

²⁰ На жаль, до наших днів зберігся тільки один пам'ятник Милосердя (виготовлений 1915 року скульпторами Т. Штундлем і К. Москалюком). Розміщений він у парковій зоні на території Чернівецької дитячої лікарні по вул. Буковинській, 4.

²¹ *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст. Структурування, методологія, художні позиції. – Л.: Українські Технології, 2005. – С. 201–215.

**Тетяна Павлова
(Харків)**

СТОРИНКИ ІСТОРІЇ ХАРКІВСЬКОГО МОДЕРНУ

У статті йдеться про особливості пізнього модерну в Харкові. Підкреслюється чинник театралізації в мистецтві Є. Агафонов та Е. Штейнберга, а також художників наступної генерації (В. Бобрицький, Г. Цапок, Б. Косарев).

Ключові слова: модерн, театралізація, синтез мистецтв, «Союз семи», В. Бобрицький, Г. Цапок, Б. Косарев.

The article runs about the features of the late Art Nouveau in Kharkiv. The principle of the teatralization in the art of Y. Agafonof, E. Shteinberg and artists of next generation (V. Bobrytsky, G. Tsapok, B. Kosarev) is accented in the article.

Keywords: Art Nouveau, teatralization, art synthesis, Kharkiv, "Seven's Union", V. Bobrytsky, G. Tsapok, B. Kosarev.

Театральна сцена стала кульмінацією синтетичних шукань модерну, а сам театр – матеріалом для різноманітних стильових експериментів. Найпослідовніше цей синтез реалізовано в такому малому театральному жанрі, що розквітнув у Європі на межі ХІХ–ХХ ст., як кабаре. Подолання «проблеми рампи», створення особливого, інтимного зв'язку між сценою й залом – це заслуга режисерів і акторів, вихованих модерном, з його чуттєвістю, смаком до миттєвої зміни сценічних масок. Не менш вагомий внесок належить художникам.

Яскравий приклад подібного зрілого синтезу являє собою театр і кабаре «Fledermaus» (Летюча миша), що відкрився у Відні в жовтні 1907 року. Заслуга його блискучого оформлення належить славетним віденським майстерням разом із Й. Хофманом. «Облицьований строкатою плиткою бар і витриманий у чорно-білих тонах зал для глядачів справляли враження затишку й шляхетності». Тут працювали червонодеревці й керамісти, ювеліри, склярі й графіки. Останні розробляли дизайн для афіш, плакатів, вхідних квитків, меню, програмок і листівок¹. У 1908 році «Летюча миша» з'являється у Москві. Відкриваються артистичні кабаре в Києві, Харкові й інших містах України.

Синтез модерну є по-справжньому всеохоплюючим, і коли мова йде про кабаре, не можна обійти art de cuisine (мистецтво кухні), де задіяні не тільки візуальні, а й смакові гармонії. Саме зрощення з кафе, кухнею, кулінарією відрізняє кабаре від театрів міні-атюр, які прийшли їм на зміну².

Водночас мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ століття демонструє нові інтерпретації мотиву трапезування. Про це красномовно свідчать численні сцени у кафе (включаючи кабаре), що збагатили насамперед сюжетну палітру імпресіоністів. «Бар у Фолі-Бержер» О. Ренуара чи «Абсент» Е. Дега, не говорячи вже про роботи А. Тулуза-Лотрека, демонстрували нову естетику міського життя. Виразним її проявом стає мотив самотньої людини у кафе, де найбільшої експресії набула жіноча тема.

