среди других сверстников по выставочной организации казался «не от мира сего», но он был ближе всех к классике. И в его искусстве чувствовалась тяга к раздумьям»* // Лобанов В. М. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. – М., 1968. – С. 221. Віктор Михайлович Лобанов – мистецтвознавець, закінчив Вольську гімназію та Московський університет. Автор книги спогадів «Кануны».
8. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов / Д. Сарабьянов. – С. 131.
9. Ткаченко Б. І. Лебедія / Б. І. Ткаченко. – Суми, 2000. – С. 327.
10. Пабло Пикассо. 1881–1973. К столетию со дня рождения : каталог виставки. – Л., 1982. – С. 85.
11. У Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева зберігається колекція творів О. Краєвського.
12. Фальк Р. Р. Конотопські дівчини (Поденниці на відпочинку). 1912. Полотно, олія, 100x114,5. Саратовський державний художній музей ім. О. М. Радищева. (Інші назви: «Дівчини-поденниці на відпочинку», «Конотопські поденниці», «Дівчини-поденниці»). Твір надійшов у 1971 р. (дарунок П. Шульги (Саратов). Раніше знаходився у зібранні дружини художника А. В. Щокін-Кротової (Москва). Інв. № Ж-1667.

13. Фальк Р. Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания / Р. Р. Фальк. – С. 94.
14. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов / Д. Сарабьянов. – С. 133–134.
15. Цит. за вид.: Диалоги в пространстве культуры. – С. 64.
16. Поспелов Г. Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – М., 1990. – С. 256, 261. Місцезнаходження вказаних у каталогах творів Р. Фалька нам невідоме.
17. «Бубновый валет». Путь на Запад? Путь к себе : каталог выставки. – М., 2002. – Іл. 85.
18. Фальк Р. Художественный дневник / Роберт Фальк ; публикация, подготовка к печати, вст. ст. А. Элидин. – М., 2002.
19. Фальк Р. Художественный дневник / Роберт Фальк ; публикация, подготовка к печати, вст. ст. А. Элидин. – М., 2002. – С. 79–81.
20. Полный каталог живописных произведений Р. Р. Фалька. – С. 309.
21. Фальк Р. Художественный дневник / Роберт Фальк. – С. 23–25, 41, 75–78.
22. Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство : статьи и очерки / А. А. Федоров-Давыдов. – М., 1975. – С. 76–77.
23. Каталог выставки картин. Р. Р. Фальк. Март – апрель. – Москва : Творчество, 1924.
24. На виставці Р. Фалька 1966 р., яка відбулася в Московському відділенні СХ РРФСР, експонувалися твори з 1907 до 1950-х р., зокрема й «Пейзаж з вітрилом»: Фальк Р. Виставка произведений : каталог / сост. А. В. Щекин-Кротова при участии Е. В. Членовой ; вст. ст. Д. В. Сарабьянов. – [Москва, 1966].
25. Див. докладніше: *Юрченко Н.* Мистецькі шляхи Роберта Фалька / Н. Юрченко // Земляки. Альманах Сумського земляцтва в Києві. – Суми, 2006. – Вип. 3. – С. 167–170. Твори Роберта Фалька у зібранні Сумського художнього музею ім. Н. Онацького : каталог / автор-упоряд. Н. С. Юрченко. – Суми, 2007. Про зв'язки Р. Фалька із Сумщиною див.: *Побожій С. І.* Фальк Роберт Рафаїлович / С. І. Побожій // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 460. *Він же.* Р. Фальк і Сумщина. Деякі аспекти творчості художника періоду «Бубнового валета» / С. І. Побожій // Сумська старовина. – 2004. – № XIII–XIV. – С. 91–105. *Він же.* «Бубновый валет» і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2007. – С. 34–49.
26. *Побожій С. І.* Барт Віктор Сергійович / С. І. Побожій // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 23–24. *Він же.* В. Барт і Сумщина. З історії мистецьких зв'язків у мистецтві першої третини ХХ ст. / С. І. Побожій // Сумська старовина. – 2006. – № XVIII–XIX. – С. 75–88.
27. Сапухіна Л. Навчальні заклади дореволюційних Сум / Л. Сапухіна. – Суми, 2000. – С. 9, 12, 13.
28. Разом з Я. Порубиновським на з'їзді художників у Санкт-Петербурзі були присутні художники з Конотопа, Сум і Ромен. Див. докладніше: *Побожій С. І.* «Забуті» художники і мистецьке життя Сумщини кінця ХІХ – початку ХХ ст. / С. І. Побожій // Матеріали наукової конференції «Художник у провінції» 15–16 жовтня 1998 р. – Суми, 1998. – С. 34–36.

