



С.І. Побожій

ІЛЛЯ РЄШІН І СУМЩІНА

Монографія

Суми
ДВНЗ "УАБС НБУ"
2009

УДК 75+908(477.52)
ББК 85.143(4 Рос)
П41

Рекомендовано до друку вченою радою
Державного вищого навчального закладу “Українська академія
банківської справи Національного банку України”,
протокол № 9 від 18.04.2003

Рецензенти:

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

доктор мистецтвознавства, професор
Південноукраїнського державного університету ім. К.Д. Ушинського
О.А. Тарасенко;
мистецтвознавець, завідувач відділу українського і російського мистецтва
XVI – початку XX ст. Харківського художнього музею
О.Й. Денисенко

Автор висловлює подяку кандидату мистецтвознавства, завідувачу відділу образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського Глібу Юхимцю за допомогу під час роботи над монографією.

Побожій, С. І.

П41 Ілля Репін і Сумщина [Текст] : монографія / С. І. Побожій. –
Суми : ДВНЗ “УАБС НБУ”, 2009. – 107 с., 16 арк. іл.

ISBN

У книзі простежено зв'язки видатного художника Іллі Юхимовича Репіна (1844-1930) із Сумщиною. Розглядаються портрети Михайла та Софії Драгомирових, написані І. Репіним, В. Серовим, З. Серебряковою. Аналізується процес створення образу Сірка для картини “Запорожці”, прототипом якого був М. Драгомиров. Розглядаючи твори живопису і графіки, автор намагався показати творчий доробок І. Репіна на широкому культурному тлі та в мистецькому контексті тієї доби.

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

УДК 75+908(477.52)
ББК 85.143(4 Рос)

ISBN

© Побожій С.І., 2009
© ДВНЗ “Українська академія банківської справи
Національного банку України”, 2009

“И картины Репина будут ярко и с изумительным красноречием говорить о тех же чаяниях, о тех же порывах, а его портреты явятся подлинной нашей галереей предков, в которой каждый предок будет нам если не всегда мил и почтенен, то все же близок и понятен”.

А.Н. Бенуа

“Но 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

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

На жаль, за браком часу не вдалося знайти і оцінити незрівнянні частини живопису у 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 невеличкому етюді “Старий – селянин” (1885) з Київського музею російського мистецтва до вищезгаданої картини, який відрізняється свіжим соковитим живописом, володінням прийомами плейнерного 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, пов’язано з особистим ставленням митця до них.

Художник з симпатією ставився до великого князя Володимира Олександровича (1847-1909) – спочатку віце-президента, а потім президента (1876-1909) Академії мистецтв. Саме він попросив Рєпіна розробити сюжет бурлаків, придбавши картину “Бурлаки на Волзі”, яка потім прикрашала його більйардну кімнату. Великий князь любив давати пояснення до цієї картини “/.../ до самых последних намеков даже в пейзаже и фоне картины”, – писав Рєпін у книзі “Далекое близкое” [1]. У його зібранні знаходилася ще одна картина митця – “Проводи новобранця” (1879).

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

Пензлю 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 із військовою службою великий князь проявив 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 теплотою писав Рєпін про нього.

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 та августійшою 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 у художника “Запорожців” і відвідати його персональну виставку у Петербурзі напередодні її відкриття. Ще раніше на його замовлення Рєпін написав картину “Садко” (1876), за яку отримав звання академіка.

Придбання творів мистецтва з часом було 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 із таких качанівських малюнків із зібрання Третьяковської галереї побачив знайоме обличчя збирача українських старожитностей Василя Тарновського. Саме його Рєпін зобразив в образі полковника на етюді, який зберігається у Сумському художньому музеї. Демонструвалися також замальовки фрагментів крелевецьких поясів, знайдених Рєпіним так само у Качанівці, у колекції Тарновського. Деякий час ці малюнки знаходилися за кордоном, у Фінляндії та Швеції, і лише після Другої світової війни вони потрапили до Третьяковської галереї.

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

Наше дослідження продовжує серію видань, присвячених зв’язкам видатних і маловідомих художників із Сумщиною. Культурні процеси та явища розглядаються крізь призму культурного діалогу, який, на нашу думку, є надзвичайно плідним для розвитку культури. Ідеї діалогічності культури стали популярними у ХХ ст. Зокрема, їх сповідували дослідник української культури та історик мистецтва Дмитро Антонович і російський культуролог та естетик Михайло Бахтін. Відмічаючи позитивність впливів на ту чи іншу культуру, Д. Антонович зазначав, що чим більше різних культурних впливів народ сприймає, перетворює і розвиває далі, *“/.../ тим народ є культурнішим”*. Вся творчість Рєпіна, принаймні у сюжетному відношенні – це безперервний діалог у полі української та російської культур.

У пророчій статті з лаконічною назвою “Рєпін” з нагоди кончини видатного художника історик мистецтва О. Бенуа відмічав в еміграції, що пройде якийсь час, і творіння художника, *“чудові у суто мистецькому відношенні”*, 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 ХХ ст. ми ніби дослухалися до слів О. Бенуа і зняли Репіна з полиці, поступово усуваючи хрестоматійний глянець з його творів, вдивляючись у них по-новому, виявляючи досі непомітні аспекти творчої лабораторії митця. Так, наприклад, Г. Поспелов співвідносить сюжети творів народовольського циклу Репіна з ситуаціями страсного євангельського фіналу, до якого безпосередньо зверталися І. Крамської і М. Ге.

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

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

Відірваність Репіна 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 Репіна, який перебував на той час на території Фінляндії, було відзначено ювілейною виставкою у Третьяковській галереї (Ілья Ефимович Репин, 1844-1924. Каталог юбилейной выставки произведений / Государственная Третьяковская галерея. – М., 1924). У воєнний період, у 1944 р., 100-річчя від дня народження Репіна було відзначено організацією ювілейної виставки у Третьяковській галереї.

В Україні до десятих роковин від часу смерті видатного художника Київський державний музей російського мистецтва підготував виставку, до експозиції якої увійшло понад 30 творів Репіна з музеїв Києва, Харкова та приватних колекцій (Каталог виставки творів І.Ю. Репіна / Київський державний музей російського мистецтва. – К., 1940). Таємниці

творчої лабораторії митця прагнуть розкрити автори спеціальних видань (Рибніков А. Технічний метод І.Ю. Рєпіна і його місце в історії розвитку манери “*ala prima*”. – Харків, 1939).

Культурною подією в Україні першої половини 60-х років ХХ 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 на українську тематику, подаючи музейний опис творів.

Гучний резонанс мала виставка “Ілля Рєпін відомий та невідомий” з колекцій українських музеїв, а також і Сумського художнього музею у Фінляндії (Ilya Repin. Known and unknown. Exhibition of the works from collections of the ukrainian art museums. – Helsinki, 1998). 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. З нею автор цього дослідження познайомився у Сімферопольському художньому музеї.

Постійно популяризують та досліджують творчу спадщину Рєпіна Харківський художній музей, у колекції якого зберігається 12 творів живопису і 8 графічних робіт митця, та Київський музей російського мистецтва, у 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” і каталог творів Рєпіна із колекції Київського музею російського мистецтва.

Нові малюнки Рєпіна – портретні, пейзажні замальовки та композиційні начерки нещодавно надійшли до колекції 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 нові риси 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 представляє 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 років XIX ст. Зокрема, це стосується портретної творчості, а також історичної картини. Досягнення у галузі портрета на початку 80-х років дозволили вирішувати художнику складні завдання у побутовому та історичному жанрах. Про деякі твори, створені у цей період, йдеться у нашому дослідженні.

Прикладний характер його на межі мистецтвознавства та історичного краєзнавства дозволяє виявити не тільки мистецькі достоїнства творів Рєпіна, але й відмітити важливість історико-краєзнавчого матеріалу в дослідженні іконографії портретів, часу та місця написання творів.



“ЗАПОРОЖЦІ” ТА СМІХОВА КУЛЬТУРА

Наша 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 і з тим духовним попитом, що врешті-решт зробило життя цієї людини вкрай насиченим та 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, сприяло перевазі духовних цінностей над матеріальними.

Про знаного земляка з Конотопа – військового діяча, генерала Михайла Івановича Драгомирова (1830-1905), написано чимало. Головне значення, і це справедливо, приділяється заслугам генерала у військовій, подекуди – у літературній галузі. Меншою мірою висвітлюються зв'язки М. Драгомирова з діячами української та російської культур, але і ця тема зацікавила останнім часом дослідників. Першопрохідником у цій галузі слід вважати російського мистецтвознавця і колекціонера І. Зільберштейна, який присвятив 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 отримаємо 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 XIX – початку XX ст., який також суттєво доповнює і 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 року, відставного майора кавалерії Івана Драгомирова. На родинному хуторі пройшли дитячі роки, там же він отримав початкову освіту, а невдовзі закінчив Конотопське повітове училище. Поєднавши свою долю 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 року. Популярністю користувалися його підручники з військової тактики, а написаний уже в похилому віці нарис про Жанну д'Арк свідчив про неабиякий літературний талант 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 гравюр з її зображенням.

У критичному дусі він виступав 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, посиляючись 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 і його статтю для альбому ілюстрацій французького художника Детайля "Великі маневри російської армії".

М. Драгомиров користувався авторитетом не тільки серед військових, але й цивільних осіб. Серед його знайомих – представники науково-творчої інтелігенції: художники, письменники, музиканти, філологи. З деякими, наприклад з Репіним, 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 полотен, а це твори, які займають у репінській портретній галереї значне місце.

Знайомство уродженця Конотопщини М. Драгомирова з Репіним відбулося навесні 1889 р. За твердженням І. Зільберштейна, ми не знаємо, за яких обставин вони познайомилися, але це сталося навесні 1889 року. 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 була найвища сума за тих часів, заплачена за картину російського художника. За гроші, виручені від продажу цієї роботи, а також від реалізації етюдів Репін придбав маєток "Здравньово" у Вітебській губернії [5].

Історія задуму і створення цього репінського шедевра добре відома й детально проаналізована мистецтвознавцями. Перебуваючи влітку 1878 р. у підмосковному Абрамцево, у маєтку промисловця і любителя мистецтв Сави Мамонтова, художник почув від професора консерваторії О. Рубця розповідь про лист – відповідь запорожців турецькому султану. У цьому легендарному посланні, у 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 був сміх. Пролунав він тоді і в підмосковному Абрамцево. Цей перший відгук і став темою картини Репіна. Тоді ж з'явився і перший ескіз майбутньої картини, намальований олівцем (20,2x29,8), на якому автор помітив дату створення: 26 липня 1878 року. Але композиція цього ескізу ще була далекою від кінцевого варіанта. Чимало зайвих побутових деталей відволікають нашу увагу, але в цьому ескізі намітилися певні смислові лінії (постать писаря у центрі, кулісоподібність композиції), які в подальшому художник буде деталізувати та розробляти. На це художник потратив майже 10 років. Але за цей час Репін написав шість багатофігурних творів, не враховуючи портретів, кожний з яких сприймався як значне явище у мистецькому житті тих часів.

