

477.54:792:792.023  
 ID ORCID 0000-0003-1083-9590  
 DOI 10.33625/visnik2020.03.082

## РАННІЙ ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ Є. АГАФОНОВА: ДІАЛОГ З ТЕАТРОМ

**Чечик В. В. Ранній харківський період творчості Є. Агафонов: діалог з театром.** Стаття присвячена маловивченій у вітчизняному мистецтвознавстві темі художніх зв'язків Є. Агафонов з театром, маркованих ранніми роками творчості (1905–1913). У статті наголошено на винятковій ролі Є. Агафонов в організації та діяльності першого в Харкові модерністського театру «Блакитне око» (1909–1911). Агафонов належав до тієї плеяди майстрів, які, гостро реагуючи на проблему оновлення художньої мови, вгледіли в театрі переконливий майданчик для просування її затвердження новітніх живописних цінностей, відкритих імпресіонізмом і постімпресіонізмом. Експерименти в станковому мистецтві з кольором, пластикою, лінією, техніками, матеріалами, багато в чому інспіровані творчістю Д. Бурлюка, знайшли відображення в сценічній практиці харківського майстра (оформлення до вистав за п'єсами М. Метерлінка, А. Шніцлера, С. Пишбишевського, О. Блока й ін.) У свою чергу, театральні мотиви визначили розвиток станкових форм мистецтва не тільки Є. Агафонов, а й учнів його художньої студії – О. Рибникова, І. Терентьєва, М. Синякової, К. Сторожниченка й ін. Увагу в цьому зв'язку приділено ліногравюрі Ф. Надеждіна. Зроблено спробу реконструкції режисерських експериментів Є. Агафонов, який рухався від інсценування творів образотворчого мистецтва (А. Бекліна, Ф. Малявіна, О. Родена) до постановочного досвіду в театральних проєктах «Вечір осені», «В гостях у П'єро», «У чорта бозна-де». З'ясовано, що програма «тотального» оформлення театального простору (сцени і глядацької зали), а також утілення постановочних ідей у кабарежному театрі «Блакитне око» виявилися результатом захоплення майстра концепціями художнього синтезу, актуалізованими добою модерну. У межах цих ідей – увага художника до живопису Ф. Малявіна, театру В. Комісаржевської, хореографії І. Дункан. Вивчення театального мистецтва Є. Агафонов розширює уявлення фахівців щодо історії становлення й розвитку української сценографії початку ХХ ст.

**Ключові слова:** українська сценографія, декоративне мистецтво, ранній модернізм, харківський театр, театр художника.

**Chechuk V. E. Agafonov's Early Kharkiv Creative Period: Dialogue with the Theatre.** This article is

dedicated to the study of the nature of E. Agafonov's creative ties with the theater – a topic that has been insufficiently covered in the native art history. The author's field of view is set in the artist's early Kharkiv period, marked as the years of 1905–1913. The article focuses on the exceptional role of E. Agafonov in the organization and the artistic practice of the first modernist theater “Blakytne Oko” in Kharkiv (1909–1911). Agafonov belonged to the constellation of masters who was very sensitive to the problem of evolving the artistic speech. He viewed the theater as a convincing platform for promoting and approving of the latest artistic values, discovered by Impressionism and Post-Impressionism. Experiments in easel art (with color, plastic, line, techniques, materials, etc.), largely inspired by the work of D. Burluk (1906–1908), were directly reflected in Agafonov's stage practice, namely in numerous designs of the modernist productions based on plays by M. Maeterlinck, A. Schnitzler, S. Pshybyshvsky and O. Blok. In turn, it was established that theatrical motives were reflected in E. Agafonov's easel art, as well as in the art of the students of his artistic studio – O. Rybnikov, I. Terentyev, M. Sinyakova, and K. Storozhnichenko. In this regard, a special attention is given to the linocuts by F. Nadezhdin. It was found that the program of “total” design of theatrical space (stage and auditorium), as well as the implementation of production ideas in the cabaret theater “Blakytne Oko” were the result of the master's fascination with the concepts of artistic synthesis, actualized in the era of Modern. Agafonov moved from dramatization of paintings (of A. Beklin, F. Malyavin, and O. Rodin) to staging experimental show-programs like “The Evening of Autumn”, “Visiting Pierrot” and “In the Middle of Nowhere”, partial reconstruction of which was undertaken for the first time by the author of the article. Agafonov was close to the idea of artistic synthesis, identified by him in F. Malyavin's paintings, in V. Komissarzhevskaya's theatre and I. Duncan's choreography. The study of E. Agafonov's theatrical art expands the understanding of the history of formation and development of Ukrainian scenography at the beginning of the twentieth century.

**Keywords:** Ukrainian scenography, decorative art, early modernism, Kharkiv theater, artist's theater.

**Постановка проблеми.** Ім'я Євгена Агафонов відоме широкому колу вітчизняних дослідників. Один із найкращих виучеників академічної майстерні Іллі Рєпіна в Санкт-Петербурзі Є. Агафонов, разом з тим, опинився серед тих художників початку ХХ ст., хто потрапив під безпосередній вплив творчої особистості Давида Бурлюка і, підтримавши його дієвий заклик «дивитися на Захід», щиро захопився ідеєю прищеплення на вітчизняному ґрунті новітніх пластичних відкриттів європейського живопису. Рання творчість Є. Агафонов передувала наступним яскравим десятиліттям авангардистських експериментів уже його власних учнів, як-от, наприклад, Ігоря Терентьєва – художника-новатора й постановника авангардистських театральних вистав

1920-х рр. Власне, діалогу з театром не уникнув і сам Є. Агафонов. Відомий здебільшого як живописець, графік, педагог, арткритик, Є. Агафонов мав безпосереднє відношення до становлення в Харкові першого модерного театру. Проте цей розділ історії «творчого універсалізму» харківського митця ще потребує спеціального вивчення й висвітлення у фаховій літературі.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Публікації, якими покладено початок вивченню творчості Є. Агафопова, марковані кінцем 1980-х – початком 1990-х рр. і пов'язані з науковими дослідженнями Л. Соколюк, А. Півненко, Л. Савицької [23; 26; 27]. З актуалізацією проблем українського модернізму інтерес до творчості харківського художника отримав новий дослідницький виток у наукових монографіях О. Ноги, Л. Савицької, О. Лагутенко, Т. Павлової, М. Мудрак [13; 19; 18; 22; 26]. Серед фахівців, які зверталися до мистецтва Є. Агафопова, слід згадати літописців театрального життя Харкова – Л. Тарнопольську та М. Рабиновича [29]. У руслі їх досліджень на початку 2000-х рр. світ побачила низка наукових публікацій Ю. Полякової [24].

**Метою статті є** спроба реконструкції мистецьких перетинів із театром у ранні харківські роки творчості Є. Агафопова (1905–1913).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Організатори харківського «Блакитного ока» (1909–1911) – і серед них передусім Є. Агафонов – не претендували на винятковість: їм треба було ще багато чого засвоїти. Винятковим було те, що їм випала нагода – можливість об'єднати творчі сили у просуванні нових цінностей, нових художніх орієнтирів у мистецтві. Є. Агафонов, крім цього найважливішого на часі завдання, не приховував своїх амбітних планів вийти за межі станкової творчості й сягнути синтетичних форм мистецтва.