29. Зданевич И. Фрагменты воспоминаний / И. Зданевич // Минувшее : исторический альманах. 5. – М., 1991. – С. 162.
30. Койранский А. “Бубновый валет” / А. Койранский // Утро России. – 1910. – 11 дек. – С. 6.
31. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / авт.-сост. А. Д. Сарабьянов ; тексты Н. А. Гурьяновой и А. Д. Сарабьянова. – М., 1992. – С. 49. Вміщено біографічні відомості про Барта, його фото (1906), іл.: “Стрільці” (1912).
32. Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко. Классика русского авангарда. – М., 2001. – С. 28; іл.: Барт В. С. “Танцівниця”. – С. 10.
33. Барт В. С. Подвійний автопортрет. 1910-ті рр., полотно, олія, 71x102. Зліва внизу підпис: “В. С. Барт”. Надійшов до музею у 1922 р. з Музею живописної культури в Костромі. Лебедева В. Н. Музеи Костромской земли / В. Н. Лебедева. – М., 1985. – С. 162, без пагінації. Ельшевская Г. В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете / Г. В. Ельшевская. – М., 1984. – Барт В. Двойной автопортрет. – С. 91.
34. Лебедева В. Н. Музеи Костромской земли / В. Н. Лебедева. – С. 18.
35. Древина Е. Виктор Сергеевич Барт / Е. Древина // Сто памятных дат : художественный календарь на 1987 год. – М., 1987. – С. 117.
36. Барт В. С. Извлечение из опыта исследования пластического синтеза и его роли в живописи / В. С. Барт // Эксперимент 5. – 1999. – С. 201.
37. М[ухортов] Ф. Ослиный хвост / Ф. Мухортов // Московская газета. – 1912. – 12 марта. Цит. по: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика / составление, вступительная статья И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко : в 2 т. – М., 2004. – Т. 2. – С. 516.
38. Маяковский В. В. Соч. : в 2 т. / В. В. Маяковский. – М., 1988. – Т. 2. – С. 658. В експозиції Музею В. Маяковського в Москві на підписному аркуші учасників, які були присутніми на обіді на честь Володимира Маяковського 24.11.22, є автографи діячів мистецтва і літератури. Серед його учасників були І. Білібін, Н. Гончарова, Б. Григор'єв, Л. Гудіашвілі, Р. Делоне, І. Зданевич, С. Дягилев, М. Ларіонов, Т. Цара та ін. Першим у цьому списку знаходиться автограф В. Барта.
39. Наталья Гончарова. Михаил Ларионов: Воспоминания современников. – М., 1995. – С. 91.
40. Эттингер П. Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / сост.: А. А. Демская, Н. Ю. Семенова. – М., 1989. – С. 217.
41. Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов : исследования и публикации. – М., 2001. – С. 222–223.
42. Терехина В. Н. Гончарова, Ларионов, Маяковский: Париж, 1922 год / В. Н. Терехина. – С. 224.
43. Лейкинд, О. Л. Художники русского зарубежья 1917–1939 : биографический словарь / О. Л. Лейкинд, К. В. Махров, Д. Я. Северюхин. – СПб. – С. 121.
44. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы : монография / Л. Л. Савицкая. – 2-е изд. – Харьков, 2006. – С. 201. Про Є. Агафонова див.: С. 210–222, 266–268.