Запорізькі козаки приваблювали Репіна 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 “*стихії знуцання*” та “*фізіології сміху*”, “*оргії хохоту*” або “*атласу сміху*”, як її називав І. Грабар. Історик мистецтва взагалі відносив твір не до жанру історичної картини, а до досвіду психофізіологічного аналізу. Такої ж думки дотримувався О. Новицький, побачивши у картині лише психологічний етюд сміху. Проте пізніше І. Грабар змінив свою точку зору, зазначаючи, що тільки Репін зумів вичерпати тему сміху до кінця, на відміну від інших майстрів світового образотворчого мистецтва, у творчості яких ця тема займала певне місце (Рубенс, Хальс, Маковський, Прянишніков).

Деякі автори відносили картину Репіна 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 Репіна – історик мистецтва і художник О. Бенуа, який відзначав, що в картині наявне враження “*грубого смехотворного зрелища*” [7]. Як і попередній критик, О. Бенуа припускав у майбутньому

зміну оцінок творчості Рєпіна. У статті “Рєпін” (1930) О. Бенуа відмічав 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, Хельсінкі), але справжня знахідка мистецького образу втілилася лише в “Запорожцях”. Ця тема знайшла відображення і в іншій картині Рєпіна (“Вечорниці”, 1881), яку він писав паралельно із “Запорожцями”. Але якщо у “Вечорницях” сміх виступає як ознака сучасного художникові села, то в другій картині він має гомеричну, легендарну природу. І в такому разі він є символом вільного життя Запорізької Січі.

Чому Рєпіна зацікавила ця тема з історії українського козацтва? На це запитання у мистецтвознавчій літературі є досить однозначна відповідь: почута розповідь в Абрамцево про лист-відповідь запорожців турецькому султанові та бажання віднайти позитивного героя. Але то був, на нашу думку, лише зовнішній поштовх. А чи не було інших, більш глибинних причин на підсвідомому рівні? Спробуємо подивитися на цю проблему з точки зору розвитку творчості художника.

Рєпін починає свою роботу над картиною у липні 1878 року. До цього часу він працював над фундаментальними полотнами, що стали справжніми віхами його творчості: “Царівна Софія Олексіївна у Новодівочому монастирі у 1698 році” (1879), “Іван Грозний та син його Іван 16 листопада 1581 року” (1885). Якщо першу роботу він закінчує у цьому ж році, то над іншою продовжує ще працювати. Теми цих картин – це 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 тяжкого враження від подій, свідками яких ми, глядачі, є: повішений стрілець у вікні в “Царівні Софії” та потік крові в “Івані Грозному”.

Цілком слушним і продуктивним видається 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 та створення праць художника.

Сучасники Репіна відзначали його надзвичайну ексцентричність, імпульсивність, неврівноваженість. Його оцінки людей, творів мистецтва іноді вражали своєю зміною – від цілковитого захоплення до повного їх заперечення. Показовими у цьому відношенні є стосунки художника з критиком В. Стасовим, а також і зміна в оцінці “Сикстинської мадонни” Рафаеля. Спочатку Репін сприймав мистецтво одного з титанів епохи Відродження як розсудливе та “сухе”. Цьому великою мірою сприяло ставлення до творчості Рафаеля самого В. Стасова, чий погляд суттєво вплинули на формування естетичного світосприйняття молодого художника. І лише через деякий час Репін оцінив цей твір як *“річ геніальну”*.

Симптоматично, що І. Грабар серед основних рис репінської творчості відмічав відсутність уяви, жагу до показу експресії й складних людських діянь, рухів і помислів, головним чином, з боку їхнього фізіологічного бачення. О. Жиркевич відмічав, що у творах Репіна, 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 Репіна О. Бенуа пояснював і тим, що художник не був інтелектуально розвиненим, як, наприклад, І. Крамської. Основною рисою репінської натури І. Грабар вважав перевагу дарування над інтелектом.

Надто емоційне ставлення Репіна до навколишнього світу виявлялося інколи в його ескападній поведінці. Дуже яскраво це спостерігається у листуванні 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); 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 великанами”* (В. Поленову); *“Чудесно! Бесподобно! Ура!!!”* (до І. Крамського); *“Ай да Венеция! 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: “Браво! Браво! 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 Синедріона”); п’єси: “какой гром!!! Какая молния!!! Костюмы” (В. Стасову про п’єсу “Медея”); музичних творів (М. Мусоргського): “я внутренне приседал до полу или подскакивал до потолка”; своєї поведінки: “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. Полєнова).

Лист до І. Крамського Рєпін починає у властивому йому емоційному стилі: “Чудесно! Бесподобно! Ура!!!”. Ось один з відгуків В. Стасова про поведінку Рєпіна: “Рєпин так бесился, что даже раз как-то сунул в бок бедному старику в дранной шляпенке”. 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).

Наявність зміни настрою, оцінок та чергування сюжетів у творах різного емоційного змісту могло бути обумовлено у Рєпіна психофізіологічними чинниками, притаманними гіпертимному типу темпераменту людини. На це вказав сумський вчений, кандидат психологічних наук Сергій Ніколаєнко, який запропонував мені звернутися до теорії відомого психолога Карла Леонгарда. На думку німецького вченого, одним із 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 перебуванням художника в якійсь із 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 років ХІХ ст. збігається з початком творчої діяльності Рєпіна. Працюючи над картиною “Воскресіння дочки Іаїра” (1871), Рєпін згадував про смерть сестри, що 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 припадає на 80-ті роки XIX ст. Початок роботи над “Запорожцями” та написання картини “Вечорниці” (1881) означає перебування її автора в маніакальній фазі. Час створення 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 років XIX ст., коли Рєпін закінчував роботу над картиною “Запорожці” (1880-1891), він перебував у маніакальній фазі. У кінці цього десятиліття Рєпін переходить у депресивну фазу, свідченням чого є поява картини “Дуель” (1896-1897).

Початок 1900-х років ознаменувався творчим піднесенням Рєпіна, 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 року”. Цей період тривав майже до кінця десятиліття (“Чорноморська вольниця” (1908-1919). Перебуваючи у депресивній фазі, Рєпін звертається до теми розп’яття, яку втілює у композиції “Голгофа” (1922-1925).

Отже, аналіз творчого шляху Рєпіна 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 займають вагоме місце у мистецькому доробку Рєпіна. У такому разі хронологічні межі знаходження художника у тій чи іншій фазі можуть бути звужені або розширені.

На противагу картинам з оптимістичною тематикою з’являються полотна песимістичного змісту, позначені тяжким психологізмом. Рєпін 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 значить, у перспективі й позбавлення волі у роботі “Арешт пропагандиста” (1880-1889); зображення ампутації (“Хірург Євген Васильович Павлов в операційній залі” (1888); сцени

у морзі (“У препарувальній”, 1881). Навіть на портреті акторки П. Стрепетової в ролі Єлизавети (1881) художник зображує майже знепритомлену людину.

У листі до Правління від 27 вересня 1887 р. Репін серед мотивів, що зумовили його вихід з Товариства пересувних художніх виставок, указував на розбіжність у поглядах з товаришами-художниками. Це викликало неприємні хвилювання, що шкідливо впливало на організм художника. Чи не звідси така ескападна поведінка Репіна, що виявлялася у вегетаріанстві (знамениті супи з сіна), відмова від прислуги (не менш знаменитий круглий стіл з ящиками для брудного посуду), сон при відкритих вікнах?

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 у надмірно емоційній формі передати і своє ставлення до сучасності. “Запорожці” – це і антитеза до його попередніх, вищезгаданих творів, позначених тяжким психологічним депресивним станом героїв полотен. “Очищення” сміхом потребувала душа художника, і почута в підмосковному Абрамцево тема відразу прийшла до душі.

В усі часи люди сприймали сміх як один з виявів суто людської природи. 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 та непереборний сміх богів з грецького Олімпу писав славнозвісний давньогрецький поет Гомер в “Іліаді”. *“З усіх живих істот тільки людині властивий сміх”*, – зазначав Аристотель. Сатирик Лукіан зображує образ людини, яка сміється у потойбічному царстві Меніппа. Вчення про цілющу силу сміху у філософському аспекті притаманне “Гіппократовому роману”, а сам Гіппократ виступав як теоретик 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 у вступному вірші до роману “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, що виявилось у зневажливому ставленні Вольтера до Ф. Рабле та його роману. Проте ставлення до сміху, починаючи з XVII ст., 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 “Силуети російських письменників” стосовно оповідань А. Чехова. Аналізуючи природу сміху, він одночасно попереджає, що від великого до смішного – один крок, а фізіологічний сміх, досягнувши апогею, перетворюється на плач. Отже, узагальнює свої думки історик літератури, сміх – це гріх [9]. Чи не тому в кінцевому варіанті “Запорожців”, у порівнянні з ескізом з колекції Третьяковської галереї, деякі персонажі сміються не голосно, а спокійно, немовби відсторонено спостерігають цю гомеричну сцену?

Сміх як одна із характеристик художнього образу був притаманний футуризму. Створюючи мистецький образ футуриста Д. Бурлюка, поет Велемір 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 у самому собі), там виникає концентраційний табір. Актор Чарльз Спенсер Чаплін вбачав у цьому суто людському феномені засіб уникнення від масового психозу: *“Ми сміємося, щоб не зійти з розуму”*.

Щонайменше можна говорити про тему сміху в галузі образотворчого мистецтва. Якщо, наприклад, у давньогрецькій літературі зустрічаємо достатню кількість комедій, то в скульптурі та живопису сюжетів сміху обмаль. 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 не головною у відображенні тих чи інших рис епохи. Практично, не торкнувся сміх портретного живопису, Причини цілком зрозумілі – неможливість позування моделі у такому стані. Лише у портреті княгині Зінаїди Юсупової (1900-1902) В. Серов прагнув передати її 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 приходить артистична виразність, якій під силу зображення майже усіх відтінків людських емоцій, а також і сміху. Значна кількість портретованих осіб на полотнах Хальса посміхаються або сміються (“Хлопчик з глечиком”, “Веселий горілчаний брат”, “Циганка”).

Ці та інші портрети позначені рисами сміливого новаторства на ранньому етапі розвитку голландського живопису. На полотнах інших голландських художників також зустрічаються персонажі, які знаходяться у такому піднесеному стані (Хальс Д. “Веселе товариство у таверні”, Дюк Я. “Веселе товариство”). Заслуговує на увагу й те, що під час подорожі Репіна разом із 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 розкрити тему морального подвигу сучасної людини у боротьбі із суспільною несправедливістю та злом. У порівнянні з його більш ранньою композицією, також євангельського змісту (“Христос у пустелі”, 1872), ця робота І. Крамської явно їй поступається.

Історики мистецтва майже одногосно вважають “Хохот” невдалим твором навіть без урахування того, що цей твір залишився незакінченим. Серед огривів картини вказується на її еkleктичність та проблему опанування багатофігурної композиції. Причину подібного провалу, зазначає Д. Сараб'янов, слід шукати в тому, що митець уже не міг виразити “ієрогліфічні” завдання на зламі 70-80-х років 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 виявляються такими, що сміються. Особливо виділяється персонаж з бородою та шоломом на голові, який у приступі сміху нахилився вперед. Обличчя ж більшості людей на цьому полотні скоріше схожі на маски. Як оцінив цей твір Рєпін? У листі до П. Третьякова від 4 травня 1887 р. він дає таку характеристику: “*грандіозна річ!*”, відмічаючи новизну композиції, правдивість та історичність.

Отже, “Запорожці” Рєпіна в цьому відношенні – твір новаторський. Десять років віддаляють композиції Рєпіна 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 із портретною характеристикою. Рєпін ніби співвідносить “Запорожців” з народною сміховою культурою Середньовіччя, яка в ті часи була виведена поза межі офіційної культури.

