

мистецтва і художника І. Грабаря до В. Грабар від 17 квітня 1924 р. з Нью-Йорка, ідеться про те, що один із спритних місцевих бізнесменів найняв «...одного русского художника Агафонова, 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 Агафонова. Тот должен писать портреты со всех лиц, которых поставляет Третьяков» [138].

У подальшому Б. Руднев з теплотою згадував про Є. Агафонова. У щоденнику, який Б. Руднев вів під час окупації Лебедина, він записував 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?» [139].

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», у розділі «Путівль як мистецьке та літературне урочище» нашу увагу привернула постать цієї неординарної людини з огляду на його відношення 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 мають відношення до нашого краю: «Богоматір з Путівля» і «Нотр-Дам – де Путівль» [140]. 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, організованого «Бубновим валетом».



ТВОРИ «КОРОЛЯ НАТЮРМОРТУ» У СУМСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ

Натюрморти і пейзажі художників «Бубнового валета» 1910-х рр. не слід розглядати як вияв чистої стилізації у виборі натури, яка поєдналася з «вивісочною» естетикою. Один із стовпів «Бубнового валета»- Ілля Машков навчався в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества у 1907–09 рр. у К. Коровіна та В. Серова [141]. Він категорично стверджував, що художники «Бубнового валета» сповідували естетику лавочних вивісок, що відрізнялися енергійною виразністю та лапідарністю форм. Це й було тим новим, що внесли художники до сезаннізму. Синтез подібних ідей знайшов втілення у численних натюрмортах І. Машкова. Саме в них сповна виявилися особливості живописної системи художника. Звернення І. Машкова до Сезанна мало глибоку і змістовну насиченість. У Сезанна і Ван Гога він міг знайти ту щирість, якої так бракувало мистецтву того часу. Творчий доробок постімпресіоністів змусив І. Машкова та інших «бубнововалетів» побачити інші обрії в мистецтві, які відкривалися тим, хто не зупинявся на досягнутому у стінах навчального закладу. Занепаду живописної майстерності у салонних художників І. Машков та інші його колеги по цеху протиставили необхідність пошуку нових форм живописної виразності, розробленої Сезанном. Їх спілкування з натурою й викликало до життя нові форми художньої виразності.

Один з таких «хрестоматійних» натюрмортів, написаних цілком у дусі «Бубнового валета» і «з оглядом на Сезанна»,

зберігається в колекції Сумського художнього музею [142]. Головним «героєм» цього натюрморту, користуючись влучним висловом Б. Віппера, є білий глечик з синіми дзвіночками. Але «героями» натюрмортів живописного ренесансу 1910-х рр. власне стають уже не речі, а той, хто їх творить на картинній площині, художник з його особливим світосприйняттям, світобаченням. Глечик виділений не тільки центральним місцем у композиції, є його вертикальною вісю, але й світло-блакитним кольором. Йому митець протиставляє невеликий букет також у звичайній скляній посудині, що врівноважує зсунутий управо піднос з двома лимонами. У правій частині картини вміщено фрагмент якогось зображення з будиночками, деревами і червоним диском сонця угорі. Імовірно, що це також фрагмент роботи І. Машкова, на що вказує характер її щільного живопису – також у дусі «Бубнового валета». Така стильова спорідненість натюрмортної частини і пейзажу відтворює справжню ілюзію того, що натюрморт дійсно знаходиться на тлі пейзажу, якому в даному випадку не допомагає й бронзового кольору рама. Але й цей останній штрих також не випадковий, адже відомо, наскільки прискіпливо ставився художник до рами кожної зі своїх робіт. Така автоцитатність твору надає йому поліфонічного звучання; у ньому зникає межа між вигаданим і реальним світом на картині. Різке затемнення лівої частини композиції драпіровкою ультрамаринового кольору сприймається як завіса у театрі.

Сумському натюрморту І. Машкова притаманні особливості, що вирізняють такі композиції періоду «Бубнового валета» у його творчості, як монументальність, вивисочений характер, величний ритм. Сполучення цих особливостей у натюрмортах І. Машкова підштовхнуло навіть одного з англійських критиків порівняти його натюрморти з єгипетським мистецтвом.

Будучи яскравим представником московської школи живопису, прихильником сезаннівської творчості, І. Машков відкритістю кольорових плям у своїх натюрмортах стоїть ближче до живопису іншого постімпресіоніста – А. Матісса, який у ті ж роки також писав вази, блюда з фруктами. Але в натюрмортах І. Машкова принципи живопису фовізму органічно поєдналися з естетикою «підносного живопису». Худо-

жній критик С. Маковський відзначав з цього приводу, що І. Машков самим кольором може вступати у суперництво з будь-яким «лауреатом крайнього модернізму» [143].

Як у цьому, так і в інших натюрмортах художника ми спостерігаємо суттєвий вплив вивісок, які він вважав типовим явищем міської культури. Натюрморт І. Машкова знаходиться серед інших, типових для нього зображень неживої природи. На думку знавця творчості художника І. Болотіної, речі на його картинах подані такими, якими ми їх сприймаємо «у найщасливіші моменти нашого життя» [144]. Цей натюрморт і інші картини І. Машкова висіли цілими рядами у «серійних» експозиціях «Бубнового валета». Розповідаючи про відвідання Третьяковської галереї відомим австрійським письменником С. Цвейгом, критик А. Ефрос згадував, як той буквально «зойкнув» у захваті перед «М'ясами» та «Хлібами» І. Машкова, від того, що бачить справжнє і сильне російське мистецтво.