Історія артистичних кабаре, передусім французьких, дуже плідна в мистецтві. Відомий дослідник «кабаретного руху» Л. Тихвинська, підсумовуючи історію петербурзької «Бродячей собаки», зазначає: «Багато картин С. Судейкіна, М. Сапунова,

О. Яковлева Б. Григор'єва, проза М. Кузьміна, Г. Чулкова, О. Толстого, вірші А. Ахматової, В. Маяковського, В. Хлебникова <...> зросли на цьому органічному ґрунті³. Неабияку роль зіграла зазначена тема у творчості українських художників. Згадаймо мотиви паризьких кафе в блискучому циклі О. Мурашка. Попри негативну реакцію критики (наприклад, з боку Петербурзького «Нового Товариства художників»), вони знайшли продовження у творчих шуканнях наступного покоління. Так, альбом харківських авангардистів «Сім плюс Три» (1918) рясніє сценами в кафе: «Скрипаль кафе "Rouge" Г. Цапка, «Портрет» М. Калмикова, «Арлекін» В. Дьякова, «Нічна кав'ярня» В. Єрмилова. Цікавий розвиток знайшла ця тема в портретному жанрі у роботах безпосереднього учня Мурашка А. Петрицького («Портрет М. Семенка»). Яка ж роль кабаре в історії українського мистецтва?

1909 року в Харкові багато в чому завдяки ініціативі художника Є. Агафонова відкрився театр мініатюр «Голубой глаз». У цьому театрі в 1910 році відбулися надзвичайно важливі для засвоєння модерну публічні лекції про К. Моне й О. Родена (В. Циперович), крім того, С. Городецький прочитав лекцію «Апостоли сну й смерті», символістська апологетика якої не залишає сумнівів.

Звичайно, не можна заперечувати значення московської «Летючої миші» й петербурзького «Кривого дзеркала» в історії «Голубого ока». Та чи тільки в засвоєнні репертуарної тематики й жанрових прийомів вона полягає? Харківський театр, подібно до інших кабаре модерну, був синтезом театральних (режисер Е. Чигринський і Д. Гутман), музичних (композитор Ф. Акименко) і художніх (Є. Агафонова й М. Федорова) сил.

Перша вистава «Голубого глаза», витримана у чорно-золотих тонах (інтер'єр, панно, картини, костюми), називалася «Вечір осені». Відповідно до смаків модерну вона чарувала поєднанням «затишку й тихого смутку». Критик місцевої газети («Южный край») виокремлював панно художників Агафонова й Федорова, а також «матове світло» в «загальній картині осені». Відзначав він також вихід «малявінської баби»⁴. Останній номер, навіяний картиною художника Ф. Малявіна, був узятий з репертуару «Летючої миші» (на що звернула увагу Ю. Полякова)⁵. Відзначимо майже обов'язкову для всіх театрів, передусім малої сцени, апеляцію до комедії дель арте й інших традицій народного театру. Так, театральні критики відзначили спектакль за п'єсою А. Шніцлера «П'єро». До репертуару входила й п'єса Е. Ростана «П'єро, що сміється, та П'єро, що плаче». Учні Агафонова розповідають про костюмовані портрети («Портрет Зої в костюмі П'єро») або панно з персонажами комедії дель арте в інтер'єрі кабаре. Театральні маски прикрашають і автопортрет Агафонова. Над цими аксесуарами мудрували учні. П. Оболенцев наполягав, що «в автопортреті маски зображені не випадково й, вочевидь, відображають його переживання»⁶. Через деякий час Агафонов писав із Москви: «Ходжу по салонах, згадую "Будяк", по театрах – згадую "Голубой глаз" <...>. Так у нас все добре в Харкові й погано тут <...>. Отут тільки гарне життя міста й людей, а такого місця, як "Будяк" – немає»⁷.