Харків'янин за походженням, Євген Агафонов повернувся з північної російської столиці до рідного міста наприкінці 1905 р. з твердим наміром завершити роботу над випускним полотном «Ломовики» і здобути диплом Санкт-Петербурзької імператорської академії мистецтв. Разом з тим він був по-справжньому щасливий опинитися поза стінами альма-матер. Щеплення проти «творчої задухи й архаїки», «всього шкідливого комплексу готових формул і сталих ідеалів» Є. Агафонов отримав саме у «чудовому храмі мистецтв» [1, с. 3]. За декілька років потому він поділився цим – чесно й безкомпромісно – в есе «Академія мистецтв», що вийшло друком у місцевій газеті «Утро» (1908). Згадав Агафонов у ньому й перше, справді яскраве художнє враження – живопис Ф. Малявіна. У рік вступу харків'янина до Академії, в 1899 р., малявінський

«Сміх», написаний по-цорнівському узагальненим, широким мазком, експресивно кричущою червоною фарбою, без найменшого натяку на просторову глибину й соціальну сюжетіку, був представлений на конкурс випускних творів і зі скандалом забракований академічною Радою. І. Рєпін, який заступився за учня, писав у листі до І. Остроухова: «Цей шалений, блискучий талант геть засліпив наших академіків: дідки втратили останні крихти зору, а разом із цим і останні крихти свого авторитету в молоді» [25, с. 142–143]. Побоювання І. Рєпіна були марними: консерватизм, інертність, часто байдужість та брак таланту викладачів справді викликали не просто обурення – презирство учнів. До них приєднався і Є. Агафонов.

Внутрішньо він був уже готовий до мистецького перевороту (до відкриття цілого світу нових можливостей, «нових великих горизонтів, у яких я, нарешті, <...> опаную фарби» [1, с. 3]), коли особисто познайомився з Д. Бурлюком. Їхня зустріч відбулася напередодні відкриття 7-ї весняної Виставки картин Товариства харківських художників на користь голодуючих (1906). І вже влітку Агафонов гостював у маєтку Бурлюків, у селі Козирщина (Катеринославської губернії). Крім нього сюди інколи приїздили творити М. Федоров, М. Мартищенко (Греков), І. Бродський, В. Баранов (-Россіне). Давид Бурлюк згадував цей час як творчо «надзвичайно напружений» («безперервно робили начерки, ескізи, малюнки із селян і селянок» [5, с. 31]). Багато із цих спільних літніх пленерів харківських і одеських майстрів потрапило в експозицію весняного вернісажу Товариства художників Харкова 1907 р. Родина Бурлюків виставила майже півсотні етюдів та малюнків. Малюнки та етюди показали В. Баранов (-Россіне) та І. Бродський. Є. Агафонов, крім начерків вуглем та аквареллю, експонував живописні портрети членів родини, а також свій (№ 1–20). «На виставці з Бурлюками було весело, живо; всі ці десятки картин, починаючи з величезних полотен і закінчуючи шматочками обмальованого обгорткового паперу, дихали силою, молодістю і сміливістю» [11, с. 6]. Та безпосередні враження Агафопова, на його превеликий жаль, більшість харківської публіки не поділяла. Високий градус нетерпимості іноді перетворював харків'ян на відвертих невігласів, які видряпували на картинах слова «дурень» і «ідіот» [3, с. 5]. Їхню реакцію мимоволі розпалював професор кафедри анатомії Харківського університету і за сумісництвом дописувач виставкових оглядів О. Белоусов. З ним Агафонову, який гостро відреагував на ворожі випадки щодо нових форм живопису, довелося

зайти у тривалу, але марну за наслідками газетну дискусію. Перипетії цих публічних баталій, які щоразу поновлювалися після участі Бурлюків у місцевих виставках, ретельно досліджені в «харківських розділах» монографії Л. Савицької [26]. Дозволимо лише уточнити: захищаючи Бурлюків та радикально інтерпретований ними імпресіонізм [2, с. 2] (найбільше професора драгували «набрані, немов “пікселями”» (вислів К. Светлякова) роботи братів Бурлюків: ці «безглузді крапки й кружечки, що посаджені у всіх частинах нібито картин» [4, с. 7]), Агафонов рішуче захищав визначні завоювання мистецтва: право художника на свободу художницького сповідання, право живопису бути собою.

За свідченням сучасників, на ці положення митець спирався, вибудовуючи навчання власної художньої студії, організованої ним між 1907–1908 рр. На сеанси з натури та пленер відводилася більша частина навчального часу: тут, як наголошувала Л. Савицька, «не писали з гіпсів, але багато ретельно студіювали натуру, оголену, одягнену, захоплювалися постановкою селянського типу в яскравому національному одязі і, звичайно, писали на пленері. Олійний живопис на саморобних ґрунтах, пастель, акварель, гравюра, експерименти з матеріалами живопису – все, чим захоплювався Агафонов, ставало захопленням і студійців» [26, с. 217]. Уроки рисунку та живопису школярам і студентству, лекції з історії мистецтва завжди закінчувалися палкими бесідами та суперечками з обов’язковим ритуалом чаювання [22, с. 45]. Тут, на скляній терасі батьківського будинку (вул. Чернишевська, 33), визрівали найрізноманітніші проекти: проведення літературних вечорів і благодійних лотерей, випуск ілюстрованих альманахів та організація художніх виставок. Розбудова театру також входила в плани студійців та Агафопова. У стінах студії, як відомо, сформувалася перша в Харкові група художників-модерністів («Блакитна лілія»), які пристрасно жадали звільнення від умовностей і пошуку нових шляхів творчого самовираження.

На початку 1909 р., як відомо, група провела однойменну виставку. Більшість із зазначених у каталозі до неї творів (поіменно відображено 120) була пов’язана спільністю сюжетів і мотивів. Інспіровані навчальними завданнями, вони надалі переросли в самостійні творчі роботи. Критика на виставку відреагувала, що було очікувано, різко негативно: «Чого тут тільки немає: і “імпресіонізм”, і “пленеризм”, і “пуантелізм”, і просто жалюгідне й бездарне наслідування» [8, с. 5]. Євгену Агафонову належали в основному пейзажі й портрети (№№ 1–37) (Іл. 2). Можна сподіватися, що з-поміж них був і «Автопортрет»

художника, репродукований на сторінках альманаху «Блакитної лілії» 1911 р. і відомий сьогодні завдяки цій репродукції. Агафонов зобразив себе в інтер’єрі майстерні, яскраво освітленої, на тлі картин, з палітрою в руках. За спогадами сучасників, художник був одягнений в артистичного крою широку синю блузу, на голові – чорний берет [17]. «Не маючи уявлення про колорит “Автопортрета”, ми все ж можемо скласти уявлення про щільність і характер мазка, про світлові ефекти, про дотримання ритму темних і світлих плям. Усе це зроблено жваво, розгонистим, хльостким мазком, негусто покладеним живописним шаром», – зауважує Л. Савицька [26, с. 217]. В архівних документах автопортрет обережно датований 1910-ми рр., проте, можливо, саме про нього згадував у своєму огляді виставки «Блакитна лілія» Б. Високий, дорікаючи художникові за «мозаїчність» тканини живописного зображення, недоладність, безглуздість світлових відблисків на обличчі (критик іронічно порівняв їх з «наліпленим пластиром» [8, с. 5]; у каталозі виставки «Автопортрет» позначено під № 30).