45. Каталог выставки картин общества художников «Бубновый валет». – М., 1913. – С. 5.
46. Цит. за вид.: *Савицкая Л. Л.* На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Л. Савицкая. – С. 209.
47. Оригінал листа П. Ф. Оболенцева до Д. Ледньова знаходиться в науковому архіві Лебединського художнього музею. Цитується за копією цього листа з архіву автора. Про Б. Руднева див.: *Побожій С.* Борис Руднев: «...я повинен почати якесь нове справжнє життя» / С. Побожій // *Україна. Наука і культура.* – К., 1993. – Вип. 26–27. – С. 366–378.
48. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Л. Савицкая. – С. 217.
49. Сиволап Т. Е. Страницы биографии Ф. И. Шмита по архивным источникам / Т. Е. Сиволап // *Собор лиц : сборник статей / под ред. М. Б. Пиотровского и А. А. Никоновой.* – СПб., 2006. – С. 23.
50. Цорн Андерс (1860–1920) – шведський живописець, гравер і скульптор. Працював головним чином у портретному жанрі. Цорн мав вплив на формування смаків багатьох російських і українських художників і користувався в багатьох митців чималим авторитетом на зламі XIX і XX ст.
51. Подаємо текст цього фрагмента: «*[Вн]имание кар[тина «Ос]енние рефлекс[ы], общий [...] ий тон картины отражается [в л]ице молодого человека. Смотря [на] картину, можно дополнить ее комментариями разнообразного свойства. Бы[ть] может это лишь этюд и только сам молодой человек здесь [...] причем, но во всяком случае [кар]тина интересна, так как. . .*». – Лист директора Лебединського міського художнього музею В. І. Кравченка до С. І. Побожія від 07.05.2007.
52. Яськов В. Хлебников. Косарев. Харьков (Інтернет-версія).
53. Побожій С. І. Невідоме листування Д. Гордєєва і Б. Руднева / С. І. Побожій // *Сумська старовина : збірник наукових праць.* – Суми, 1996. – С. 28–32. Іл.: Агафонов Є. Портрет Б. К. Руднева. 1913. Папір, олівець (?). Місцезнаходження невідоме. – С. 30.
54. 2-я виставка картин «Кольцо». – Харьков, 1912. – С. 1, 6–7. Наукова бібліотека Третяківської галереї: 14 К 87/14. За твердженням Л. Савицької, ця виставка була організована завдяки зусиллям Є. Агафопова і П. Кончаловського. *Савицкая Л. Л.* На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Л. Савицкая. – С. 225. *Кончаловский П. П. (1876–1956)* – уродженець м. Слав'янська Харківської губернії.
55. Виставка студії «Голубая лилия» 1909 г. – [Х., 1909]. С. 1, 2 (без пагінації). Відділ рідкісних видань і рукописів ЦНБ ХНУ ім. В. Н. Каразіна: 71/ В–936–с. г. ІІ. 124338.
56. Игорь Грабарь. Письма 1917–1941 / И. Грабарь. – М., 1977. – С. 129.
57. Руднев Б. К. Дневник оккупации г. Лебедин Сумской области / Б. К. Руднев. – [Х.], 2006. – С. 43. Ця фраза свідчить про те, що в родині Рудневих були інші твори Є. Агафопова, зокрема картина на пасхальну тему, а не тільки вищевказані портрети. На жаль, подальша доля згаданої роботи, як і можливо, інших творів Є. Агафопова, нам невідома.
58. Побожій С. І. Петро Левченко і Сумщина / С. І. Побожій. – Суми, 2006. – С. 39–40.

59. Кравченко К. А. В. Куприн / К. Кравченко. – М., 1973. – С. 56.
60. Шевченко А. В. Сборник материалов / А. В. Шевченко. – М., 1980. – М., 1980. – С. 141.
61. Ульянов Н. П. Люди эпохи сумерек / сост., подгот. текста, предисл. и прим. Л. Л. Правовой ; Н. П. Ульянов. – М., 2004. – С. 172.
62. Эфрос А. М. Мастера разных эпох / А. М. Эфрос. – М., 1979. – С. 196.
63. Третьяковская галерея. Бубновый валет. Специальный выпуск. – 2005. – С. 104.
64. Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта / И. С. Болотина. – М., 1989. – С. 158.
65. Поспелов Г. Г. «Бубновый валет»: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – М., 1990. – С. 151.
66. Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта / И. С. Болотина. – С. 157.
67. Поспелов Г. Г. «Бубновый валет»: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – С. 253.