Не менш важливу роль у реалізації завдань, які ставилися модерном, зіграла студія Агафонова «Голубая лилия». У її назві можна вловити не тільки «символістський аромат» (Л. Савицька)⁸, а й пряму алюзію на відоме об'єднання «Голубая роза». У спогадах учнів Агафонова портрет студії з'являється в меланхолійних настроях модерну. «Високі строгі стіни... Картини, картини без кінця. Дві лампи приємним рівним світлом освітлюють її. Ось дверей відчиняються й у студію входить маестро – високий стрункий чоловік у береті <...>. А там надворі йде сніг. Вітер ніжно наспівує свої сумні пісні, їх відгомін проходить крізь стіни студії, й до них прислухається Даня. Смутні неясні думки зринають в його голові, а перед очима постають картини великих майстрів <...>»⁹. Примітно, що єдиною персоніфікованою фігурою у цій замальовці є не хто інший, як поет Божидар (Богдан Гордєєв), котрий також відвідував студію Агафонова разом зі своїм братом Дмитром (згодом талановитим мистецтвознавцем). Називаючи Божидара його домашнім ім'ям Даня, Л. Готова вводить своєрідний код, зрозумілий для тих, кого

поєднувала сумна пам'ять про передчасний кінець одного з найяскравіших героїв харківської культурної сцени. Склад агафонівського гуртка був досить яскравим, справжньою прикрасою його стала Марія Синякова. Учні чарували «дух студії». У спогадах, листах вони говорять про «часи “Голубой лилии”»¹⁰. Оживає В. Єрмилов, згадуючи ті далекі роки, коли вони «перебували в оточенні “Голубых лилий” та “Будяків” <...>»¹¹.

Іншим художником, небайдужим до театральних смаків модерну, був Е. Штейнберг, учень В. Серова й К. Коровіна в Москві та Ш. Холлоші в Мюнхені. Своєрідним харківським денді постає він у портреті його учня С. Юткевича: «Він виглядав романтичним “маестро” – чорна оксамитова куртка, чорне довге волосся, борідка-еспаньйолка, вуса піками <...>»¹². 1910-ті роки у творчості Штейнберга також відзначені театральними експериментами. Він представляв інший полюс у харківському художньому середовищі. «Ван-Гог мій Бог», – проказував Штейнберг. Про нього ж у цьому колі говорили: «Штейнбержок мій божок»¹³, не без дешиці правди в цьому жартівливому визнанні.

Обидва митці відчували на собі владу театру як основної міфологеми модерну, відкривши дорогу наступному поколінню, що рішучіше опануватиме художній простір сцени. У студії, організованій Штейнбергом та А. Гротом, здобували вишкіл відомі у майбутньому митці, зокрема В. Єрмилов. Утім, ані Агафонов, ані Штейнберг не встигли розвернутися в Харкові. Та саме вони створили в місті потужні центри консолідації сил модерну.

Протягом 1910-х років низкою театрів мініатюр прикрасилася «Катя» (так називали вулицю Катеринославську в Харкові). Це жіноче ім'я стало узагальнювальним, відколи О. Блок написав поему «12». «<...> Свіжа, проста, добра – здорово лається, ллє сльози над романами, відчайдушно цілується <...>»¹⁴, – так характеризував свою героїню поет. Це збірний портрет і харківської «Каті» – вулиці для прогулянок. У 1915 році тут відкрився театр мініатюр С. Сарматова, кабаре якого, так звані «Сарматікони», здобули приголомшливу славу.

У 1918 році на злеті кабареетного руху харківські критики відкрили для себе ще одну «Летючу мишу». Ці втішні епітети були адресовані Дому артиста («ДА», як його йменували завсідники). Сучасні дослідники віддають їм на користь акторській і режисерській матерії театру: грі акторів, характеру жанру. Вони стверджують услід за критиком: «Успіх підвалу безсумнівний, і успіх цілком заслужений <...>. Це – харківська “Летюча миша”»¹⁵.