З-поміж робіт студійців звертають на себе увагу «стилізації» В. Пічети. До стилізації тяжів і О. Рибников, який розвивав по-юнацькому цнотливо й по-школярському наївно у своїх акварелях та гуашах біблійні та міфологічні сюжети: № 110–112 «Біля монастиря», «Любов Пана», «Дочка Іродіади». Роботи ці вирізнялися, на думку оглядача виставки, завзятим захопленням молодого художника пуантелізмом [8, с. 5]. І справді, мерехтливий, пульсуючий живопис розряджених і згущених різномасштабних мазків створював нереальний за своїми інтонаціями пейзаж у роботі «Дочка Іродіади» (Іл. 7). Проте в техніці пуантелі у Рибникова важливу роль відігравали її декоративні властивості. Ніжну гаму блакитних, зелених, рожевих, жовтих відтінків художник покривав майже орнаментальним візерунком білих крапок і штрихів. Мальовниче павутиння не руйнувало площини аркуша й закінчувалося майже по-клімтовському – на межі силуетного зображення іудейської царівни Саломеї (звісно, помітний тут і вплив петербурзького художника М. Калмакова – автора театральних ескізів до скандально забороненої в Санкт-Петербурзі вистави «Царівна» за п’єсою О. Вайльда; ескізи з успіхом експонувались у Харкові 1908 р.) Пасма довгого чорного волосся Саломеї приховували пливкий промальований контур, що ніби подовжував пропорції тіла, її голову прикрашав бронзовий німб, її тонкі руки благали прощення. Попри те, що за своїм задумом та за характером виконання робота була незріла, вона, втім, дуже чітко вписувалася в естетику модерну – естетику,

що на кінець 1900-х рр. упевнено набирала адептів у вітчизняному мистецтві.

«Модерн» – саме так організатори благодійної акції на користь жіночої ремісничої школи Харківського товариства поширення в народі грамотності назвали мистецький вечір. Захід відбувся в залі Дворянського зібрання восени 1908 р., і одним із організаторів був Є. Агафонов. Під його керівництвом студійці «Блакитної лілії» показували «живі картини». На жаль, журналіст, який був присутній на цьому вечорі, нічого суттєвого не залишив про саме дійство, що відбувалося («картини задумані красиво, витончено», «вирізняються оригінальністю і свіжістю сюжету»). Проте маємо коротку ремарку, що стосується джерел інспірацій: митець зупинив вибір на поетичних образах знаменитого швейцарця, візюнера й декадента А. Бекліна. Крім полотен «Чорні й помаранчеві», «На дні морському», «В зелених сутінках», у програму був включений його «Священний гай» [6, с. 6]. У полотні, що зачаровує своїм містичним трепетом, загадковою й майже незбагненою реальністю, неважко розгледіти видовищність і виняткову сценічність містеріального мотиву, якими «у стилі того самого *moderné*» скористався Є. Агафонов.

Напевно, саме тоді художника захопила ідея організації справжнього театру, неодмінно «театру нових форм», «театру шукань», як часто у пресі іменували театрики на кшталт «Блакитного ока», що відкрився в Харкові 8 листопада 1909 р. Сценічну форму камерного, вишуканого, елітарного мистецтва підтримала сприйнятлива до художнього новаторства й артистичної оригінальності інтелектуальна спільнота Харкова – режисер Є. Чигринський, композитор і музикант Ф. Акименко, художники М. Федоров, М. Саввін, літератори Г. Мар, В. Стражев, С. Губер та ін. Творчість кожного з них певним чином входила до художньої системи модернізму. Невипадковою була тематична спрямованість лекторію «Блакитного ока», де лекції, присвячені літературі Л. Андрєєва, Ф. Сологуба, мистецтву О. Родена, К. Мєньє тощо, читали С. Городецький, П. Пільський, О. Каменський та ін.

Відкриттю театру «Блакитне око» передувала рекламна кампанія: з прихильними журналістськими коментарями, анонсами на перших шпальтах місцевих газет і розклеєними містом рукотворними афішами символічно блакитного кольору. Символіка була і в назві першої програми – «Вечір осені». Вступне слово тримав поет В. Стражев. Далі йшла лірична частина, побудована на «читанні віршів у костюмах». Модерністську поезію декламували автори (Г. Мар, С. Губін, В. Стражев та ін.) та актори театру. Хи-

мерним зламам їх тіл та інтонацій відповідали повні тонких емоцій і містицизму декадентські штучки Ф. Акименка (забігаючи наперед, зазначимо, що саме Акименко міг бути прообразом піаніста однієї з ліногравюр студійця «Блакитної лілії» Ф. Надеждіна – «Музичний вечір» (Лл. 5)). У другій частині вечора глядачі уподобали темпераментний танок «малявінських баб», які здійняли експресивний «вихор» яскраво-червоними квітчастими спідницями [33, с. 5].

Місцем прописки «Блакитного ока» став Польський дім по вул. Гоголя, 4. Театрик орендував у його будівлі кілька поверхів, і «найкращою здавалася зала модерну з круглими низькими ложами у два яруси і з галереєю» [24, с. 110], де облаштували невелику сцену з невибагливою зеленою завісою; від сцени вниз ішли сходи до акторських вбиралень; «у нижній залі повісили шаржі на учасників кабаре» [24, с. 110], стіни верхньої зали прикрашав настінний живопис у вигляді стилізованих панно [16].

Про тематичні й стильові особливості одного з панно сьогодні відомо з мемуарів В. Мілашевського – петербурзького графіка (в 1910 р. – вихованця студії О. Грота). «Потойбічні дівчата в гілках небачених дерев, щось сіро-бузкове, примарно-смагадове, ледве-ледве відчутне і ледь вловиме, не так як у Перова, де все можна схопити пальцем чи навіть занозити їх або забруднити ваксою» [17, с. 44]. Авторство декоративного панно, як, утім, і лєвова частина «настінної декорації», належали Є. Агафонову. Тож не дивно, що, відновлюючи в пам'яті сюжетно-образну й колористичну структуру агафонівського твору, підшуковуючи йому мальовничі аналогії в мистецтві прерафаелітів, М. Врубєля та В. Борисова-Мусатова, Мілашевський акцентував увагу не стільки на елегійній (або фантастичній) стороні живописного твору («Агафонов був надто прихильний до натури, щоб “знемагати від мрії”» [26, с. 216]), скільки на приналежності автора до іншого артистичного племені. Парад асоціацій сучасного дослідника, звичайно ж, відкриють мусатівські панянки і врубєлевські діви, але й ларіонівські баби вже йдуть за ними, підриваючи зсередини їх «символічний символізм» віддаленим впливом двох «Полів» – П. Гогєна і П. Сезанна (в 1908 р. на виставці київської «Ланки», в якій узяв участь Агафонов, «людина півдня» М. Ларіонов уже експонував своїх ранніх «Купальниць» (1905–1906)).

Спеціально для «Блакитного ока» Є. Агафонов працював над створенням галереї портретних образів, у тому числі гротескних, харківських артистів (піаністки К. Синякової, Ф. Акименка, акторів В. Буриної, І. Немєєвського, М. Тихо-

мирової та ін.) Написав художник і поколінний портрет В. Комісаржевської. У листопаді 1909 р. петербурзька актриса востаннє жевріла перед харків'янами у своїх коронних ролях з ібсенівської «Нори» і Маріккі з «Вогнів Іванової ночі» Г. Зудермана. Агафонов зобразив Комісаржевську у світлій блузі й темній спідниці на червоно-коричневому тлі. Сучасники називали портрет поетичним. «І за фарбами чудовий», – зазначав П. Оболенцев [16]. Місцезнаходження портрета не встановлено (він зник разом з іншими роботами майстра під час літніх гастролей театрика, в 1910 р.)

Іконою театрального модерну, крім В. Комісаржевської, постала перед Є. Агафоновим і близьким йому за духом харківським колом майстрів ще одна діва сценічного кону – І. Дункан. М. Саввін присвятив «божественній босоніжці» два малюнки, що відображали простоту і природність пластичних фраз (на них будувалася концепція танцю Дункан). «Начерки з натури» вийшли друком в «Ілюстрованому додатку» до газети «Утро» (Іл. 6). На сторінках цього видання вийшло і позабуте есе Є. Агафопова – літературний портрет авторки вільного танцю.