Сміх у цій картині стає найвищим виразником форми не ідеології життя, а вільної свідомості 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 із вуст героїв картини. Але їх дійсна реакція не залишає сумніву в їхньому емоційному забарвленні. Завдяки цьому ми відчуваємо атмосферу цього “площадного” дійства.

Заслугою художника слід вважати те, що він не знижує образи козаків до рівня відвертого цинізму, використовуючи “площадні” елементи. Відверто знижуюча відповідь запорозьких козаків, православних християн, представників мусульманського світу викликає у них і відчуття провіденціалізму. Сміх у даному випадку виступає і як захисна реакція на майбутні події, в яких деякі з цих козаків не повернуться на рідну землю. Такі змістові пласти проявляються в картині Рєпіна, актуалізуючи зміст, збагачуючи її, виводячи з кола хрестоматійного тлумачення цього твору.

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 буде проходити одночасно з виставкою художника-пейзажиста І. Шишкіна в Академії мистецтв наприкінці листопада.

Це була центральна робота на виставці. Крім “Запорожців”, Рєпін показав тридцять один 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 у 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. Проте існували й інші думки. Наприклад, учень Рєпіна В. Серов у листі до І. Остроухова від 1 грудня 1888 р. дав їй таку стриману оцінку: “не особливо”, а мистецький критик С. Маковський вбачав у цій картині сумнівні мистецькі якості. У 1895 р. за цю картину 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.

Звернення Рєпіна до цього епізоду з історії Запорізької Січі пояснювалося у радянському мистецтвознавстві також не простим збігом обставин (почута розповідь в Абрамцево), а бажанням митця знайти в житті позитивного героя. Деякі дослідники довоєнного часу вбачали у “Запорожцях” “*сліді ідеалізації козацької вольниці*” (Ілля Рєпін / автор тексту Л. Гутман. – [К.], 1938. – С. 49).

“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 полотен історичного характеру В. Сурікова. Але, поступаючи останньому рівнем історичного мислення, Рєпін компенсує це надзвичайно глибокою психологічною характеристикою героїв, композиційною майстерністю. Написання “Запорожців” означало для художника віднайти позитивного героя в народній темі. І така тема знайшла втілення на цьому полотні. Не дивлячись на довголітню виснажливу працю над ним, Рєпіну ця тема була близькою у ментальному, історичному та побутовому відношеннях.

Криза на зламі 80-90-х років 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. Сурікова, 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 років XIX ст. відбивав і глибинні тенденції, наявні в російському мистецтві, які були пов’язані з пріоритетом саме цього жанру у 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 показували нові можливості у підході сюжету з історичною основою. Згідно з версією одного сучасного дослідника, Рєпін міг написати “Запорожців” на противагу давньоєгипетському рельєфу XIV ст. до н.е. із зображенням плакальників, що, на наш погляд, є сумнівним твердженням.

Усе, що виношувалося і зображувалося Рєпіним, – від портретів козаків до побутових речей, відповідало дійсності. Художник тричі (1880, 1888, 1890) подорожував по Україні та Кубані, по місцях, пов’язаних з історією цього періоду українського народу; користувався порадами і збірками історичних речей запорожців відомого історика Д. Яворницького і колекціонера В. Тарновського. 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*”.

Великий шлях, пройдений Рєпіним 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.



КАЧАНІВСЬКІ ШТУДІЇ

Рєпін самостійно розшукував колоритні типажі козаків-героїв для цього масштабного полотна. Одного з них художник і знайшов в особі генерала Михайла Драгомирова. Портретування М. Драгомирова з такою метою не було винятком для Рєпіна. Відомі й інші прототипи для образів козаків, які 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 ту 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. Нарешті, Запоріжжя завжди було ядром військових сил українського народу.

Чимало цінних зауважень стосовно задуму “Запорожців” художник почув від письменника Л. Толстого. Відчуваючи потребу в натурних етюдах, Рєпін відверто зізнавався, що завжди шукав у житті таких людей, у рисах яких відбивалося те, що потрібне для картини.

Хто і коли познайомив Рєпіна з М. Драгомировим, нам невідомо. Це міг бути і Д. Яворницький, який з 1886 р. мешкав у Санкт-Петербурзі, а міг і художній та 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, Рєпін написав з М. Драгомирова етюд, який згодом використав у роботі над полотном. Генерал справив на художника велике враження. Про це Рєпін зазначав з цього приводу в 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, глубиной 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 вибрав Сірка героєм нарису [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. Сірко відзначався хоробрістю і рішучістю, які він виявив у 55 битвах. Не дивлячись на заслання, в якому перебував, він 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 Рєпіним 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”, Рєпін не відразу знайшов мистецький еквівалент цьому образу. Зараз навіть важко уявити, що на місці Сірка-Драгомирова міг би 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 з колекції 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 Третяковської 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 нарису, виданого в роки Великої Вітчизняної війни. На його обкладинці вміщено портретне зображення отамана з картини “Запорожці”, обрамлене військовою атрибутикою (додаток 7).

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 амнезію пам'яті, 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, у цьому випадку Репін зробив виняток. Можливо, військова удача, що була притаманна М. Драгомирову, звернула на себе увагу митця, який побачив у ньому таку ж легендарну постать, як і Сірка. У всякому 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]. І одна з них – це фігура, яка ототожнювалася з Сірком.

Робота над етюдом для образу Сірка закінчена Репіним 12 червня 1889 р., тому що саме цього дня художник відбув до Парижа. З листа митця до С. Званцевої від 19 травня 1889 р. маємо остаточні дати початку і кінця роботи над етюдом. На жаль, подальша доля цього етюдю, як і інших етюдів (крім “Запорозького полковника” з колекції

Сумського художнього музею), написаних художником до “Запорожців”, невідома. Про те, що сам Рєпін 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 Рєпіна. У листі до П. Третьякова від 15 листопада 1891 р. Рєпін поділився своїми творчими планами, повідомляючи, що на виставці він покаже “багато етюдів”.

Поряд із “Запорожцями” в експозиції виставки знаходилися живописні етюди, завдяки чому можна було виявити, наскільки художник втілює реальні риси портретованих відносно образної характеристики героїв полотна. У рецензії на виставку Рєпіна та Шишкіна, вміщеній у “Петербурзькій газеті” 27 листопада 1891 р., відмічалися етюди із зображенням В. Тарновського, Рубця та інших героїв картини “Запорожці”. 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 Рєпін до “Запорожців”.

У кінцевому варіанті Рєпін 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 Рєпіна. Один з них, “Запорозький полковник (портрет В.В. Тарновського)”, знаходиться у колекції 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 “Запорожці”. На етюді художник зобразив Василя Васильовича Тарновського-молодшого (1837-1899) – тогочасного володаря Качанівки – знавця і колекціонера української старовини. У колекції В. Тарновського Рєпіна зацікавили експонати, пов’язані з історією Запорозької Січі. Культурна атмосфера качанівської садиби, парк та місцеві краєвиди сприяли творчому піднесенню художника.

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

Багато років підряд у Качанівці гостювала родина художника К. Маковського. Тут же ним було написано полотно, яке зараз знаходиться у колекції Сумського художнього музею. Один із представників родини Тарновських зробив її опис, залишивши в історії імена зображених на полотні: *“Конст.[антин] Евг.[енъевич] оставил на память о своем пребывании в Качановке немало картин. Между ними особенно выдается жанр “Помещица”. Портрет матери Вас.[илия] 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 восени 1892 р. 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; відсвіжались, утішились та дістали насолоду, а сьогодні о восьмій ранку до Києва повернулись”* [15].

У Сумському художньому музеї знаходяться дві роботи Рєпіна: *“Запорозький полковник”* і *“Біля рояля”* [16]. Обидва твори надійшли до музейної колекції у 20-ті роки ХХ 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 Рєпіна відомо практично все – час виконання (1880 р.), місце написання (Качанівка), іконографія зображених (В. Тарновський і С. Тарновська), час і спосіб надходження робіт до музею (передача їх військовими). Не зовсім зрозумілим залишається лише шлях надходження до Сумського музею творів Рєпіна, Маковського та Штеренберга, які мають *“качанівський слід”*.

Рєпін 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 *“Запорізького полковника”* з тим, як вирішує Рєпін зображення постаті Сірка на картині *“Запорожці”*, то помітимо, наскільки близькі вони саме 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 на 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 запорізького полковника став основою для створення кінцевої редакції образу Сірка, то портретні риси В. Тарновського втілилися на картині в образі козака у високій чорній шапці. Не виключена можливість, що один з етюдів, який експонувався на виставці у листопаді 1891 р. в Академії мистецтв з 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 роялем”, на якій зображено дружину останнього володаря Качанівки – Софію Василівну (1846-1889). У каталозі виставки вона значиться за № 209 (“С.В. Тарновская “За роялем”).

Співробітник Сумського художнього музею О. Морозов у статті “Дві роботи І.Є. Рєпіна”, опублікованій у журналі “Искусство” (1952), указує, що робота “Гетьман (портрет В.В. Тарновського)” з 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 Рєпіна, що побачив світ у 1949 році. Він зазначає, що місце знаходження 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 красногвардейцем, уходившим на фронт...” під час громадянської війни [18].

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

виглядає цілком ймовірним. Приїхавши з Німеччини до Росії у 1859 р. з доволі невеликим капіталом, 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 “Нивы” (1870-1917), в яких регулярно знайомив читачів з творчістю відомих зарубіжних і російських письменників: О. Грибоедова, М. Лєскова, М. Салтикова-Щедріна, Г. Ібсена та інших. Своєрідністю “Нивы” 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”). З енциклопедичного словника (Банников А.П., Сапожников С.А. Собирантели и хранители прекрасного: энциклопедический словарь российских коллекционеров от Петра I до Николая II. 1700-1918 гг. – М., 2007. – С. 300) довідуємося, що А. Маркс та його дружина – Лідія Філіппівна (?-1932) – захоплювалися колекціонуванням західноєвропейського живопису, гравюр та літографій.

Проте кордони їхніх пристрастей не були жорсткими, і в їхній колекції були твори російських художників. Наприклад, малюнки Рєпіна олівцем “Козак Панас Гусар” (1880) та “Козак Василь Маркович Олешко” (обидва – в Державній Третьяковській галереї) знаходились раніше у зібранні журналу “Нива” (слід розуміти – у колекції А. Маркса), у Санкт-Петербурзі. У колекції видавця були також етюди Рєпіна “Тип козака” (1880) і “Гетьман” (1880). Ілюстрації цих творів відповідно вміщено в академічному виданні [19].

Не виключена можливість, 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 її в А. Маркса.

На виставці Рєпіна 1891 р. у Петербурзі були виставлені твори, виконані під час подорожі по Україні, а також етюди до “Запорожців”. Серед них – низка робіт, написаних безпосередньо у В. Тарновського в Качанівці і зазначених у розділі каталогу з назвою “Етюди до “Запорожців””: “В.В. Тарновський”, “Козак В.В. Тарновського”, “Різник В.В. Тарновського”, “Хлопчик (Качанівка)”, “С.В. Тарновська за роялем”, “Запорозькі гармати (Качанівка)”. Історик мистецтва, художній критик та хранитель живопису Ермітажу Сергій Ростиславович Ернст (1894-1980), у своїй книзі (Эрнст С. Илья Ефимович Репин. – Л., 1927)

наводить список творів, які експонувалися на виставці Рєпіна в Академії мистецтв у листопаді 1891 р. і в якому значиться твір з назвою “В.В. Тарновський”.