Крім цього натюрморту, в колекції Сумського художнього музею зберігається шість малюнків та п'ять творів живопису І. Машкова. Графічні твори митця представляють в основному натурні замальовки, частина яких зроблена на початку 1900-х, у 1905 і в 1922 роках [145].

Живописна спадщина І. Машкова репрезентована у збірці Сумського художнього музею творами, час створення яких віддзеркалює еволюцію творчості митця: від 1910-х до 1920-х і 1930-х рр. [146]. Відзначимо також, що у колекції нашого музею зберігається живописний твір «Осінь» (1950), написаний ще одним представником «Бубнового валета» – В. Рождественським.

Художній музей швейцарського міста Аарау організував у 1995 р. виставку «Бубнова дама», присвячену феноменну жіночої творчості. Куратори виставки, безумовно, обігрували в її назві відому вже нам назву виставки і об'єднання початку 1910-х рр. У творчому доробку різних художниць розглядалися проблеми конструктивного, конкретно та радикального у станковому мистецтві, починаючи з 1914 р. по сьогоднішній день. З нагоди 90-ї річниці «Бубнового валета» у галереї мистецтв «Академічна» Української академії банківської справи відбулася виставка під однойменною назвою.

Твори, які експонувалися на виставках «Бубнового валета» було показано на виставках, організованих фондом культури «Єкатерина» за участі Третьяковської галереї, Державного Російського музею та регіональних російських музеїв у Монако (2004), Санкт-Петербурзі (2004) та Москві (2005). Виставка «Художники «Бубнового валета»: між Сезанном і авангардом» у Монако мала за мету вписати мистецтво об'єднання до європейського художнього контексту. В експозиції виставки «Бубновий валет» у російському авангарді» у Державному Російському музеї була спроба реконструювати виставки об'єднання та прослідкувати історію його розвитку. На виставці у Третьяковській галереї твори були згруповані за тематичним принципом – за жанрами і сюжетами, які об'єднувалися художньою проблемою. Одним з кураторів виставки у Третьяковській галереї була І. Вакар, яка прочитала у 1988 р. у Сумах, в обласній бібліотеці, лекцію про життєвий і творчий шлях К. Малевича.

«Бубновий валет» посідає значне місце в історії мистецтва. Під його прапором об'єдналися художники, які вирізнялися яскравою індивідуальністю та пошуком нових виражальних засобів у мистецтві. Їх вони знаходили у різних культурах, у тому числі й українській. Виняткове значення у цьому процесі займала Сумщина. Родові корені пов'язували Д. Бурлюка з Лебединщиною, О. Грищенка з Кролевцем, І. Аксьонова з Путивлем. На землі Сумщини 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 Р. Фалька, написаних художником у Конотопі та Куличці, а деякі з них («Пейзаж з вітрильником») стали етапними у творчості цього митця. Значну роль у художньому житті Слобожанщини на початку ХХ ст. зіграв харківський художник Є. Агафонов – учасник двох виставок «Бубнового валета». У його мистецькому доробку – декілька портретів Б. Руднева, який став невдовзі першим директором Лебединського історико-краєзнавчого музею.

1. Докладніше про цю історію див.: *Поспелов Г. О «Валетах» бубновых и червонных // Третьяковская галерея. Бубновый валет. Специальный выпуск. – 2005. – С. 23–33.*
2. Виключенням є наступні видання: *Русское Зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. – М., 1997. – С. 121–122; Лейкинд О., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского Зарубежья 1917–1939: Биографический словарь. – СПб., 1999. – С. 180; Побожий С.І. Бурлюк Давид Давидович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 70; Горбачов Д.О. Бурлюк Давид Давидович // Енциклопедія сучасної України. – К., 2004. – Т. 3. – С. 623–624. Серед чисельної літератури про Д. Бурлюка на початку ХХІ ст. звернемо увагу на наступне вид.: *Русский футуризм и Давид Бурлюк, «Отец русского футуризма» / Государственный Русский музей. – [СПб., 2000]. Книга містить також каталог творів Д. Бурлюка із зібрання Державного Російського музею (Санкт-Петербург) та приватних колекцій США, Канади та Німеччини (с. 182–217). У відомостях про рід Бурлюків та місце їхнього проживання, указаних у статті Мері Клер Бурлюк Холт «Отражения в стеклянном глазе», є деякі неточності. Так, наприклад, зазначено, що Ф. Бурлюк, який походив з козаків, «жил в городе Рябушки в России» // *Русский футуризм и Давид Бурлюк, «Отец русского футуризма» / Государственный Русский музей. – С. 175. Футуристи самі називали Д. Бурлюка «батьком російського футуризму», зокрема В. Каменський писав: «...отец Российского футуризма – Давид Бурлюк /.../ открыл нам Америку Нового искусства».***
3. Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Произведения Давида Бурлюка в музеях российской провинции / Авт. вст. ст., сост. С.В. Евсева. – Уфа, 1994. – С. 13; Митці України: Енциклопедичний довідник / За ред. А.В. Кудрицького. – К., 1992. – С. 96; *Ного О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. – Львів, 1993. – С. 7. Нарешті цю несправедливість було усунуто у виданні: Сумщина від давнини до сьогодення: Науковий довідник*