Сьогодні важко встановити, чи бачив Агафонов виступи Дункан у Санкт-Петербурзі (1904–1905). Тоді гучну рекламну кампанію заступила не менш бурхлива суспільна дискусія. Коментарі були вельми різноманітними – від обурених до захоплених. Ряди прихильників поповнили О. Бенуа, О. Блок, А. Білий, С. Соловійов. Свої враження на сторінках петербурзького журналу «Весы» виклав М. Волошин (1904), залишивши сучасникам та історикам, мабуть, найсуттєвіше й точне спостереження: «Дункан танцює все те, що інші люди говорять, співають, пишуть, грають і малюють» [7, с. 392]. Гастрольні концерти І. Дункан на сцені харківського театру пройшли у квітні 1908 р. В обмеженому зеленому оксамитом сценічному просторі, в супроводі симфонічного оркестру М. Келера танцівниця виконала хореографічну версію опери К. Глюка «Іфігенія в Авліді», танцювальні номери «Les Dances Idylles» під музику композиторів XVI–XVII ст. – «La Primavera» Боттічеллі, «Tamburin», ідилії Мосха, «Вакх і Аріадна» Тиціана тощо. До кожного з них (зазначимо, що танець знаменитої американки, на думку істориків, майже не піддавався описовій реконструкції) Агафонов склав поетичні «лібрето». Як художника, що тонко відчував природну красу жінки [26, с. 214], його полонили витонченість і грація танцівниці, вміння зачаровувати публіку, але й дивовижна ритмопластична обдарованість Дункан, органічна хореографічна мова, звільненої від старого мистецтва, його форм і

суті. Підкорила Агафопова музикальність і живописність просторових малюнків, пронизливість образних перевтілень, впізнаваність живописних джерел. У низці значних, часом доленосних подій і зустрічей пластичні уроки І. Дункан, її своєрідне втілення принципів синтезу мистецтв істотно вплинули на звернення харківського майстра до постановочної практики.

Сьогодні з упевненістю можна заявити, що Агафопова і його колегам належала загальна концепція першої програми «Блакитного ока»: «... задум і виконання художників Є. Агафопова, М. Саввіна, М. Федорова» [31, с. 1], – анонсував «Южный край». Задумана ними образно-пластична драматургія з «картин і панно, освітлення, концертних номерів, обстановки, костюмів» [31, с. 1] об'єднувалася загальним лейтмотивом – «вечір осені». Основний тон обирався «чорний з золотом». Дотримуватися осінньої гами (жовтого, червоного, коричневого, сірого, оранжевого, темно-зеленого, кремового, чорного та виключити з одягу білий, світло-зелений, рожевий і блакитний) наполегливо просили й глядачів: принцип «рівноваги» поширювався і за межі сценічного простору. Невідомо, чи розбризкували постановники програми парфуми з «ароматами осені», як це робили для посилення вражень, йдучи за бодлерівською теорією «відповідностей», художники-набідни в низці експериментальних постановок паризького театру П. Фора. Але, безперечно, харківські майстри щиро захоплювалися втіленням принципів художнього синтезу, осмисленого у формах і образах доби модерну. У фондах ЦДАМЛМУ зберігається гуашовий ескіз сценічного задника авторства Є. Агафопова (Іл. 4), що з достатньою часткою ймовірності може бути віднесений до першої програми «Блакитного ока». У плямах і лініях графітових і жовтих відтінків не одразу виявляють себе елементи пейзажу – листя і схилені гілки дерев, що здаються в першому наближенні таємничими тінями, фрагментами якогось химерного арабеску [15].

Попри очевидну еволюцію в бік кабаре-театру – конферансу, пародій, травестій, бурлеску, «Блакитне око» деякий час утримувало закріплене за ним після першої вистави реноме «театру настроїв». У програму вечорів, що будувалася з двох відділень – художнього і гумористичного – неодмінно включалася модерністська драма. В оригінальному оформленні Є. Агафопова йшли «Незнайомка» О. Блока, «Люля Бек» Г. Мар, «Гості» С. Пшибишевського. Створював художник декорації до двох мініатюр провідника європейського символізму М. Метерлінка («Там, усередині», «Смерть Тентажиля»), до п'єси неоромантика Е. Ростана («П'єро сміється і

П'єро плаче»<sup>1</sup>), а також до модерністських п'єс М. Євреїнова («Весела смерть») і А. Шніцлера («Сувеніри», «П'єро»). Як з'ясувала Ю. Полякова, «в кінці 1910-го в театрі йшли <...> репетиції “Балаганчика” О. Блока (на жаль, театр закрився раніше, ніж відбулася прем'єра вистави)» [24].

У постановках «Блакитного ока» було все, що започаткували на той час символізм і модерн у театрі (все, що харківська критика, не надто ознайоmlена з європейською практикою, встигла охрестити «мейєрхольдівщиною» і що, до слова, петербурзький режисер продемонстрував у гастрольних виставах 1908 р.), а саме: барельєфність мізансцен, статуарність поз, декламація «в тон модерну», ламана пластика ліній, двовимірність і дематеріалізація сценічного простору, його здатність відгукуватися на «поезію слова» – емоції, почуття, ідеї – необхідними колірними і пластичними фразами. Відкривав для себе прийоми «формалізації» декоративного мистецтва і Є. Агафонов.

В умовах невеликого сценічного майданчика найбільш прийнятним виразним засобом виявилися декоративні панно. Особливості їх образно-пластичного і колористичного рішення багато в чому залежали від естетичних уподобань і суб'єктивних відчуттів самого художника, часто більш суттєвих, змістовних, ніж «нюанси акторського виконання», на чому неодноразово наголошувала критика. Живопис поставав візуальним еквівалентом драматургічній дії та, що було не менш важливо, виконував функцію видовищно активного провідника нової естетики.

Перевага віддавалася рисованим фонам, але ними в рішенні сценічного простору Є. Агафонов не обмежувався. У пластичному рішенні метерлінківської мініатюри «Смерть Тентажиля» (1910), дотримуючись ремарок драматурга, митець відтворив величезні дубові двері – символ трагічного безсилля людини перед смертю. У постановці «Гості» (1909) за п'єсою С. Пшибишевського акцент був зроблений на «непобутовому» використанні освітлення. Задник сцени затягувався гладким блакитним сукном – за нього художник переносив джерело світла. Не тільки єдине колірне середовище, а й дієва метафізика чорноти сцени (герої постановки були занурені в морок) і страхітливі тіні (трагічні проєкції персонажів вистави) створювали особливу концентрацію емоцій. «Люди здавалися тіннями, блукаючими в темряві, і це підкреслювало ідею п'єси – вічну ідею самовласної долі», – ділився враженнями журналіст [21, с. 6].

Сповнені фаталізму й інфернальних передчуттів теми новітньої драми різко змінювали свої пластичні інтонації, коли Агафонов звертався до

гостро гротескних, фарсових п'єс. «Хороший був ляльковий театр, і дуже вдало був підхоплений характер дитячих малюнків у картинах балаганчика» [9, с. 5], – такий коментар залишив критик у рецензії на одну з найбільш відвідуваних вистав «Блакитного ока» – «П'єро» за п'єсою А. Шніцлера (1910), і стосувалися ці слова передусім стилістичного рішення декорацій і костюмів. Основна колізія постановки – життя як фарс – будувалася на зіставленні поведінки людей і театральних ляльок. Тональності гротеску сценічної дії надавали строкатий одяг маріонеток і їхній яскравий ляльковий грим. За фон для розгравання ситуацій правила так само яскраві, стилізовані в дусі примітиву з характерною для них атмосферою «зниження» і «сплощення» декоративні завіси (Іл. 3).