Перший директор Сумського художньо-історичного музею Никанор Онацький був вільним слухачем вищого художнього училища при Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі у 1905 р., опановуючи майстерність у класі під керівництвом Рєпіна. У своїй історико-мистецтвознавчій праці (Онацький Н. Сім років існування Сумського музею. – Суми, 1927), надаючи характеристику експонатам у розділі “Малярство російське, українське й чужоземне”, автор відмічав наявність у музеї “майже всіх видатних російських та українських художників”, зокрема й Рєпіна.

В. Дубровський у праці “Музеї на Україні” (1929) серед художників, чії твори знаходяться у Сумському музеї, також згадував ім’я Рєпіна.

У 20-ті роки ХХ ст. у збірці Сумського історико-художнього музею знаходилася ще одна робота Рєпіна – “Голова хлопчика. Етюд” (полотно на картоні, 40,5x32,5). Її добре видно на фотографії першої музейної експозиції початку 20-х років (1922?) [20]. Етюд хлопчика знаходиться зліва зверху в першому ряду. Перша знизу у цьому ряді ще одна робота Рєпіна – “Біля рояля”.

Однак етюдів не судилося залишитися в Сумах. Разом з творами інших митців він був переданий на початку 30-х років ХХ 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 у кінці 40-х років ХХ ст., також згадував дослідник В. Москвінов [21]. 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) та музейній експозиції.

Характер імпульсивного живопису з незаписаними частинами полотна у нижній та лівій частинах свідчить про те, що етюд був написаний за один сеанс. Такі етюди створювалися Рєпіним у техніці “*alla prima*”. Скоріше за все, 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, у кінці 80-х років ХІХ ст. З роками динаміка мазка у творах Рєпіна стає більш вільною. Широка манера письма надавала можливість 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, який 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 із рідних. Знаходження етюду хлопчика у Сумському музеї могло бути пов'язано з родиною Харитоненків, у колекції якої, як відомо, знаходилися твори Рєпіна.

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

Існують інші точки зору щодо цього етюду. Аналізуючи шляхи надходження творів Рєпіна до Харківського художнього музею, кандидат мистецтвознавства С. Євтушенко зазначила, що в дослідників виникли деякі сумніви щодо авторства етюду (Євтушенко С. Харьковская “Репиниана”. Двадцать авторских оригиналов: хроника коллекции // Панорама (Харьков). – 1994. - № 29(184). – Июль. – С. 9).

У Качанівці Рєпін виконав цілу низку графічних малюнків на різноманітну тематику: “Український селянин” (Київський музей російського мистецтва), “Козак. В.В. Тарновський” (Державна Третьяковська галерея); “Андрій Кош” (Рязанський художній музей), “Ничипір Коваль” (Національна галерея, Прага), фрагменти кролевецьких поясів та ін. Значне місце у колекції Київського музею російського мистецтва посідають малюнки Рєпіна, виконані у 80-х роках ХІХ ст.

Качанівські малюнки Рєпіна можна атрибутувати на основі написів на них, з яких дізнаємося, що місцем їхнього виконання були Качанівка або Парафіївка: “Запорізька гармата”, “Печатка на грамоті гетьмана графа Розумовського і поясна мідна чорнильниця”, “Українські селяни із села Парафіївка”, “Український селянин”, “Українська селянка” [22].

На малюнку “Козак В.В. Тарновський” художник зобразив графічним олівцем на папері (33x24; Державна Третьяковська галерея) волюдаря Качанівки зі схрещеними руками і з трохи опущеною головою. Скоріше за все, 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 його колекції знаходилася також “відмінна акварель” Рєпіна (за висловом І. Грабаря) “Старий з Чугуєва”.

Упевнена лінія і живий штрих поєдналися у 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. Улюбленим матеріалом Рєпіна був графітний олівець. Наприкінці 70-х років XIX ст. поряд із лінією він активно використовує розтушування. Завдяки цьому прийому досягається плавний перехід від однієї форми до іншої, збагачується світлотінь. Найбільшою мірою цей графічний прийом використаний на малюнку “Козак. В.В. Тарновський”, де художник збагачує фактуру розтушування.

Для того, щоб переконатися в тому, які можливості відкрив художник у розтушуванні, достатньо порівняти вищезгаданий твір з малюнком “Портрет Т.С. Рєпіної” (1879), який виконано графітним олівцем. Деталізованому обличчю протиставляється енергійна штриховка одягу, передачу якого художник вважав явно другорядним завданням. Прийом розтушування Рєпін використовує на малюнку “Дівчина Ада” (1882, Державна Третьяковська галерея).

У “Запорожцях” 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 запорізьке товариство висловлює на адресу турецькому султану. Такою самою стриманою характеристикою наділений і В. Тарновський в образі козака.

У Качанівці Рєпін виконав малюнок в альбомі з “Портрета наполеоного 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 колекції 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)” [23]. Цей невеличкий етюд, написаний олійними фарбами на дошці (9,8x18,5), нині зберігається у Державній Третяковській галереї і 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, за висловом художника, “*розлетівся по руках*”. Про один із таких етюдів йдеться у листі П. Котова до Рєпіна від 19 квітня 1914 р. з Царського Села. Дописувач пише про те, що він придбав на виставці однієї “*приватної колекції*” на Симеонівській вулиці етюд, на звороті якого було вказано місце і рік виконання: “*Качановка. 1880 г*”.

Очевидно, чудові краєвиди Качанівки та парку в садибі справили на Рєпіна неабияке враження. Скоріше за все, 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...*” [24]. 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 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 в 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 у Качанівці Рєпін працював над етюдами для картини “Вечорниці” (1881, Державна Третьяковська галерея). Картина була написана у Москві та Петербурзі, але головна робота над нею проходила в Качанівці. Відповідаючи на запитання С. Ернста під час підготовки книги про художника, Рєпін згадував про те, що він майже кожного вечора ходив у село, де в “досвічаний хаті” були влаштовані 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 у живописному відношенні є для Рєпіна 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 та малюнків вже міг бути проданий Рєпіним. Попит на твори художника був значним, адже він знаходився у zenіті своєї слави. Твори Рєпіна 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. Матвєєва, М. Рябушинського, М. Єрмакова, М. Цетліної, В. Вінтерфельда, Д. Висоцького, О. Левенфельда, О. Жиркевича, Є. Шварца, Ф. Шилова, П. Шихобалова, М. Брайкевича, Є. Тевяшова, С. Крачковського, І. Терещенка, Б. та В. Ханенків, П. та В. Харитоненків. Відмітимо банківського діяча Івана Цветкова, в колекції якого знаходилася значна кількість творів Рєпіна.

Особливо теплі стосунки склалися у Рєпіна з П. Третьяковим, у колекції якого було 52 живописні твори і вісім малюнків. Колекціонер прислуховувався до порад Рєпіна стосовно придбань 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 вступали інколи в суперечки з самим П. Третьяковим, який схвально ставився до їхньої пристрасті. У 1888 р. І. Терещенко купив картину Рєпіна “Монахиня” (1887, Київський музей російського мистецтва), а полотно, на якому зображений герой повісті М. Гоголя “Записки божевільного” Попріщин, потрапило до колекції Федора Терещенка. У колекції В. Ханенко зберігався перший варіант картини “Не чекали” (1883-1898), який з часом потрапив до колекції І. Остроухова, а нині знаходиться у Третьяковській галереї.

Слобожанський цукрозаводчик і колекціонер П. Харитоненко також був небайдужим до таланту художника. Про це свідчить і наявність у колекції П. та В. Харитоненків етюду Рєпіна “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 виразність цих персонажів, він змінює положення жіночих постатей – жінку з чайником зображує після жінки з кошиком, який вона підтримує лівою рукою. З персональної виставки Рєпіна у 1892 р. у Москві П. Харитоненко придбав портрет Софії Драгомирової (1889). У своїх “Спогадах про передвижників” Я. Минченков зазначає, що власником картини Рєпіна “17 листопада 1905 року” (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 Рєпіна 1994 р. зазначено, що картина знаходилася у зібраннях Б.І. Ханенка та В.Г. Вінтерфельда, що спростовує інформацію Я. Минченкова, який, цілком очевидно, помиляється і в тому, що П. Харитоненко ніколи не 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 Рєпін 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 нього пропонували суму утричі більшу за початкову, він погодився і придбав ескіз. Подібну комбінацію І. Зільберштейн пояснював тим, що ескіз, подарований історику, міг потрапити до чужих рук, і сюжетом міг скористуватися інший художник. Слід зазначити, що існував ще один ескіз Рєпіна у техніці олійного живопису до картини “Запорожці”, який був у зібранні І. Толстого і місцезнаходження якого невідоме.

Уточнення дослідниками дати створення цього ескізу – не 1880 р., а 1879 р., дозволило зробити висновок про те, що він написаний ще до подорожі Рєпіна по Україні в 1880 р. А для нас це важливо ще й за інших причин: в образі Сірка втілені характерні риси портрета М. Драгомирова, уродженця Конотопщини. Пізніше, після поїздки на Кубань, з метою, мабуть, оживлення своїх українських вражень

восьмирічної давнини, художник привіз у своїх альбомах малюнок олівцем (“Василь Олешко”, 1888). Зіставлення цього малюнка з “драгомирівською” редакцією портрета на картині показує, що Рєпін 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 спокійна його поза. Ось чому Рєпін звертається у варіанті, який зберігається у 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. Рєпін, знаходячись постійно у пошуці, не тільки користувався ним при написанні картини, але й не виключена можливість, 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 покрою, 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 років 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 сформувати 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 (Ілля Рєпін / Автор тексту Л. Гутман. – [К.], 1938). У ньому вміщено ілюстрацію етюд до “Запорожців” з назвою “Сірко”, але він датований чомусь 1902 роком.

Бажання весь час доводити свою роботу до оптимального результату і призводить до появи варіанта “Запорожців” (1889-1896), який зберігається у Харківському художньому музеї. Як видно з кінцевих дат, робота тривала над ним майже сім років. Автор неодноразово звертався до нього, вносячи певні корективи. За спогадами художника М. Мурашка, художник раптом під впливом нових уявлень розпочав роботу над новим полотном, у результаті чого з’явилися дві картини [25]. 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”* [26]. 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. Третьяковим, відрізняється і більш стриманішою емоційною гамою почуттів персонажів. Вперше ця робота була експонована на виставці російських та іноземних художників у Санкт-Петербурзі в 1896-1897 рр. До галереї Третьякова 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 етюди 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, відмічаючи ті несподівані метаморфози, які відбувалися під час її написання. Але врешті-решт, 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. Третьяков 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

Перш ніж розглянути портрет М. Драгомирова роботи Рєпіна, мусимо зазначити, що найбільш раннім зображенням М. Драгомирова може виявитися твір з колекції Конотопського краєзнавчого музею з назвою “Портрет генерала М.І. Драгомирова” (полотно, олія. 108x74,5), який належить пензлю невідомого художника другої половини ХІХ століття [27].