Насамперед зазначимо, що цей театр був відкритий у підвалі будинку «Саламандри», спорудженого в 1914–1915 роках архітектором М. Верьовкіним. Невловимий таємничий шарм середньовічних символів виокремлює харківську «Саламандру» з-поміж численних дохідних будинків цього часу. Примітно, що замовники поставили перед архітекторами умови: ніякого модерну чи декадансу. Неокласика, яка потіснила на цей час модерн у Харкові, мала стійкі петербурзькі корені. Її створили головним чином представники так званого «петербурзького відродження», які спиралися на власну класичну традицію. У цій стилістиці вирішена й харківська «Саламандра». Попри те, що неокласицизм був антиподом модерну, полярні явища часто вступали в симбіоз. Чи можна вважати будинок «Саламандри» архітектурним перевертнем? Так чи ні, а, згідно з характерним для модерну топосом «чужої країни», тут розквітли махрові квіти театралізованого, утопічного світу Дому артиста. Що ж являв собою інтер'єр кабаре? Які яскраві спогади надихали художника Б. Косарева на схилі його життя «виписувати» студентам незмінний рецепт «Саламандри»?¹⁶

Попри те, що в інтерв'ю з В. Яськовим Косарев змалював це унікальне явище, картина не піддається виразній реконструкції тільки за цією розповіддю. Вказівкою на шість персонажів комедії дель арте в розписах інтер'єру, зроблених В. Бобрицьким, та оформлення бару Г. Цапком, інформація вичерпується. І чому нагадував він сучасникам підмостки московської «Летючої миші»? Сама театральна умовність італійської комедії дель арте, звертання до стародавнього театру просочували образну тканину

творів групи «Союз семи». Подібні маски (отримані в спадщину від агафонівського гуртка) художники приміряють і на себе – не тільки у творчих роботах, а й, наприклад, позуючи перед фотокамерою. У великому живописному портреті Бобрицький уподібнює свою дружину Коломбіні, немов прохоплюючись про вічний сюжет (який він утілює у житті, відбивши дружину Єрмилова, Л. Третьякову).

На знайдених й атрибутованих автором фотографіях можна побачити, що в розписах Дому артиста справді використано ігровий канон комедії дель арте з його популярними масками: комедійними й закоханими. Утім, унаслідок того, що образи світового театру занурені в орнаментальну стихію народного мистецтва, інтер'єр театру нагадує імпровізований гербарій, недбало розташований поміж сторінками старезної книги про театр. «На стенах цветы и птицы томятся по облакам», – ці слова А. Ахматової, присвячені кабаре «Бродячая собака», можуть стосуватися й артистичного підвалу харківської «Саламандри»: його середовище також рясніє флоральними мотивами. На ідею знищення рампи спрацьовують ритм та ілюзія руху розписів. Це й жести акторів у динамічних сценках – традиційних лацці; Арлекін, що жонглює, – кульмінація динаміки, що заповнює зал. Звернемося ще раз до згаданого вище петербурзького кабаре. Розписи стін «Бродячей собаки» в описі М. Євреїнова, «задержувати, таємничо-жартівні <...>, виявляли, зрозуміло, не “декорації” у вузькому значенні цього слова, а ніби декорації, що переносять відвідувачів підвалу далеко за межі реального простору й часу»¹⁷.

Отже, згідно з інтерв'ю Яськова, улітку 1918 року Б. Косарев разом із друзями по «Союзу семи», В. Бобрицьким та Г. Цапком, декорували кабаре Дому артиста: Бобрицький розписував зал («комедія дель арте: П'єро, Арлекін, Коломбіна – усього 6 фігур), Цапко – бар, а Б. В. [Б. В. Косарев. – П. Т.] – ліхтарі (світильники, якісь кубічні, з матового скла). Б. В. довго не міг придумати сюжет для розпису і майже впав у відчай, коли, перегортаючи старі номери “Старих днів” [“Старые годы”. – П. Т.], надіслав малюнок перського [киргизького. – П. Т.] килима з орнаментом, у якому фігурував верблюд <...>»¹⁸.