Захоплення Є. Агафонов мали вплив на творчість студійців – І. Терентьєва, В. Пічети, К. Сторожниченка, О. Рибникова, Ф. Надеждіна. Особливо Ф. Надеждіна. У його ліногравюрах 1909–1913 рр., над якими він працював під час тривалих морських подорожей [36], театральність відтворена в темах і мотивах маскараду, карнавалу, цирку, і чимало в них нав'язано враженнями, пов'язаними з «Блакитним оком». Про естамп «Музичний вечір» (НХМУ) вже згадувалося вище: експресивна, різко зламана пластика піаніста відповідала виконавській манері композитора і музиканта імпресіоністичного спрямування Ф. Акименка. І в «Музичному вечорі», і в аркушах «П'єро», «Клоун», «Танцюрист», «Вбивці» (Іл. 8) художник акцентував на дієвій, ігровій природі сюжету, його персонажі декламували, акомпанували, комікували, акторствували – існували в запропонованих обставинах. Специфіка театрального освітлення визначала характер просторово-композиційних співвідношень і розподілів білого і чорного на відбитку паперу. «Сценічність» образотворчого матеріалу відчутна і в графічній сюїті, яка чарує пряністю Сходу, і в естампах з жіночими голівками, оточеними по-валлоттонівському орнаментами з листя, квітів і плодів. Тема театру, як нам здається, набуває свого розвитку в ліногравюрі «Композиція із зображенням обличчя» (ХХМ), дуже схожій на зображення чорної і білої масок; образ був обрамлений декоративним візерунком і горизонтальними лініями, що створювало ілюзію сценічної завіси.

Залучав Є. Агафонов студійців і до роботи в театрі, частіше – в ролі підмайстрів для розпису декорацій до вистав за ескізами Маєстро, приміром до «Незнайомки» (зауважимо, що перша сценічна версія цієї ліричної драми О. Блока відбулася з дозволу автора на сцені харківського те-

атрика «Блакитне око», 1909 [35, с. 7]). Студійці брали участь в організації та проведенні костюмованих вечорів. Спільно мистці розробили візуальне рішення новорічної вистави 1910 р. «У чорта бозна-де». Програма вечора складалася з трьох відділень. Фарсове видовище першого – «Сутінки чортів» – було побудоване на діалогах «бісівських» персонажів із творів М. Гоголя, В. Короленка, Ф. Сологуба, Г. Гауптмана та ін. [32, с. 7]. У кабаретному відділенні актори розігрували пародії на циркові номери, долучаючи шаржовані й карикатурні деталі до образів наїзників, клоунів, борців, повітряних акробатів. У третьому, концертному відділенні на глядачів очікували «куплети, чортові рими, чортові гримаси на поважну публіку, куплет холостяків, заковтувачі шпаг, червомовець і багато ін.» У нижньому фойє гостей розважали вальсами і польками [30, с. 6]. Пріміщення театрика зусиллями художників трансформувалося в «чортів кабачок»: партер вдавав із себе кафешантанну залу «зі столиками, буфетом, кольоровою вітриною», в нього гості потрапляли «через відкриту, у вигляді арки, пашу грубо зображеного диявола». Стіни театрика від верху до низу були прикрашені гротескними зображеннями нечисті («чи то чортів, чи то пеліканів», – ділився своїми враженнями журналіст «Южного края» [20, с. 6]). Спеціально для вечора подбали про костюми і маски «нечистої сили».

Костюми та маски героїв італійського майданого театру розважали гостей на новорічному балі «В гостях у П'єро» (1909). Помилково датований 1911 р. незакінчений ескіз афіші з зображенням П'єро (ЩДАМЛМУ) створювався Є. Агафоновим до цієї костюмованої феєрії, де кожен мав відчутти себе мандрівним комедіантом і лицедієм. Гості могли споглядати на стінах сцени з комедії дель арте. Серед них, можливо, було й згадуване в листуванні студійців декоративне панно Є. Агафопова «П'єро та Арлекін».

Дещо пізніше, в 1913 р., цей дельартівський мотив, що його так полюбили сучасники, харківський майстер реалізував у портреті «Зої в костюмі П'єро» – образі молодої натурниці (місцезнаходження твору невідоме). Білий балахон і шапочка моделі контрастували на чорному тлі. За спогадами студійців, костюмований образ створювався спрощеною, ламаною лінією, в промальовуванні обличчя були використані червоні, зелені, лілові фарби і грубий чорний контур [15]. На час створення дельартівського образу критика писала про Є. Агафопова як про «художника кольору», залюбленого «у фарби і тільки у фарби, як це було і раніше» [27, с. 7]. Слід зауважити, що портретний жанр посідав помітне місце в мистецтві Є. Агафопова ранніх харківських років. Ін-

терес до моделі, як і в багатьох його сучасників, виявлявся в інтересі до тієї чи тієї живописної системи: зберігаючи певну відданість імпресіонізму (в його цорнівських пластичних виявах), переживши захоплення пуантелізмом («писав у дусі пуантелістів, але більш великими мазками»), художник водночас протиставляв їм творчу концепцію постімпресіонізму – інтерес до живопису П. Гогена та П. Сезанна. Завваживши в манері художника очевидну еволюцію в бік стилізації (сплощення, узагальнення форми, кольору, лінії, її ламаність, використання чорного контуру), студійці додавали суттєвий коментар: «...ця стилізація в портретах, написаних Агафоновим в останні роки існування “Блакитної лілії”, <...> явно перегукується з численними перебільшено-стилізованими панно, які він писав у цей час для театру мініатюр “Блакитне око”, і його роботою там само як декоратора» [16].

З театриком Є. Агафонов залишався до останнього дня: попри постійні фінансові труднощі та внутрішні розбіжності щодо напрямку творчого розвитку, харківське «Блакитне око», мужньо протримавшись два сезони, зачинилося в лютому 1911 р. Вивільнену творчу енергію художник направив на новий проєкт, у якому взяли участь усі, хто висував на перший план формально-пластичні завдання мистецтва, сповідував у своїй творчості пластичні ідеї французького модернізму: М. Федоров, М. Саввін, Е. Штейнберг і О. Грот (останні незадовго до того навчалися в школі Ш. Холлоші та академії А. Магіса), учні та вільні слухачі їх харківських студій. Їх перша виставка відбулася восени 1911 р. й отримала назву «Кільце». Протиставляючи своє мистецтво Товариству харківських художників, новоутворена група продовжила традицію виставкових проєктів Києва й Одеси, знайомлячи публіку з напрямками й течіями сучасного їй мистецтва («Ланка», 1908; «Салони» В. Іздебського, 1909–1910). За рік харків'ян своєю участю у 2-й виставці «Кільце» підтримали московські художники-«сезанністи» (Д. Бурлюк, І. Машков, П. Кончаловський, О. Ленгулов). Третя виставка харківських модерністів (як, до речі, і відновлення роботи театру «Блакитне око») планувалася на осінь 1913 р. Утім, узявши участь у двох весняних виставках «Бубнового валету» 1913 р., Агафонов разом з О. Гротом і М. Саввіним несподівано для харківського артистичного кола поїхав «на зиму до Москви» з наміром присвятити себе портретному живопису [34, с. 7]. Історичні події 1914 р. й наступних драматичних років для Російської імперії винесли за дужки всі творчі плани: влітку 1914 р. Є. Агафонов як інтендант Південно-Західного фронту був направлений до Києва.

У Харків художник повернувся лише 1918 р., для того щоб у 1920 покинути його назавжди.