Точно визначити, коли саме був написаний портрет, неможливо, але на вигляд портретованій особі приблизно 45-50 років. І якщо це зображення М. Драгомирова, то в такому разі він міг бути написаний не раніше 1878 р., адже саме в цей рік генерал був нагороджений Георгіївським хрестом ІІІ ступеня з присвоєнням військового звання генерала-лейтенанта (1877) за блискуче проведену операцію по форсуванню Дунаю. Наявність цієї почесної нагороди на мундирі портретованого військового дозволяє локалізувати вік зображеної особи та ідентифікувати особу з М. Драгомировим.

Перебуваючи 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 виховувалось “*все наше военное общество*”, – так характеризував вплив Михайла Драгомирова один з істориків Академії Генерального штабу [28]. Парадний портрет з Конотопського музею – один з кращих взірців живопису ХІХ ст. у колекції цього музею. Він міг бути написаний у Санкт-Петербурзі (?) художником, ім’я якого дотепер залишається невідомим.

У серпні-вересні 1889 р. Рєпін працював над поясным портретом М. Драгомирова у званні генерала-ад’ютанта з орденом Георгія ІІІ ступеня [29]. Причиною появи цього портрета стало його переведення з 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 Пальмири 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, скоріше за все, забавлялися мистецтвом, ніж вбачали у ньому серйозну справу, не приваблювало Рєпіна. Це підтверджує й 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 Черевина (1837-1896) – начальника охорони Олександра III з 1883 р. Фігуру П. Черевина 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 лицейського друга О. Пушкіна Андрія Івановича Дельвіга (1813-1887) *“одним із кращих портретів Рєпіна”*.

У портреті митець зумів зберегти і 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, в свою чергу, 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, ймовірно, на замовлення тих, хто цінував талант свого військового керівника в академії.

Рєпін вибрав таку позу для генерала, яка не вписувалася у концепцію парадного портрета. Скоріше, 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 у подальшому отримали розвиток у творчості рєпінського учня В. Сєрова.

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, у роботі над цим портретом художник не ставив перед собою особливих композиційних завдань, однак за гостротою характеристики – це одне із самих найкращих портретних полотен Рєпіна [30]. Інший аспект у характеристиці портрета відмічав 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 році в залах Академії мистецтв серед інших портретів, а саме: М. Микешина, Ц. Кюї, А. Куїнджі, В. Полєнова, П. Чистякова, Л. Толстого, М. Костомарова, Т. Шевченка, В. Стасова та ін.

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

подобалася Рєпіну. 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 Рєпіна 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 посилювалися у нього після перегляду альбомів з малюнками Рєпіна. У цьому ж році у Санкт-Петербурзі вийшов друком розкішний альбом, присвячений Рєпіну (“Російські художники. Ілля Юхимович Рєпін”, 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 рєпінського портрета генерала М. Драгомирова [33].

Автор тексту називає митця “великим портретистом”, відмічаючи надзвичайну майстерність портретів, в яких увічнені риси видатних діячів того часу. Як приклад, що підтверджував майстерність Рєпіна, Г. Норден наводив портрет М. Драгомирова, виконаний “без усіляких хитрощів”, за допомогою простих засобів.

Висока якість цієї гравюри була відмічена також критикою. У рецензії на видання (Н.А. Новое издание Экспедиции заготовления государственных бумаг // Всемирная иллюстрация. – 1894. – № 1337. – 10 сент.), зокрема, зазначалося, що в цьому альбомі представлені ілюстрації з портретів, написаних Рєпіним: Е. Дузе в техніці офорта, М. Драгомирова (гравюра на міді) та ін. Всі ці твори виконані, на думку рецензента, на високому рівні, але з портретів “/.../ особливо выдається гравированный на меди портрет Драгомирова” [34].

У листі Рєпіна до військового юриста, белетриста О. Жиркевича від 18 вересня 1894 р., портрет якого художник намалював олівцем у 1891 році, 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 року. 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 Академии”* [35]. 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, і вчитися там немає у кого.

Після навчання в академії з 1882 р. Г. Франк опановував мистецтво гравюри на міді під керівництвом Й. Зонненляйтера. Завдяки майстерності Г. Франка шанувальники мистецтва змогли познайомитися з творами відомих митців. 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 року був її директором. Також у Санкт-Петербурзі з 1890 до 1895 року він створив портрети Л. Толстого, М. Драгомирова, Е. Дузе з робіт Репіна. У 1911 р. Г. Франк залишив Росію, а з 1913 р. жив у Лейпцизі [36].

Серед прихильників живописного портрета М. Драгомирова роботи Репіна була і старша донька письменника Л. Толстого – Тетяна Львівна (1864-1950), яка прекрасно знала мистецтво. Деякий час вона займалася живописом під час навчання у Московському училищі живопису, ліплення і зодчества. Її портрет Репін написав у 1893 р. Автор зміг правдиво відтворити у ньому стан внутрішнього світу моделі. В одному із своїх листів Репін називав Тетяну розумною дівчиною, яка *“унаследовала ум отца и деятельный характер матери”*.

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. Ляковська у своїй книзі “Ілля Юхимович Репін” (1962) називає його *“чудовим у всіх відношеннях”* і також відносить цей портрет до найкращих робіт художника. У цей час створено серію чудових портретів-малюнків. Починається поступовий перехід митця від погрудного

портрета до портретів більш складних за композицією, наприклад, – на повний зріст (“Портрет баронеси В.І. Іккуль фон Гільденбандт” (1889).

Після портрета М. Драгомирова Рєпін вміщує свої моделі й на тлі природи (“Осінній букет”, 1892), вирішуючи, крім завдань суто портретної схожості, і проблеми пленерного характеру. Справжнім апофеозом портретної творчості Рєпіна є його портрети членів Державної Ради – етюд до масштабної картини “Урочисте засідання Державної Ради 7 травня 1901 року, 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 у галузі об’єктивної передачі портретованої особи. У ньому автор не відходить від завдання відтворення ілюзорно-натуралістичного образу, розуміючи при цьому, очевидно, і елемент соціального замовлення. Можливо, в цьому портреті Рєпін не так виразно підкреслює момент позування, знижуючи це уважно-пронизливим поглядом генерала. Портрети на замовлення не завжди викликали позитивну реакцію в 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 та його моделлю існувала певна гармонія.



РЕПІН У КОНОТОПІ

Продовжує портретну галерею Драгомирових портрет генерала у техніці акварелі та гуаші пензля Рєпіна, який зберігається у Харківському художньому музеї [37]. Загальна постава моделі більше тяжіє до монументальності. Поясне зображення генерала, що одягнений в козачий архалук (різновид жупана) і папаху, який 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 відступає на другий план, 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 разі це сприймається у дусі українського портретного живопису XVIII століття. Та навряд чи це треба сприймати як стилізацію: енергійні підписи художника на його картинах та 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 змішаній 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 документальні підтвердження. На думку І. Зільберштейна, цей портрет М. Драгомирова був написаний саме під час цього чергового приїзду до столиці.

Поява цього “неофіційного” портрета підтверджує симпатію, з якою ставилися один до одного ці вже немолоді люди. Наявність дружніх стосунків між Рєпіним 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 племінницею дружини Рєпіна В. Шевцової, відмічала, що М. Драгомиров був “великий гастроном” і любив випити. До його приходу скромний стіл Рєпіних прикрашався “ /.../ набором всяких дорогих ликеров и коньяков” [38]. В іншому джерелі – щоденнику Т. Толстої – від 4 лютого 1898 р. є запис про те, що вона бачила Рєпіна, який нічого не показав із своїх робіт через те, що прийшли Драгомирови.

У своїй праці І. Зільберштейн стверджує, що акварельна робота була подарована Рєпіним Драгомирову і “хранилась у него на хуторі” [39]. У той же час у листі українського історика, професора Харківського університету Дмитра Багалія (1857-1932), до Рєпіна від 21 лютого 1907 р. дописувач висловлює подяку за готовність художника подарувати портрет Драгомирова. На думку історика, покійний Михайло Іванович був одним із видатних і достойних представників українського народу. У кінці листа Д. Багалій просить надіслати портрети Стасова і Драгомирова до міського промислово-художнього музею [40].

Як бачимо, між твердженням І. Зільберштейна і листом Д. Багалія існує певна розбіжність відносно того, яким чином портрет з драгомирівського хутора міг потрапити знову до Санкт-Петербурга, а звідти від Рєпіна – до Харкова. Чи, може, Рєпін хотів подарувати акварель М. Драгомирову, а потім з якихось, нам невідомих причин, не зробив цього, або після смерті М. Драгомирова твір знову потрапив до його автора? У всякому разі кожна з цих версій потребує документальних підтверджень.

У каталозі творів Рєпіна з колекції Харківського художнього музею, виданого на честь 150-річчя з дня народження художника, зазначається такий спосіб надходження цього портрета до музейної збірки: “Надійшов після 1920 року з Харківського міського художньо-промислового музею (дарунок І.Ю. Рєпіна в 1907 році – ?)” [41]. Художник міг бачити портрет М. Драгомирова разом із іншими своїми творами – портретами С. Любицької (1876) та В. Стасова (1905) – у Харківському художньо-промисловому музеї під час останнього

приїзду до Чугуєва у 1914 році. Оглянувши музей, Репін залишився задоволеним експозицією своїх творів.

Історія з вищезазначеним портретом дає відповідь ще на одне питання: чи був Репін у Конотопі? Один із перших, хто зазначав факт перебування Репіна у 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...”* [42]. Якщо проаналізувати цей коротенький уривок із спогадів, мусимо відмітити наявність таких деталей, про які В. Чаговець міг дізнатися тільки від Репіна.

Галина Тюменєва у своєму дослідженні “Музика у житті Репіна”, опублікованому в першому томі “Репін. Мистецька спадщина” у кінці 40-х років ХХ ст., відмічала 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 років ХІХ ст. В. Чаговець здійснив поїздку на човні по Дніпру разом із Репіним і М. Мурашко. У своїй статті Г. Тюменєва наводить цікаві спогади В. Чаговця про цю подію. Чудова тепла весна, квітучі сади, спів 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 повідомив конотопський краєзнавець Іван Рябенко у статті “Репін на Сумщині”, опублікованій у сумській газеті “Червоний промінь” від 7 травня 1970 року. У ній йдеться про те, що колишній кучер Драгомирових, 86-літній Гнат Романович Кушнеренко, у 1963 р. розповідав, що *“художник Ілля Юхимович, як його*

називав генерал, приїздив до Конотопа в день Успенського ярмарку в 1898 році” [43]. Якщо довіряти цьому джерелу, то Рєпін міг написати портрет М. Драгомирова не в Петербурзі, як повідомляв І. Зільберштейн, а на Конотопщині.

Оскільки Успенський ярмарок був приурочений до Успіння Богородиці – одного із дванадесятих свят, яке відмічається 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 відмічали перебування видатного художника в Конотопі. Кандидат мистецтвознавства Ю. Белічко у праці “Україна в творчості І.Ю. Рєпіна” (1963) зазначав, що “З Києва Рєпін на декілька днів їздив до М. Драгомирова на його родинний хутір біля Конотопа” [44]. Автор мав на увазі поїздку художника у 1890 р. до Одеси, звідки той повернувся до Києва, відмовившись від подорожі до Константинополя. Інформація про відвідання Конотопщини цим автором вочевидь ґрунтується на вищезгаданих спогадах В. Чаговця.

Один із авторів указує на те, що Рєпін приїжджав до Конотопа “кілька разів” [45]. Серед відвідувачів уже хворого і знесиленого генерала уродженець Конотопа та краєзнавець А. Вольховський також називає Рєпіна [46].