Список ілюстрацій

1. Барт В. С. Гармоніст. 1913. Папір, чорнила, 16,5x11,4. Зібрання Мері Клер Бурлюк-Холт (Канада).
2. Барт В. С. Подвійний портрет. 1910-ті. Полотно, олія, 71x102. Костромський державний історико-архітектурний і художній музей-заповідник. РФ.
3. Фальк Р. Р. Поселення на Україні. 1908. Полотно, олія, 38x51. Приватне зібрання І. Я. Лучковського.
4. Фальк Р. Р. Пейзаж з вітрильником. 1912. Полотно, олія, 90x116. Саратовський державний художній музей ім. О. М. Радищева. РФ.
5. Фальк Р. Р. Пейзаж зі свинями. 1912. Полотно, олія, 88,5x106. Смоленський державний об'єднаний історичний та архітектурно-художній музей-заповідник. РФ.
6. Фальк Р. Р. Конотопські дівчини (Поденниці на відпочинку). 1912. Полотно, олія, 100x114,5. Саратовський державний художній музей ім. О. М. Радищева. РФ.
7. Фальк Р. Р. Натюрморт з паперовими трояндами. 1912. Полотно, олія, 73x73. Зібрання В. Дудакова і М. Кашуро.
8. Агафонов Є. А. Портрет Б. К. Руднева (Осінні рефлексії). 1904. Полотно, олія, 64x52. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
9. Агафонов Є. А. Біла росяля. 1900-ті. Полотно на картоні, 40x28. Лебединський міський художній музей ім. Б. К. Руднева.
10. Машков І. І. Натурниця. 1905. Папір, олівець, 24x22,5. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
11. Машков І. І. Натюрморт з глечиком. 1910-ті. Полотно, олія, 61x50. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
12. Побожій С. І. Куличанський пейзаж. 2003. Папір, пастель, 50x65. Зібрання В. Прочухана (Суми).