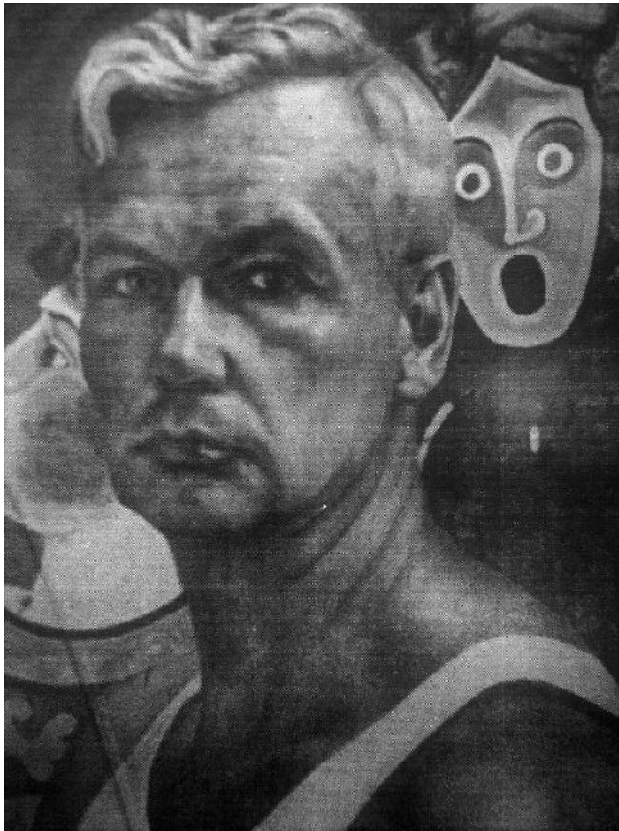
Творчий діалог з театром раннього харківського періоду не мав наступними роками практичного продовження. Проте в низці творів нью-йоркського періоду митець удався до семантики театральних знаків. В «Автопортреті» (олівець, 1935), відомому сьогодні за світлиною, що зберігається у фондах ХХМ (Іл. 1), у декорації заднього плану художник розмістив зображення грецької маски трагедії, що, безумовно, надала портретному образу «відтінок похмурого карнавалу». Сьогодні дослідникам доводиться лише гадати, що мав на увазі Агафонов. За зовнішнім спокоєм і демонстрацією впевненості чи не приховував майстер інші емоції. Саме про це писав у листі до Д. Гордєєва П. Оболенцев, помічаючи, що маски зображені не випадково й, вочевидь, свідчать про переживання митця (цит. за [22, с. 54]).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Установлено, що в ранній харківський період Є. Агафонов 1905–1913 рр. до різних творчих ініціатив (відкриття навчальної студії, організація художніх виставок, літературно-критична творчість) належить розбудова першого в

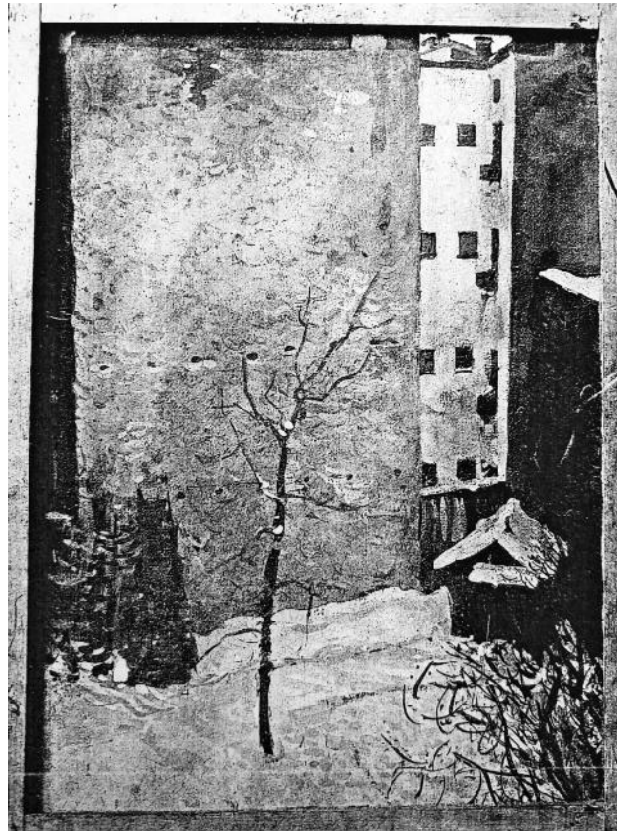
Харкові та одного з перших у Російській імперії модерністського театру-кабаре «Блакитне око» (1909–1911). Короткочасна творчість театрика забезпечила перехід у цілому харківського театру до умовно-поетичних форм мистецтва.

Акцентовано, що захоплення Є. Агафонов театром було симптоматичною рефлексією на багатозначні й різноспрямовані процеси у вітчизняному мистецтві межі 1900–1910-х рр. Як і багато хто з його сучасників, котрі гостро переживали потребу оновлення мови мистецтва, харківський художник побачив у театрі реальний майданчик для просування і затвердження нових живописних цінностей і орієнтирів, відкритих в імпресіонізмі та постімпресіоністичних течіях. Експерименти в станковому мистецтві (з кольором, пластикою, лінією, техніками, матеріалами тощо), багато в чому інспіровані творчістю Д. Бурлюка, знаходили безпосереднє відбиття у сценічній практиці.

«Родова» приналежність Є. Агафонов до естетики модерну, доведена дослідниками (Л. Савицькою, Т. Павловою), пояснює захоплення майстра ідеями художнього синтезу (живопис Ф. Малявіна, театр В. Комісаржевської, концепція вільного танцю І. Дункан – у межах цього захоплення).



Іл. 1. Світлина «Автопортрета» Є. Агафонов (олівець, 1935). ХХМ<sup>2</sup>. Сектор обліку. Ф. Агафонов

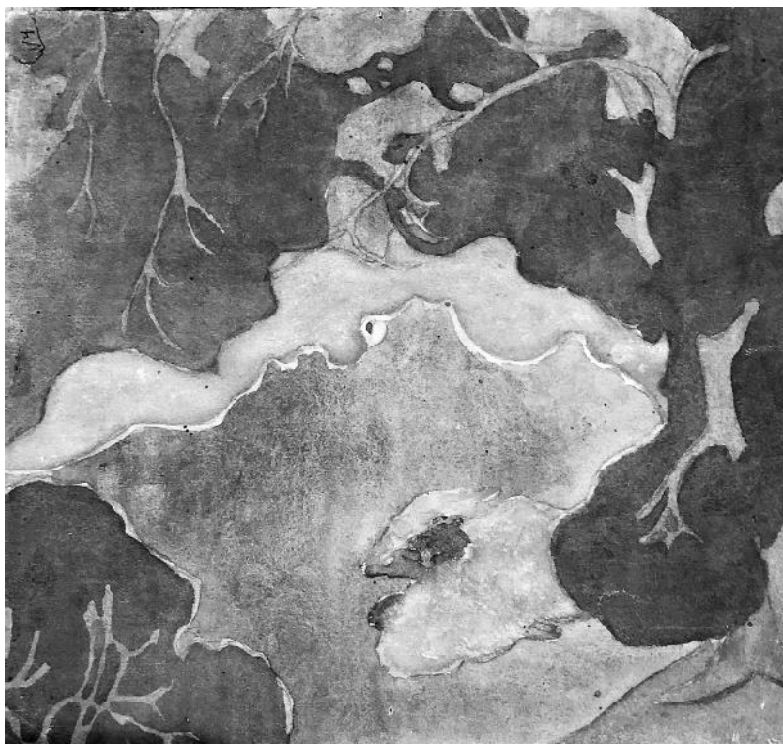


Іл. 2. Є. Агафонов. «Дворик» (?). Світлина з альманаху «Блакитна лілія». 1911. ЦДАМЛМУ<sup>3</sup>





Іл. 3. Є. Агафонов. Ескіз завіси до однієї з вистав харківського театру «Блакитне око». 1909–1911. ЦДАМЛМУ



Іл. 4. Є. Агафонов. Ескіз завіси до однієї з вистав харківського театру «Блакитне око». 1909–1911. ЦДАМЛМУ