Крім персонажів італійської комедії, низка сюжетів виявляє в програмі розписів наявність українського концепту. У деяких танцювальних сценах упізнаються українські костюми, на одній зі стін – стилізоване зображення Козака-Мамая (композиційний тип Козака-бандуриста, за П. Белецьким). Інтерес до народної культури України, притаманний Косареву, Бобрицькому та Єрмилову, був прищеплений їм учителями: Л. Тракалом і Ф. Шмідтом. Останній писав: «Жоден народ у світі не забув так ґрунтовно свого минулого, не порвав з минулим так рішуче всі свої зв'язки, не проявляє до пам'яток своєї рідної старовини такої байдужості, як ми всі, знизу до верху»¹⁹. Козак-бандурист зображений на стінах Дому Артиста у відповідності до сформованого іконографічного канону: з незмінною бандурою, хвацьким натюрмортом, що складається з рушниць, пляшки й гарбуза й супроводжується характерним для цього жанру текстом: «Гей, бандурка золота, люблю тебе шинкарка молода». Інструмент із сімейства лютневих ріднить козака з героями комедії дель арте. Кобзарі ж – носії пісенно-музичної культури України від героїчного до танцювального жанру. Таким чином, запорожець, як герой вертепу (що є невід'ємним атрибутом міської культури), постає тут персонажем народного театру на рівних із Арлекіном та Коломбіною.

На особливу увагу заслуговують світильники Косарева. Їх прямокутна форма (можливо, прообразом були прямокутні ліхтарі біля дверей московської «Летючої миші») оригінально обіграна митцем. Вони постають, на диво, сучасними й досі, особливо у порівнянні з запроєктованими М. Верьовкіним для будинку «Саламандри» взірцями в дусі неокласици. Ці кубічні ліхтарі являють собою другий полюс модерну на осі «арабеска – куб», визначений як засіб угамування того, що дослідники назвали «орнаментальним пеклом»²⁰.

У ті часи, коли антиподом художності був «позбавлений краси й поезії натуралізм», замінити кажаном романтичну чайку було вчинком у декадентському дусі. Тоді ж «летючу мишу» знаходимо в омріяному українському пейзажі (панно В. Котарбинського).

Її примара вбачається і в автопортреті В. Максимовича. Утім верблюди на косаревських ліхтарях — це епатажне рішення вже в душі футуристичної естетики. Тож не дивно, що ними захоплювалися В. Маяковський, М. Єврейнов, М. Акімов²¹. «Особливо вдалися ліхтарі: вони оригінальні, хоча й трохи одноманітне їх чорне “верблюже” трактування, — писав у своїх спогадах О. Вертинський»²². І хоча Косарев подає історію їхнього створення як просте калькування мотиву, художній жест не позбавлений оригінальності. До того ж перетворення одnogорбого верблюда на двогорбого наблизило його до графічного символу ушавленого московського кабаре. То не даремно сучасники шаленіли: «Це харківська “Летюча миша”!».

Важливо зазначити прихильність «Союзу семи» до орієнталізму й, підкреслимо, до східних килимів. Зовсім не випадково такі експонати фігурують нарівні з творами членів групи у їх програмній збірці «Семь плюс Три» (1918). Зразок же килима, узятий Косаревим із статті А. Фелькерзама в часописі «Старые годы» (червень 1915 р.), — вишитий осмолдук XVIII ст. Цей різновид безворсого килима з пишними китицями слугував прикрасою верблюда у весільній процесії. Червоні кольори домінують у цих строкатих пополах, однак репродукування привело до «торжествующей двухмерности», — як назвав О. Сидоров техніку класичного силуету, що пригадується у зв'язку з косаревськими ліхтарями. Саме за часів модерну це мистецтво, яке було колись мізерабельним, одержало друге народження. До речі, мода на силуети також завдячує кабаре: початок їй покладено О. Кругліковою в «Бродячей собаке». Смак до профільного обрису не меншою мірою навіяний модою на кіно з його чорно-білою стилістикою. Утім не можна забувати про мистецтво витинанки, що приваблювало українських митців на початку XX ст. Художники, які працювали в техніці силуету, збагатили образотворчу палітру модерну низкою мотивів: примхливі обриси цикламена й запашного горошку, обвішані плодами деревця, вуличний ліхтар, стільці з ажурною спинкою, канделябри — все те, що пройшло по сторінках видання «Столица и усадьба», «Старые годы» та інших журналів «красивого життя». До цього парадумотивів Косарев додав верблюда.