Барт В. С.
Гармоніст. 1913



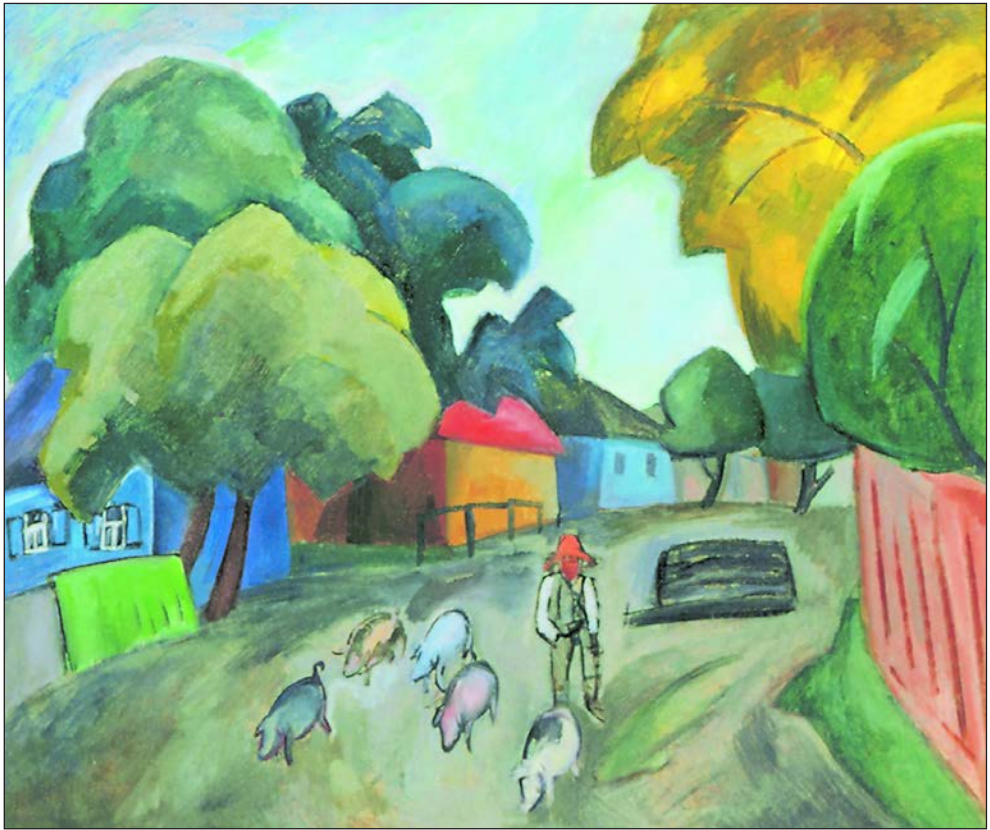
Барт В. С.
Подвійний портрет. 1910-ті



Фальк Р. Р.
Поселення на Україні. 1908



Фальк Р. Р.
Пейзаж з вітрильником. 1912



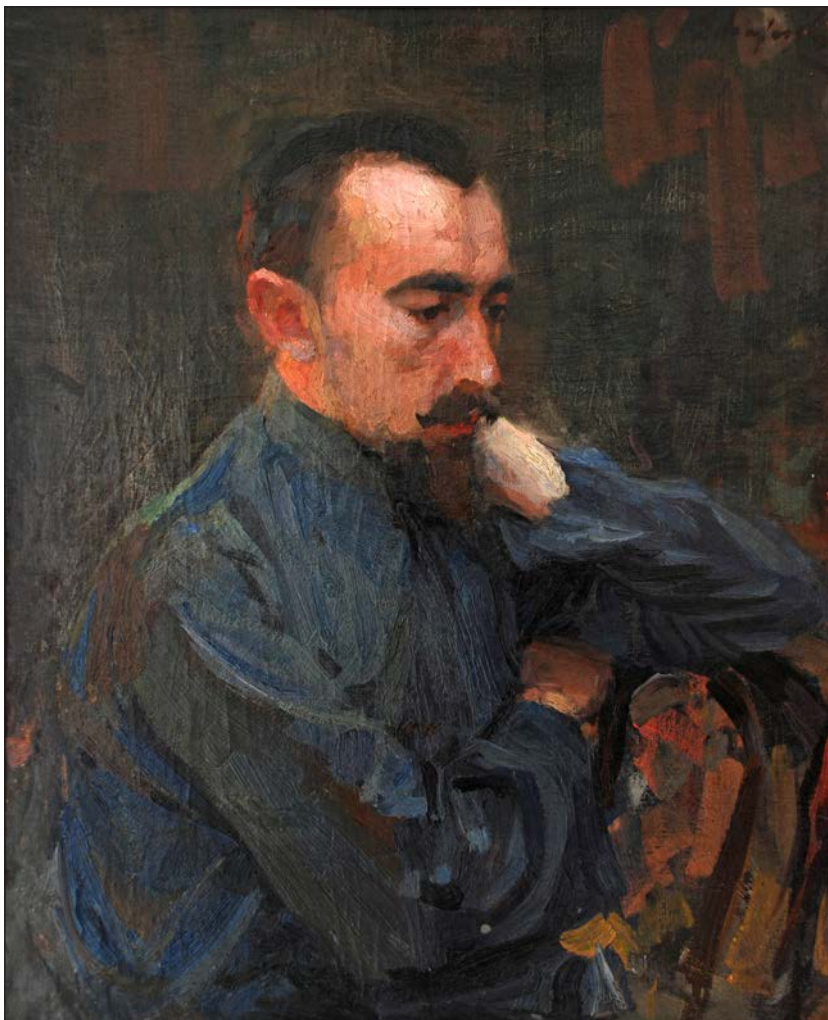
Фальк Р. Р.
Пейзаж зі свинями. 1912



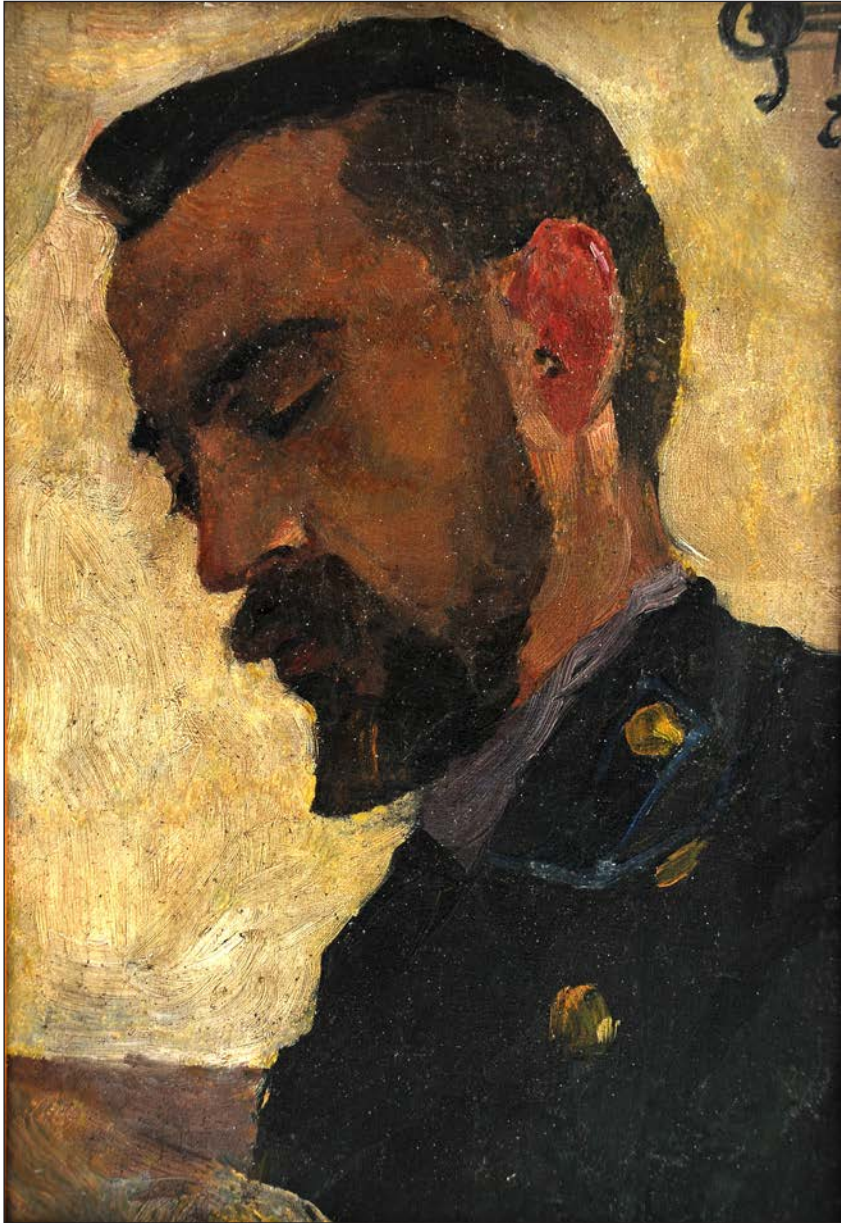
Фальк Р. Р.
Конотопські дівчини (Поденниці на відпочинку). 1912