Краєзнавців доповнює і письменник С. Венгловський на сторінках повісті “Ілля Рєпін”. Він пише про те, що в тому році, коли М. Драгомирова призначили командувачем Київського військового округу, Рєпін, повертаючись з Одеси: “/.../ побував у нього на хуторі під Конотопом” [47]. Автор документальної повісті “Ілля Рєпін на Нікопольщині” (1993) Павло Богуш також зазначає, що “З Києва Рєпін на декілька днів їздив до Драгомирова в його маєток поблизу Конотопа” [48].

Отже, Рєпін 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 року. Цей факт знайшов відображення в мемуарній літературі. У книзі “Далекое близкое” Рєпін 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” [49]. Там

же він написав і портрет митця. “Портрет М.М. Ге” (1880) є одним з кращих репінських портретів, виконаних на зламі 70-80-х років XIX ст. Враховуючи доволі невелику відстань від хутора і залізничної станції Пліски до Конотопа, цілком ймовірно, що відбулася поїздка Репіна до “славного сотенного містечка”. Отже, Репін міг у дійсності декілька разів побувати в Конотопі у М. Драгомирова.

Після виходу у відставку М. Драгомиров мешкав у Конотопі у колишньому будинку своєї сестри – на розі вулиць Тарнавської та Драгомирівської (неподалік знаходився парк), який було придбано генералом у 1890-ті роки. Але й після відставки М. Драгомиров не забував Репіна. В одному з листів просив звернути увагу на молодого митця Дмитра Ільченка.

Дмитро Іллч 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 та 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 благосклонному вниманию. А я уже почти не встаю и письмо это диктую Соф.[ии] Мих.[айловне] Драгомировой, ныне Лукомская. Будьте здоровы. Искренне преданный и любящий М. Драгомиров”* [50].

За участь у революційній агітації серед київських залізничників Д. Ільченко був змушений виїхати на Урал, і зустріч з Репіним відбулася лише у 1906 році. 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. – з 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 і 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?” [51]. 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 із 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 років (“Останній акорд”, “Бандурист”, “Князь Святослав біля порогів”, “Мітинг поблизу Київського університету у 1905 р.”, етюди дніпровських порогів), деякі дослідники оцінюють як грамотні та колоритні [52].

Д. Ільченко брав активну участь в організації та оформленні Все-російської 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 та в 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 їхнє знайомство. Репіну 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 (додаток 3).

Олександр Михайлович Любимов навчався у Рєпіна в Академії мистецтв у 1902-1909 рр. Після закінчення академії (з 1912 до 1919 року) жив у Харкові та викладав у місцевому художньому училищі. Для викладацької роботи він запросив своїх друзів – Г. Горєлова, С. Прохорова, які навчалися у рєпінській майстерні.

Про успіхи А. Комашки повідомляв Рєпіну у листах (1914-1915 рр.) викладач училища художник Г. Горєлов. Разом з тим у них йдеться про неоднозначні стосунки, що склалися у нього з виконуючим обов'язки директора училища О. Любимовим.

Навчання А. Комашки в училищі перервала Перша світова війна, в якій він брав участь, а з 1915 до 1918 року (з перервою у 1917 р.) жив і працював у “Пенатах” разом з Рєпіним. До цього часу належить малюнок Рєпіна “А.М. Комашка у Пенатах” (був у колекції І. Зільберштейна) та акварель “А.М. Комашка у Пенатах” за читанням вголос “Іліади” Гомера” (приватна колекція, Фінляндія), виконані у 1915 році.

У подальшому зв'язок між художниками не переривався, про що свідчать спогади та лист Рєпіна з Куоккалі від 1926 р. У ньому йдеться про отримання Рєпіним акварелей українського художника та про новий метод А. Комашки – малювання “*майже без тіней*”. Проте, зазначав дописувач, йому слід більш суворо ставитися до побудови форми (додаток 4). З 1926 р. А. Комашка перебував у лавах Асоціації художників революційної Росії (АХРР), а з 1927 до 1933 року очолював Харківський художній інститут. Залишив цікаві спогади про спілкування з Рєпіним та своє перебування у “Пенатах” [53].

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 та поважав генерал-філософ: “*как щирый хохол, бесконечно восхищался он картинами Пимоненко*” [54]. За спогадами А.В. Пимоненко, у 1900-1903 роках 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 колекції Національного художнього музею України.

Пензлю М. Пимоненка належить і портрет генерала М. Драгомирова (1898), який експонувався на ХХVI пересувній виставці [55]. На фотографії “Художня майстерня М.К. Пимоненка у Києві,” вміщеній у часописі “Родина” (Родина. – 1902. – № 42. – С. 1655: фото), в її правій частині бачимо два портрети на мольберті. На одному з них

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

Автор нарисів про М. Драгомирова, виданого у Чернігові у 1916 р. до десятої річниці смерті генерала, В. Резниченко 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 повідирем, 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 же інтерес до України помічаємо й у Рєпіна. Художник ще неодноразово згадуватиме у своєму житті образ М. Драгомирова. В одному з листів до В. Стасова він, наприклад, відмовляє останнього щодо 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. [56] (додаток 5). 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.М. Лазаревського у 2006 р. у рамках міської програми щодо створення меморіального комплексу – садиби генерала М.І. Драгомирова, дозволили уточнити місце поховання славетного земляка [57].



ПОРТРЕТНА ГАЛЕРЕЯ С. ДРАГОМИРОВОЇ

З ім'ям Рєпіна пов'язана історія написання портрета дочки М. Драгомирова – Софії Драгомирової [58]. 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 Рєпіна, 3). Упродовж 1882-1895 рр. у цьому будинку, поблизу Калінкіна моста (або Старо-Калінкіна), жив Рєпін (додаток 2). 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 добудував ще один поверх – спеціально під майстерню художника. Після закінчення робіт Ілля Юхимович переїхав із помешкання на другому поверсі у квартиру із семи кімнат на четвертому поверсі. Майстерня Рєпіна була не тільки приміщенням для роботи, але й одним із культурних осередків міста. Її відвідували В. Стасов, Д. Менделєєв, А. Чехов, П. Третьяков, І. Шишкін та інші діячі культури та мистецтва. Крім того, тут проходили засідання правління Товариства пересувних художніх виставок.

Перша зустріч художника М. Рєпіна 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 зі своїм учителем він писав у цій майстерні портрет С. Драгомирової.

Як ніхто з художників-портретистів того часу Рєпін міг побачити людину у неповторному, тільки їй притаманному стані. Вираження рис моделі відповідало дійсності, реаліям часу та особливостям

характеру. Вже будучи знайомий з С. Драгомировою, Репін розробляє відповідний сценічний простір портрета картини.

Покоління зображення моделі подано художником у складному розвороті. Сидячи за столом, який покритий скатертиною з квітчастим яскраво-червоним візерунком, лівою рукою Софія Михайлівна підпирає голову. Права рука, трохи зігнута у лікті, вільно лежить на нозі. Голова, 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 Репіна цих років.

Портрет С. Драгомирової, на нашу думку, слід розглядати у контексті зображення інших “українок” пензля І. Репіна. Митець повсякчас згадував Слобожанщину, рідний Чугуїв. 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 речення, ніби вигукуючи: *“А какие дукаты, монисты!! Головные повязки, цветы!! А какие лица!!! А какая речь!!! Просто прелесть, прелесть и прелесть!!!”* [59]. Не забуваючи про українське коріння, пишаючись цим, будучи закоханим у представників українського народу, милуючись побутом, Репін між тим 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 Репіним 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 цікавіший. У паризьких роботах етнографізм образів ніби підсилюється елементами селянського побуту, характеристика жіночих образів не відрізняється особливою розробкою. Помітно, наскільки художник добросовісно вимальовував кожен бусинку намиста, візерунки сорочки, стрічки. Самі обличчя українок мляві й невиразні. І все ж Репін 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 (по коліна)”* художник відправив до Лондона [60].

Аналізуючи “Українку,” мистецтвознавець І. Зільберштейн відмічав те, з якою надзвичайною виразністю художник написав руки дівчини. Але, на думку мистецтвознавця, портрет С. Драгомирової-Лукомської за характеристикою образу значно кращий від “Українки”.

На портреті С. Драгомирової також помітні і намисто, і квіти, і стрічки, але така увага митця до зовнішньої атрибутики не затьмарює 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 років ХІХ 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 удостоєний вищої нагороди “Поза конкурсом” [61]. Високу оцінку він отримав і з вуст В. Стасова, який називав цю роботу (портрет С. Драгомирової) “чарівною, 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 в живописному відношенні. У ньому вже наявний той “фактурний шум” (за висловом В. Леняшина), який притаманний творам періоду розквіту таланта Рєпіна.

Для нас, сумчан, особливого значення набуває і той факт, що портрет Софії Михайлівни придбав до своєї мистецької колекції цукро заводчик і меценат Павло Харитоненко. Про це є згадка у листі В. Стасова до П. Третьякова від 15 лютого 1892 р. щодо придбання Харитоненком твору, який він називає “Малоросіянка”: “ ... 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...” [62].

Так само Рєпін згадує у листі до В. Стасова від 13 лютого 1892 р. з Санкт-Петербурга про те, який значний успіх мала виставка. “Зали світлі, високі, погода чудова, сонячна”, – охоче ділився зі своїм другом-критиком художник. Студенти, курсистки, ремісники становили більшу частину відвідувачів. Особливим успіхом у глядачів користувалася картина “Арешт пропагандиста”, біля якої весь час юрмився натовп глядачів. У перший день відкриття, зазначає Рєпін, було 500 глядачів. Серед придбаних з виставки робіт відмічає такі твори, як “Л.М. Толстой в яснополянському кабінеті”, яку купив М. Стахович, та “Малоросіянку”, яку купив П. Харитоненко [63].