Іл. 5. Ф. Надеждін. Музичний вечір. Ліногравюра. 1910-ті. НХМУ<sup>4</sup>

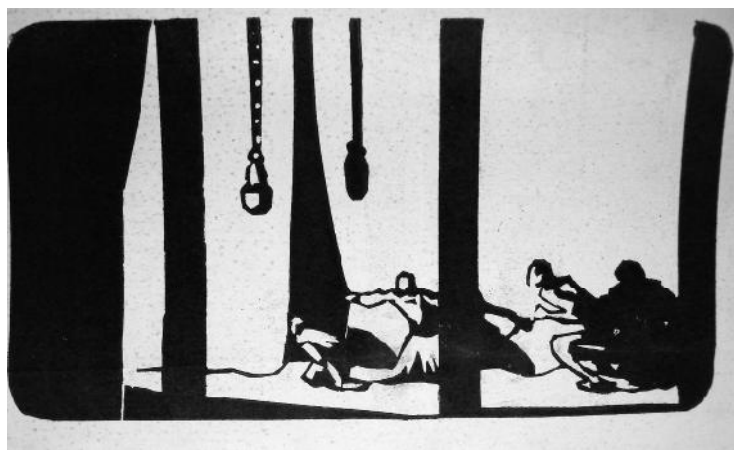
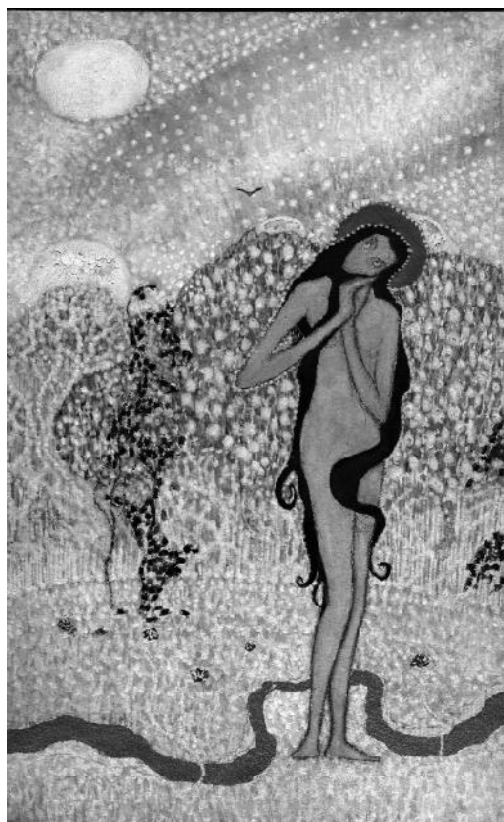


„Ифигенія въ Авлидѣ“, музыка Глюка. Air gai.  
Набросокъ съ натуры Н. Саввина.



„Ифигенія въ Авлидѣ“, музыка Глюка. Air gai.  
Набросокъ съ натуры Н. Саввина.

Іл. 6. М. Саввін. Ісідора Дункан. Начерк з натуры. 1908. Додаток до газети «Утро». 1908



Іл. 8. Ф. Надеждін. Вбивці.  
Ліногравюра. 1910-ті. ХХМ

Іл. 7. О. Рибніков. Саломея.  
1909. Папір, гуаш, акварель,  
бронза. РДАЛІМ<sup>5</sup>

Досвід «тотального» оформлення театрального простору (сцени і глядацької зали), а також режисерські випробування (від інсценівок живописних творів до постановчих програм «Вечір осені», «В гостях у П'єро», «У чорта бозна-де», часткова реконструкція яких уперше зроблена автором статті) – приклади реалізації синтетичних ідей у власній творчості Є. Агафонова.

Вивчення мистецтва Є. Агафонова є перспективним для відтворення об'єктивної картини в історії становлення української сценографії у ХХ ст.

#### Література:

- Агафонов Е. Академия художеств. *Утро*. 1908. 5 января. С. 3.
- Агафонов Е. В защиту импрессионизма. *Харьковская жизнь*. 1906. 18 апреля. С. 2.
- Агафонов Е. Заметки художника (письмо в редакцию). *Утро*. 1911. 18 октября. С. 5.
- Белоусов А. К. Харьковское художественное творчество: мысли и замечания по поводу весен. выст. товарищ. харьковских худож. *Южный край*. 1907. 22 апреля. С. 6–7.
- Бурлюк Д. Воспоминания отца русского футуризма / публ. Е. Чижина, Д. Ксенина. *Минувшее. Исторический альманах*. 1991. № 5. С. 14–53.
- Вечер «Модерн». *Южный край*. 1908. 21 ноября. С. 6.
- Волошин М. А. Лики творчества : сборник / сост. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров ; ред. В. А. Мануйлов, Б. Ф. Егоров. Ленинград : Наука, 1988. 848 с.
- Высокий Б. Выставка картин студии «Голубая лилия». *Утро*. 1909. 10 февраля. С. 5.
- Голубой глаз. *Южный край*. 1910. 19 января. С. 5.
- Гордеев Д. Спогади про художне об'єднання «Блакитна лілея» та художників Харкова початку ХХ ст. (1905). *ЦДАМЛ України* (Центр. Державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 208. Оп. 2. Спр. 12. 14 арк.
- Е. А. XII выставка картин товарищества харьковских художников. *Утро*. 1908. 21 декабря. С. 6.
- Ескізи декорацій, театральні завіси. (1910-ті?). *ЦДАМЛ України*. Ф. 553. Оп. 1. Спр. 85. 6 арк.
- Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
- Листи Гордееву Д. від Оболенцева П. (1957–1962). *ЦДАМЛ України*. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 159. 129 арк.
- Листи Гордееву Д. від Оболенцева П. (1957–1962). *ЦДАМЛ України*. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 160. 124 арк.
- Матеріали до біографії і творчості художника Агафонова Є. А. (1948–1966). *ЦДАМЛ України*. Ф. 208. Оп. 1. Спр. 473. 25 арк.
- Милашевский В. Вчера, позавчера. Воспоминания художника. Ленинград : Художник РСФСР. 1972. 240 с.
- Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні / переклад з англ. Галини Яворської. Київ : Родовід, 2018. 352 с.
- Нога О. Малярство українського авангарду, 1905–1918 роки. Львів : Українські технології, 1999. 292 с.
- О. М. Театр «Голубой глаз». *Южный край*. 1910. 20 ноября. С. 6.
- П. Голубой глаз. *Утро*. 1910. 2 ноября. С. 6.
- Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Харків : Графпром : Друкарня «Мадрид», 2014. 456 с.
- Пивненко А. С. Художественная жизнь г. Харькова второй половины XIX – начала XX века (до 1917 г.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / [Место защиты : М-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания]. Москва, 1990. 24 с.
- Полякова Ю. Харьков в жизни и творчестве Анны Мар. *В милом городе моем : ист.-краевед. альм.* Харьков : Майдан, 2016. Вып. 1. С. 101–112.
- Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям. Москва : Искусство. 1952. 407 с.
- Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. 2-е изд. Харьков : Эксклюзив, 2006. 352 с.
- Соколюк Л. Д. Эволюция художественной школы Харькова во второй половине XVIII – начале XX века (К истории художественной жизни Харькова) : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 1986. Т. 1. 166 с.
- Сфинкс. Кольцо. *Новости сезона*. 1911. 16–23 ноября. С. 6–7.
- Тарнопольская Л., Рабинович М. Этот загадочный «Голубой глаз». *Панорама*. 1996. № 33. С. 8–9.
- Театр «Голубой Глаз». *Утро*. 1910. 14 ноября. С. 6.
- Театр «Голубой глаз». Вечер осени [Анонс]. *Южный край*. 1909. 7 ноября. С. 1.
- Театр. *Южный край*. 1910. 14 ноября. С. 7.
- Х. Голубой глаз. *Южный край*. 1909. 10 ноября. С. 5.
- Хроника. *Новости сезона*. 1913. 6–13 октября. С. 7.
- Шоломова Б. Всего одна строка в дневнике: [о харьк. постановке драмы А. Блока «Роза и Крест»]. *Театральная жизнь*. 1980. № 23. С. 6–7.
- Ярова В. Лінографюра Харкова 1910–1980-х років: генеза, еволюція, художні особливості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : [б. в.]. 20 с.