У декорі ліхтарів використані й інші мотиви киргизького килима, що справив незабутнє враження на Косарева. Це й фігурки погоничів верблюдів, і виразні розетки. Останній елемент А. Фелькерзам виділяє як характерний для орнаменту облямівки киргизьких килимів. Змальовуючи колорит (червоний з темно-червоним або фіолетовий із синім), підкреслює «гарний і розкішний» жовтий тон, у чому вбачає китайський вплив і відмінність від перських килимів. Ця колористика (що постає скоріше з тексту, ніж з ілюстрацій, вони чорно-білі) поряд з іншими враженнями від серії публікацій у журналі «Старые годы» впливає і на подальшу творчу практику Косарева. Низка східних мотивів у його сценографії має певні перегуки з цим матеріалом. А в костюмах до спектаклю «Аул Гідже» художник використовує деякі тамги, наведені у тексті Фелькерзама. Тамги фігурують і в декорі ліхтарів Дому артиста. Примітно, що, безпосередньо витягаючи із текстової ілюстрації, Косарев репрезентує їх як код утаємниченої мови²³.

Утім, незважаючи на першорядність зазначених східних мотивів, у реконструкції творчого поля, в якому з'явилося «верблюже трактування» ліхтарів, доречно й хлебниковська коннотація. Відомий рядок із «Звіринцю» Хлебникова: «Де верблюд, чий високий горб, позбавлений вершника, знає розгадку буддизму» проливає світло на естетичну апробованість «верблюжого» мотиву. Неможливе пряме зіставлення косаревського «верблюда» із семантичним ланцюжком Хлебникова: верблюд — вода — чорнило. Проте не можна обійти й сокровенну ідею поета про просвіту Європи мудрістю Азії, так само, як і символічну роль верблюда в «одруженні» їх «вод», що є образом світової єдності («Испаганский верблюд» тощо). Усе це надзвичайно важливо з огляду на причетність Косарева до харківського оточення Хлебникова, чия поетика була насущною темою цього кола («<...> мене оточували степ, квіти, ревучі верблюди <...>»).

Так, модерн, що диктував цілісний стиль життя, втілювався в середовищі харківського Дому артиста у завершеній моделі художнього синтезу, включаючи театральну сце-

ну й розписи інтер'єру, костюм і стіл, меблі й світильники. Утім, увесь цей ансамбль, створений представниками вже наступного напрямку в мистецтві, занурений у шар попередньої культури, з її апеляцією до театру (ідеалом якого служила комедія дель арте), пошуками національних джерел і великого стилю, загальною концепцією життя як мистецтва чи панестетизмом. Ми ж можемо говорити про своєрідну сторінку історії модерну в Харкові й перспективний для нього розвиток конструктивної гілки стилю.

¹ Фар-Беккер Г. Искусство модерна. — Köln : Koenemann, 2000. — С. 372.

² Ось невеликий приклад із книжки М. Хмелевської: «Судак по-французски: для этого более изысканного блюда нужно сделать рант из слоеного теста, который делается так. Выложить бока и дно кастрюли куском слоёного теста, спечь; осторожно вынуть и положить на блюдо. В крышке этой самой кастрюли спечь кружочек, помазать яйцом, даже украсить кружочками из теста. Судака фунта в 4–5 порезать на аккуратные куски, посолить, затем вытереть досуха и сжарить на масле, поливая соком из лимона. Голову и все кости сварить с кореньями. Слить то масло, на котором рыба жарилась заправить мукой; развести рыбным бульоном; влить: рюмочку белого вина, сок из лимона, 3 или 4 желтка, разбитых с ложкою бульона; вымешать хорошо и сильно подогреть. Немного шампиньонов потушить с маслом и лимоном, положить их в соус, прибавить очищенных раковых шеек и пудлеров из рыбы. Рант выложить на эмалированное блюдо, положить рыбу и облить соусом. Сверху положить кружок теста» (Хмелевская М. Экономная кухарка. — Полтава, 1907).

³ Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России. — М. : Молодая гвардия, 2005. — С. 110.

⁴ Харьковский театр «Голубой глаз» // Южный край. — 1909. — 10 ноября.

⁵ Полякова Ю. Театры миниатюр Харькова: репертуар, жанры, исполнители [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://universitates.univer.kharkov.ua/arhiv/2008_4/polyakova/polyakova.html.

⁶ «Шкода, що загинув портрет Комісаржевської, — пише П. Оболенцев у листі до Д. Гордєєва, — поетичний і за фарбами чудовий, у білій (або кремовій) блузці, у темній спідниці на червоно-коричневатому тлі. Ви пам'ятаєте, «Голубой глаз» їздив на гастролі й у них зник вагон чи його вкрали <...> з декораціями й реквізитом. Там були й портрет Комісаржевської і малюнки-шаржі маестро на артистів «Голубого глаза» (Лист П. Оболенцева до Д. Гордєєва від 15 лютого 1963 р. Зберігається в ЦДАМЛМУ. — Ф. 208, оп. 2, од. зб. 160, арк. 72).

⁷ Лист Є. Агафонова до Д. Гордєєва. Зберігається в ЦДАМЛМУ. — Ф. 208, оп. 2, од. зб. 90.

⁸ Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. — Х. : НТУ ХПИ, 2003. — С. 287.

⁹ Спогади Л. Гатової. Додаток до листа П. Оболенцева до Д. Гордєєва від 14 вересня 1964 р. Зберігається в ЦДАМЛМУ. — Ф. 208, оп. 2, од. зб. 160.

¹⁰ Лист П. Оболенцева до Д. Гордєєва від 6 серпня 1962 р. Зберігається в ЦДАМЛМУ. — Ф. 208, оп. 2, од. зб. 160.

¹¹ Лист В. Єрмилова до Д. Гордєєва від 16.02.1960 р. Зберігається в ЦДАМЛМУ. — Ф. 208, оп. 2.

¹² Цит за: Полякова Ю. Театры миниатюр Харькова: репертуар, жанры, исполнители. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://universitates.univer.kharkov.ua/arhiv/2008_4/polyakova/polyakova.html.

¹³ Лист В. Єрмилова до Д. Гордєєва від 16.02.1960 р.

¹⁴ Долинский М. З. Искусство и Александр Блок. — М. : Сов. художник, 1985. — С. 55.

¹⁵ Виктор Л. «Дом артиста» // Театральный журнал — 1918. — № 6. — С. 10.

¹⁶ Фрагмент із програми живописних етюдів з натури Б. Косарева: «Кут будинку «Саламандри» на тлі протилежного боку вулиці. Статуя, три колони й картуш; фрагмент фасаду будинку «Саламандри» на Римарській вул.; статуя будинку «Саламандри» на тлі неба; подвір'я будинку «Саламандра») — Архів Н. Б. Косаревої.

¹⁷ Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века...

¹⁸ Яськов В. Хлебников. Косарев. Харьков // Двуречье : литературно-художественный альманах. — Х. : Крок. — С. 183–216.

¹⁹ Цит за: Побожій С. З історії українського мистецтвознавства. — Суми : ВТД, 2005. — С. 106.

²⁰ Фар-Беккер Г. Искусство модерна. — С. 7.

²¹ Виктор Л. «Дом артиста».

²² Вертинский А. Дорогой длинною... — М. : Правда, 1991. — С. 112.

²³ Фелькерзам А. Старинные ковры Средней Азии. Киргизы // Старые годы. — 1915. — Июнь. — С. 20.

²⁴ Там само. — С. 20.