Репін І.Ю.
Запорозжці
1880-1891. Фрагмент



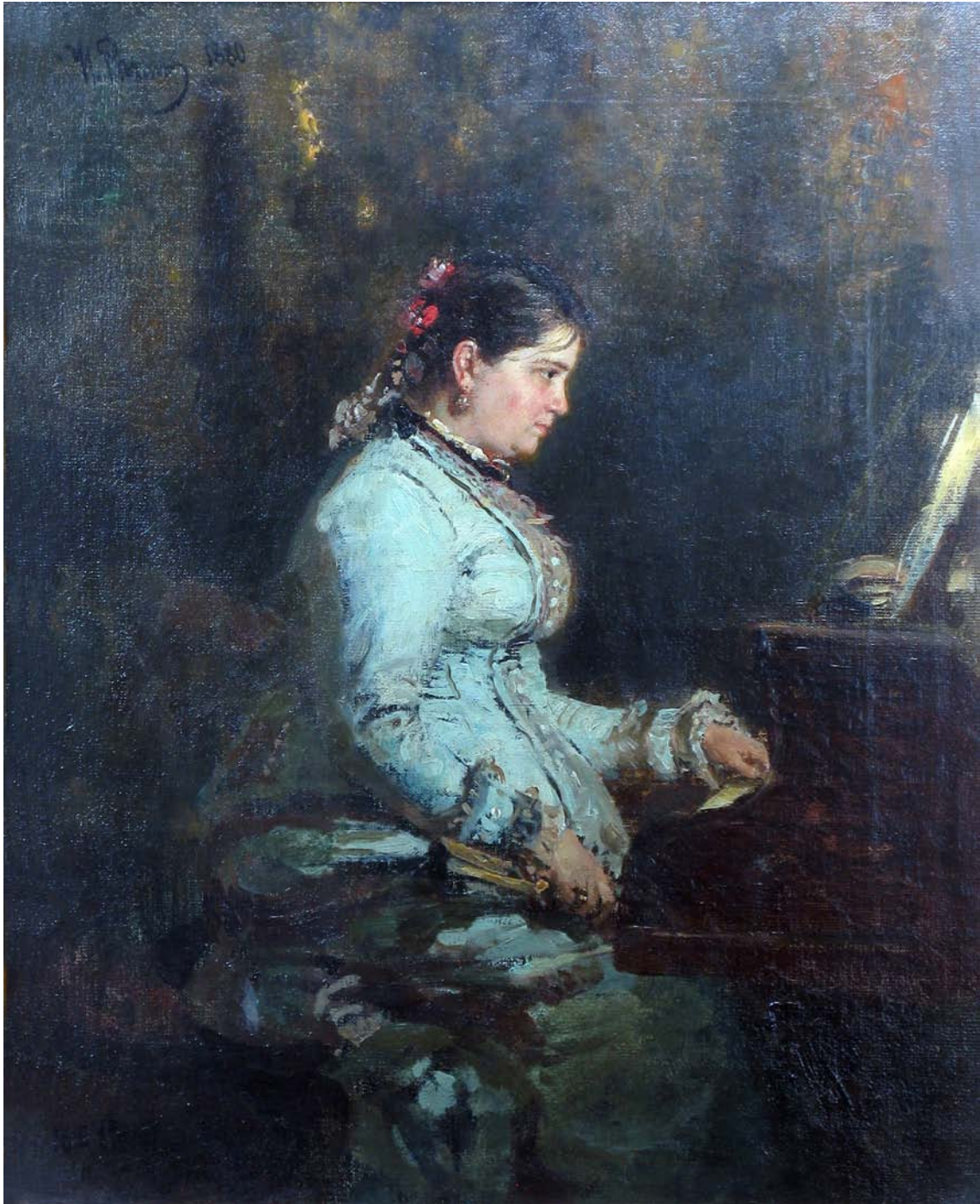
Репін І.Ю.
Запорожець у шапці. Писар. Оголений по пояс запорожець
Кінець 1880-х



Рєпін І.Ю.
Козак. В.В. Тарновський
1880



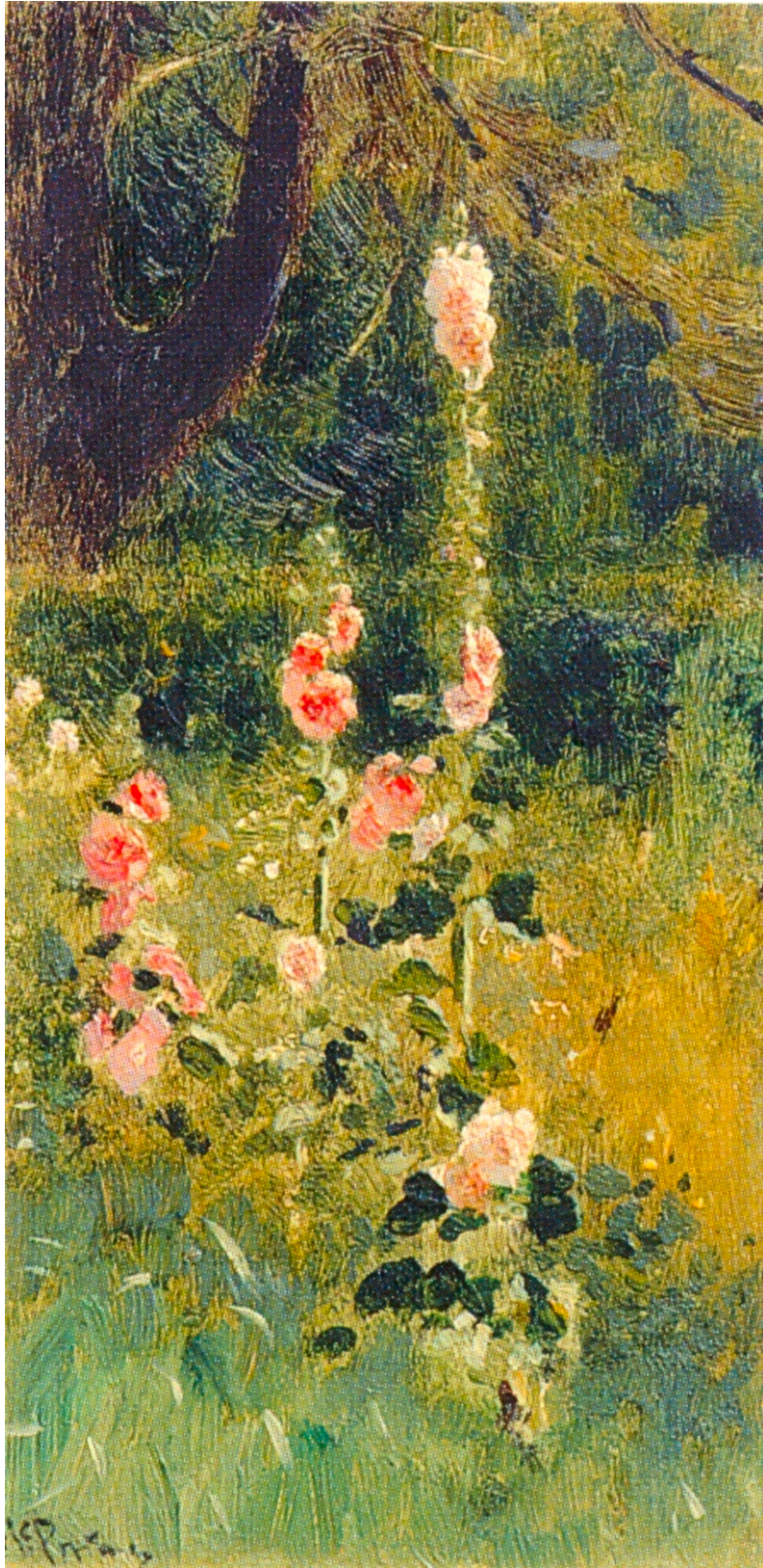
Рєпін І.Ю.
Запорозький полковник (Портрет В.В. Тарновського)
1880



Рєпін І.Ю.
Біля рояля
1880



Рєпін І.Ю.
Алея у парку
1880



Рєпін І.Ю.
Мальви
1880



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



Рєпін І.Ю.
Портрет М.І. Драгомирова
1889

И. Рѣпинъ 1889.



Грав. Г. Франкъ

М. Драгомировъ

Франк Г.

Портрет генерала Драгомирова

Перша половина 1890-х.

З живописного портрета М. Драгомирова І. Рєпіна
1889



Репин И.Ю.
Портрет М.И. Драгомирова
1898



Пимоненко М.К.
У похід (Проводи козаків)
1902



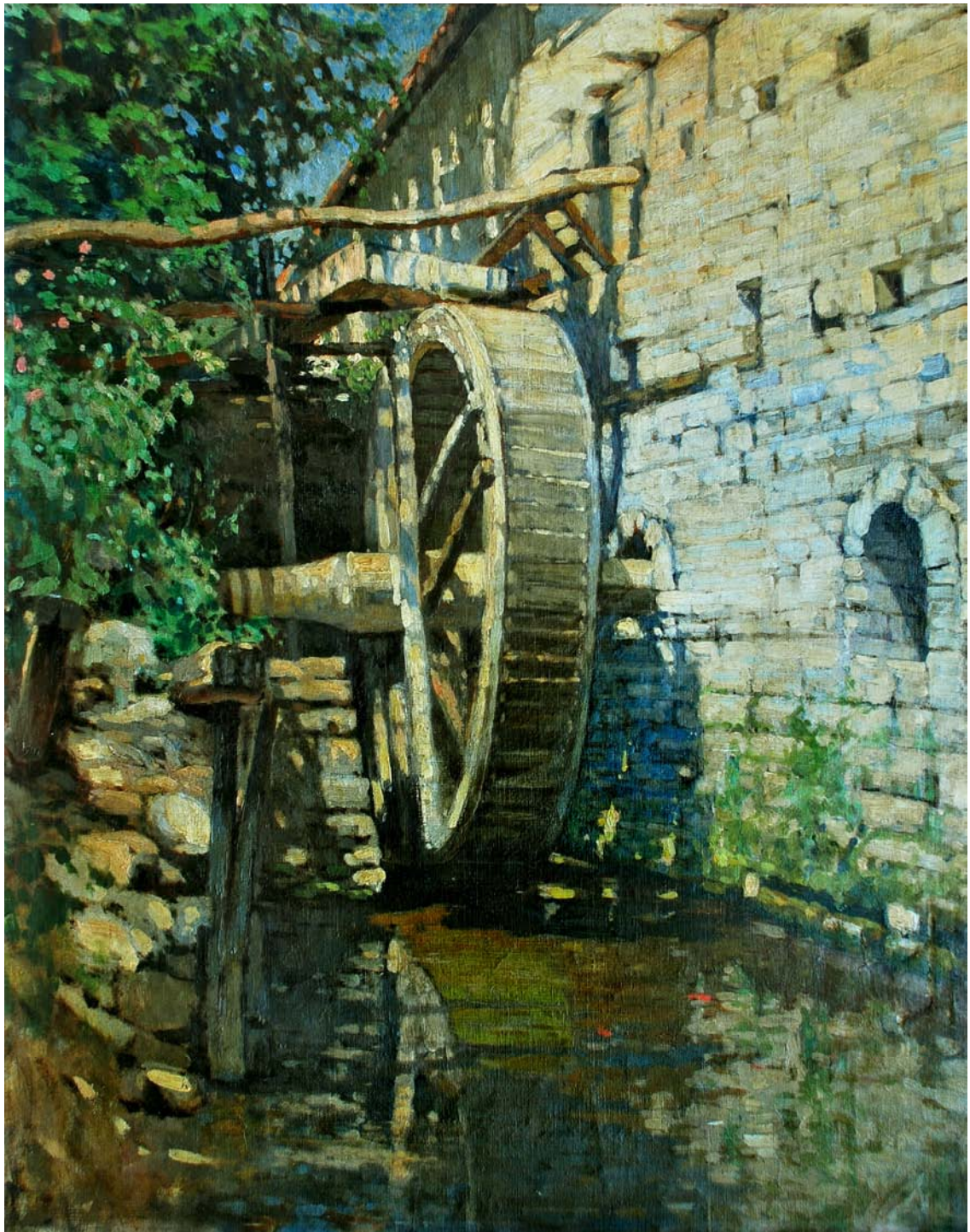
Рєпін І.Ю.
Портрет С.М. Драгомирової
1889



Серебрякова З.Є.
Портрет Софії Михайлівни Драгомирової
1947



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



Поленов В.Д.
Водяний млин
1874 (?)

Навіть побіжне порівняння цього портрета з “Портретом Є.М. Званцевої” (1889) показує, наскільки портрет С. Драгомирової досконаліший і цікавіший у колористичному та композиційному відношеннях. У порівнянні з портретом батька портрет доньки М. Драгомирова набагато перевершує його. Якщо у портретному зображенні М. Драгомирова нейтральне за кольором тло ніби надає можливості “прочитати” силуетне зображення генерала, то глибокий темно-синій фон портрета Софії Михайлівни підкреслює чудово виліплені форми її обличчя та рук.