Фальк Р. Р.
Натюрморт з паперовими трояндами. 1912



Агафонов Є. А.
Портрет Б. К. Руднева (Осінні рефлексии). 1904



Агафонов Є. А.
Біля рояля. 1900-ті



Машков И. И.
Натурница. 1905



Машков І. І.
Натюрморт з глечиком. 1910-ті



Побожій С. І.
Куличанський пейзаж. 2003

Зміст

| | |
|--|-----|
| ДО ПИТАННЯ ПРО СПРИЙНЯТТЯ ТВОРЧОСТІ І. РЕПІНА | 3 |
| ХУДОЖНИК У КОЛІ ДВОРЯНСЬКОЇ РОДИНИ | 79 |
| ПУТИВЛЬСЬКИЙ ПЕРІОД П. ЛЕВЧЕНКА ТА ЙОГО ЗВ'ЯЗОК З ДУХОВНИМИ ЯВИЩАМИ | 131 |
| ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАБУТИХ ХУДОЖНИКІВ | 191 |
| ПРО НАСЛІДУВАННЯ ТРАДИЦІЙ РЕЛІГІЙНОГО МИСТЕЦТВА | 301 |
| ПІД ЗНАКОМ «БУБНОВОГО ВАЛЕТА» | 357 |

Наукове видання

Побожій Сергій Іванович

МИСТЕЦВОЗНАВЧІ НАРИСИ

Монографія

Редактор *І. О. Кругляк*

Верстка *Ю. М. Хижняк*

Дизайн обкладинки *Д. Д. Растворцев*

У книзі використані листівки і фото з колекції В. Ф. Токарева (Суми), Лебединського міського художнього музею ім. Б. К. Руднева, Путивльського краєзнавчого музею, а також з видань «Петербург – Петроград – Ленинград». Каталог фотооткрыток 1895–1941 гг. Из собрания Государственного музея-заповедника «Петергоф» (коллекция Н. П. Шмитта-Фогелевича) и частной коллекции С. С. Мянника. I том. 1859–1917 годы. Центральные площади. Невский проспект. – СПб., 2011. «Петербург – Петроград – Ленинград». Альбом-каталог фотооткрыток 1895–1941 гг. Из собрания Государственного музея-заповедника «Петергоф» (коллекция Н. П. Шмитта-Фогелевича) и частной коллекции С. С. Мянника. II том. 1864–1917 годы. Улицы дофонтанной части города. Реки и каналы. Улицы зафонтанной части города. – СПб., 2011

Підписано до друку 22.04.2013. Формат 70х90 ¹/₁₆. Гарнітура NewBaskerville.
Обл.-вид. арк. 34,06. Умов. друк. арк. 26,13. Тираж 300 пр. Зам. № 906

Видавець і виготовлювач

Державний вищий навчальний заклад

«Українська академія банківської справи Національного банку України»
вул. Петропавлівська, 57, м. Суми, 40000, Україна, тел. 0(542) 61-93-37

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