#### References:

- Agafonov, E. (1908, January 5). Akademiya hudozhestv [Academy of Arts]. *Utro*, p. 3. [In Russian].
- Agafonov, E. (1906, April 18). V zaschitu impressionizma [In Defense of Impressionism]. *Kharkovskaia zhizn*, p. 2. [In Russian].
- Agafonov, E. (1911, October 18). Zаметki khudozhnika (pismo v redaktsiiu) [Artist's Notes (Letter to the Editor)]. *Utro*, p. 5. [In Russian].
- Belousov, A. K. (1907, April 22). Kharkovskoe khudozhestvennoe tvorchestvo [Kharkov artistic creativity]. *Iuzhnyi krai*, pp. 6–7. [In Russian].
- Burliuk, D. (1991). Vospominaniia ottca russkogo futurizma [Memories of the Father of Russian Futurism]. *Minuvshee. Istoricheskii almanakh*, 5, 14–53. [In Russian].
- Veher "Modern" [The Theater Production "Modern"]. (1908, November 21). *Iuzhnyi krai*, p. 6. [In Russian].
- Voloshin, M. A. (1988). *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity]. Leningrad: Nauka. [In Russian].
- Vysokii, B. (1909, February 10). Vystavka kartin studii "Golubaia liliia" [Exhibition of Paintings by the Studio "Blue Lily"]. *Utro*, p. 5. [In Russian].
- Goluboi glaz [Blue eye]. (1910, January 19). *Iuzhnyi krai*, p. 5. [In Russian].
- Hordiev, D. (1965). Spohady pro khudozhnie ob'iednannia "Blakytyna lileia" ta khudozhnykiv Kharkova pochatku XX st. [Memoirs of the Art Association "Blue Lily" and Kharkiv Artists of the Early 20<sup>th</sup> Century]. *TsDAMLM of Ukraine (Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine)*. Fund 208. Inventory 2. Case 12. [In Ukrainian].
- E. A. (1908, December 21). XII vystavka kartin tovarishchestva kharkovskikh khudozhnikov [12<sup>th</sup> Exhibi-

- tion of paintings by the association of Kharkiv artists]. *Utro*, p. 6. [In Russian].
12. Eskizy dekoratsii, teatralni zavisy [Sketches of scenery, theatrical curtains] (1910). *TsDAMLM of Ukraine*. Fund 553. Inventory 1. Case 85.
  13. Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia* [Ukrainian Graphics of the First Third of the twentieth century]. Kyiv : Hrani-T. [In Ukrainian].
  14. Lysty Hordieievu D. vid Obolentseva P. [Letters to Gordeev D. from Obolentsev P.]. (1957–1962). *TsDAMLM of Ukraine*. Fund 208. Inventory 2. Case 159. [In Ukrainian].
  15. Lysty Hordieievu D. vid Obolentseva P. [Letters to Gordeev D. from Obolentsev P.]. (1957–1962). *TsDAMLM of Ukraine*. Fund 208. Inventory 2. Case 160. [In Ukrainian].
  16. Materialy do biohrafi i tvorchosti khudozhnyka Aha-fonova Ye. A. [Materials for the biography and work of the artist Agafonov E. A.]. (1948–1966). *TsDAMLM of Ukraine*. Fund 208. Inventory 1. Case 473. [In Russian].
  17. Milashevskii, V. (1972). *Vchera, pozavchera. Vospominaniia khudozhnika* [Yesterday, the day before yesterday. Memories of an artist]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. [In Russian].
  18. Mudrak, M. (2018). *‘Nova Generatsia’ i mystetskyi modernism v Ukraini* [The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine]. (H. Iavorska (Trans)). Kyiv : Rodovid. [In Ukrainian].
  19. Noha, O. (1999). *Maliarstvo ukrainskoho avanhardu, 1905–1918 roky* [The Painters of the Ukrainian avant-garde, 1905–1918]. Lviv: Ukrainski tekhnolohii. [In Ukrainian].
  20. O. M. (1910, November 20). Teatr “Goluboy glaz” [Theater “Blue Eye”]. *Iuzhnyi krai*, p. 6. [In Russian].
  21. P. (1910, November 20) Goluboy glaz [Blue Eye]. *Utro*, p. 6. [In Russian].
  22. Pavlova, T. (2014). *Mysttsi ukrainskoho avanhardu v Kharkovi* [Artists of the Ukrainian avant-garde in Kharkiv]. Kharkiv: Hrafprom. [In Ukrainian].
  23. Pivnenko, A. S. (1990). *Khudozhestvennaia zhizn g. Kharkova vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka (do 1917 g.)* [Artistic life of Kharkiv in the second half of the XIX – early XX centuries (until 1917)]. Extended abstract of PhD dissertation, All-Union Scientific Research Institute of Art Studies, Moscow, USSR. [In Russian].
  24. Poliakova, Iu. (2016). Kharkov v zhizni i tvorchestve Anny Mar [Kharkov in the life and work of Anna Mar]. *V milom gorode moem, 1*, 101–112. [In Russian].
  25. Repin, I. E. (1952). *Pisma k khudozhnikam i khudozhestvennym deiateliam* [Letters to Artists and Artist personalities]. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
  26. Savitckaia, L. L. (2006). *Na puti obnovleniia. Iskusstvo Ukrainy v 1890–1910-e gody* [On the path of renewal. Art of Ukraine in the 1890s–1910s] (2<sup>nd</sup> ed.). Kharkiv: Ekskliuziv. [In Russian].
  27. Sokolyuk, L. D. (1986). *Evoliutciia khudozhestvennoi shkoly Kharkova vo vtoroi polovine XVIII – nachale XX veka (K istorii khudozhestvennoi zhizni Kharkova)* (Vols 1–2) [The evolution of the art school in Kharkov in the second half of the 18<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century (To history of the artistic life of Kharkov)] (Vol. 1). (PhD dissertation). Kharkiv. [In Russian].
  28. Sfinks. (1911, November 16–23). Koltso [The Ring]. *Novosti sezona*, p. 6–7. [In Russian].
  29. Tarnopolskaia, L. & Rabinovich, M. (1996). Etot zagadochnyi “Goluboi glaz” [This mysterious “Blue Eye”]. *Panorama*, 33, 8–9. [In Russian].
  30. Teatr “Goluboy Glaz” [Theatre “Blue Eye”]. (1910, November 14). *Utro*, p. 6. [In Russian].
  31. Teatr “Goluboy glaz”. Vecher oseni [Theatre “Blue Eye”. Autumn evening]. [Announcement]. (1909, November 7). *Iuzhnyi krai*, p. 1. [In Russian].
  32. Teatr [The Theatre]. (1910, November 14). *Iuzhnyi krai*, p. 7. [In Russian].
  33. Kh. (1909, November 10). Goluboi glaz [Blue Eye]. *Iuzhnyi krai*, p. 5. [In Russian].
  34. Khronika [Chronicle]. (1913, October 6–13). *Novosti sezona*, p. 7. [In Russian].
  35. Sholomova, B. (1980). Vsego odna stroka v dnevnike [Just one line in diary]. *Teatralnaia zhizn*, 23, 6–7. [In Russian].
  36. Yarova, V. (2015). *Linohraviura Kharkova 1910–1980-kh rokiv: geneza, evoliutsiia, khudozhni osoblyvosti* [Linocut of Kharkiv of 1910s–1980s: genesis, evolution, artistic features]. Extended abstract of PhD dissertation, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].