Цього ж року Рєпін написав парадний портрет баронеси Варвари Ікскуль фон Гільденбандт (1889, Державна Третьяковська галерея), в якому так само, як і в портреті С. Драгомирової, присутній постановочний елемент. Портрет баронеси удостоєний високої оцінки І. Грабаря, як один із найдовершеніших портретів Рєпіна. Художник неодноразово відвідував літературно-художній салон, гостинною хазяйкою якого була Варвара Іванівна – неординарна особистість, колекціонер творів мистецтва. На цих зібраннях Рєпін багато малював, залишивши для історії портрети відвідувачів салону.

Історик мистецтва Ольга Ляковська у своїй монографії (Ілья Ефимович Рєпін. – М., 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 [64].

Спочатку Рєпін працював над портретом С. Драгомирової сам, а потім до нього приєднався Валентин Олександрович Серов (1865-1911), його учень [65]. 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 про те, як це сталося. Вона приїхала у жовтні 1889 р. на сеанс до Рєпіна в його майстерню, яка знаходилася поблизу Калінкіна моста. Там С. Драгомирова застала якогось 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 портрета, він поїхав до Москви. Про подальший перебіг подій дізнаємося із спогадів: “/.../ и передавая его

мне, Репин сделал несколько мазков на костюме и аксессуарах, не трогая лица. Думаю, их легко узнать, но насколько помню, им была дописана только рубаха” [66].

За іконографією цей портрет подібний до репінського, але красиве українське вбрання – не самоціль для В. Серова як живописця, воно ніби обрамлює ту психологічну характеристику моделі, позбавляючи твір етнографізму.

Подібний підхід до моделі зближує портрет С. Драгомирової пензля Репіна 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 Репіна “Українка” (1875; Музей приватних колекцій – відділ Державного музею образотворчих мистецтв ім. О.С. Пушкіна), на якому зображено молоду жінку в українському вбранні. Якщо Репін постає здебільшого як живописець жіночої краси з національним, українським забарвленням, то В. Серов – як психолог жіночої душі.

На думку І. Грабаря, репінський портрет С. Драгомирової вищий за якістю “і просто кращий серовського”. Зіставлення двох портретів ніби говорить про своєрідне суперництво вчителя з учнем. Якщо Репін 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. Репін повідомляв про закінчення сеансів над портретом Софії Михайлівни та її від’їзд. Етюд В. Серова він подарував, пояснюючи це тим, що В. Серов ніби сам цього бажав “у глибині душі”. Вибачившись за те, що він трохи виправив деякі деталі на портреті, повідомив про те, 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 [67].

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 став свідком 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 [68].

Наступний портрет Софії Михайлівни В. Серов пише у 1900 році [69]. До цього часу відбулися зміни в її житті. Вона вийшла заміж за генерала Олександра Сергійовича Лукомського. Ініціатором створення цього акварельного портрета, очевидно, була близька подруга С. Лукомської – Зінаїда Ратькова-Рожнова [70]. 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 з Сумщиною [71]. Відмітимо, 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 Олександра 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. Відмічаючи 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, відмітимо 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.

Останнє, прижиттєве, добре відоме нам зображення С. Драгомирової належить пензлю відомої російської художниці Зінаїди Серебрякової

(1884-1967) [72]. Родом із знаної культурної родини, вона поділяла мистецькі уподобання об'єднання "Мир искусства". У її творах органічно поєднувалося захоплення мистецтвом італійських майстрів епохи Відродження з традиціями О. Венеціанова, що знайшло втілення у врівноваженій композиції, лаконічності малюнка, передачі об'ємів. У таких її роботах, як "Жатва" (1915), "Біління полотна" (1917) поєдналися класична завершеність форм і тяжіння до монументального та епічного начал.

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 (1947). Портрет дочки М. Драгомирова знаходиться у колекції Калузького художнього музею.

Доля звела двох жінок, напевно, у Парижі, де З. Серебрякова була в 1924 р. Очевидно, С. Драгомирова емігрувала з Росії під час або після громадянської війни, чому великою мірою сприяло те, що вона одружилася з генералом О. Лукомським [73].

Олександр Сергійович Лукомський – яскрава постать у російській військовій історії ХХ ст. Він отримав фундаментальну освіту, закінчивши Петровсько-Полтавський кадетський корпус, Перше Павловське військове 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. [74]. 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, в Ніцці. В. Шульгін характеризував його як людину честі, органічно не здатну до інтриг. Він не побоявся взяти на себе відповідальність: *".../ когда его позвали, и ушел в мирную тень, когда оказалось, что его "не требуется"..."* [75].

Якщо враховувати стосунки Софії Михайлівни з представниками творчої інтелігенції в минулому, то факт її знайомства з З. Серебряковою і поява портрета не викликають особливого здивування. Якщо попередні портрети С. Драгомирової давали нам уявлення про молоду

жінку, то паризький портрет – це її зображення фактично за шість років до смерті. Художниця ніби закарбувала образ Софії Михайлівни для історії.

Старанно виліплені форми обличчя “видають” породу моделі. Значно підсилює враження і одяг, що разом з головним убором сприймається як одне ціле. Елегантне вбрання моделі С. Драгомирової разом із срібним хрестом навіюють сумний настрій. Наявність хреста і темного за кольором вбрання підкреслюють набожність портретованої. Очевидно, Софія Михайлівна пов’язала своє життя якимось чином з церквою і виявила бажання бути на сеансах саме в такому вбранні, що й підкреслювало цей період її життя.

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

Порівнюючи цей портрет з “Автопортретом” (1946) З. Серебрякової, помічаємо зовсім інший підхід [76]. Постать С. Драгомирової темною плямою виділяється на світлому тлі, в той же час, як в “Автопортреті” постать зображеної моделі – світла пляма на темному тлі картини.

З. Серебрякова високо цінувала цей портрет, про що свідчить її лист до доньки – Т.Б. Серебрякової, написаний від 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) ...”* [77].

Об’єктивний реалізм цього портрета не залишає сумніву відносно схожості моделі із зображенням, що дає можливість вважати цю роботу 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 року. Як склалася її доля на французькій землі і чи знайшла там спокій її душа? На це питання ми не знайшли відповіді навіть у виданні, яке містить некрологи про смерть тих людей, хто емігрував після 1917 р. до інших країн Центральної та Західної Європи (Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917-1997 в шести томах. Т. 2: Г-З / Сост. В.Н. Чуваков). І це притому, що російська еміграція доволі скрупульозно відслідковувала й відгукувалася на смерть своїх співвітчизників за кордоном. Разом з тим 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. Приймаченко, М. Глуценку, режисеру Б. Данченку, репресованим художникам тощо [78].

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 [79]. Іконографія М. Драгомирова у цій скульптурі близька до її трактування Репіним у портреті для академії. З військових нагород, а М. Драгомиров був кавалером 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 в Україні та Росії, які займають помітне місце у творчому доробку майстрів.

При всій різнобічності підходів та індивідуальної стилістики, якою позначені портрети пензля Репіна та В. Серова, вони сприяли розвитку портретного мистецтва упродовж 60-80-х років ХІХ ст. Головним 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 портретованих, 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. Сараб'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 Рєпіна після знайомства останнього з М. Драгомировим. Картинний образ увібрав до 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 представляють 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 робота З. Серебрякової. Пензель художниці створив 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 і по праву можуть бути віднесені до творчих здобутків Рєпіна, Серова та Серебрякової.



КОЛЕКЦІОНЕР У ПРОВІНЦІЇ

Займаючись вивченням історії приватних колекцій, неодноразово зустрічав у літературі ім'я колекціонера Степана Петровича Крачковського “із Житомира”. Довгий час це прізвище у мене асоціювалося саме з цим містом. Яким же було моє здивування після ознайомлення з результатами пошуків наукового співробітника Державного Російського музею у Санкт-Петербурзі Наталії Серебрякової. У ході опрацювання архівних джерел музейний працівник виявив документи, які свідчать про те, що С. Крачковський народився 22 липня 1866 року в 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 [80]. Разом з іншими малюнками, які склалися з п'ятдесяти портретів, виконаних Рєпіним на традиційних “середах” у “Пенатах” упродовж 1906-1909 років, портрет С. Крачковського знаходився в альбомі Н. Нордман.

На портреті, виконаному в змішаній техніці з використанням акварелі, білил та 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 відмічав М. Реріх: *“/.../ 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 вази”*. Саме такий образ і зумів створити Репін у портреті, для якого притаманна спонтанна, динамічна манера живопису. Він був написаний, скоріше за все, за один сеанс, на що вказує непророблене тло портрета; місця, не покриті фарбою. 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, Репін просить передати вітання С. Крачковському, а також повідомляє про те, що він надіслав акварельну роботу колекціонеру. Скоріше за все, мова йде саме про цю акварель із зображенням С. Крачковського. Критично підходячи до творчості Репіна, І. Грабар дав невисоку оцінку портретові і відніс його до речей *“середньої якості”* художника [81]. Значення портрета уродженця Конотопщини полягає насамперед у його цінності з точки зору іконографії. Адже за відсутністю інших зображень С. Крачковського портрет роботи Репіна є художньо-історичним документом епохи.

Колекціонування займало 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 приватної колекції, 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, К.

О. Левенштейн, В. Лепьошкін. Захоплення мистецтвом та збирання творів вважалося ознакою шляхетного виховання в аристократичних колах. Колекціонуванням захоплювалися князі В. Аргутинський-Долгоруков і С. Щербатов, граф А. Голеніщев-Кутузов, дипломат П. Демідов. Разом з тим серед колекціонерів наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. з'являється новий тип колекціонера з наукової та технічної інтелігенції, представників приватного бізнесу, чия діяльність у цьому напрямі інколи випереджала багатих купців. До них можна віднести діячів банківської справи П. Еттінгера 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 та Харитоненків.

За деякими підрахунками, з 1700 до 1917 року в Російській імперії існувало близько 300 значних приватних колекцій живопису. У другій третині ХІХ 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 й його суттєвою частиною. Саме до такого типу колекціонерів і слід віднести Степана Крачковського. Йдучи самотужки правильним шляхом, він створив продуману колекцію, в якій нараховувалося близько ста творів.

Відсутність мистецьких інституцій у Житомирі та інших провінційних містах не давала можливості стежити за мистецьким процесом та 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 цією метою С. Крачковський щорічно відвідував музеї та виставки у Москві та Санкт-Петербурзі, де спілкувався з художниками та колекціонерами. Унаслідок підтримки Рєпіна до колекції 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), але разом з тим 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 *“живими порывами доброго серця”*. І знову висловлює прихильність до настійливого прохання С. Крачковського щодо отримання до своєї збірки творів Рєпіна: *“Непременно искренно исполню Ваше желание – аквар[ельные] головки...”* Наступний лист Рєпіна від 6 серпня 1906 р. з Куоккала проливає світло щодо наміру колекціонера влаштувати у Житомирі рисувальні класи *“/.../ и даже способствовать им своим музеем!” Это большая добродетель. Отечество должно быть Вам благодарно*” [82].

У музеї-садибі “Пенати” зберігається робота Рєпіна “Истязание Христа” (1883-1916), виконана у змішаній техніці, на звороті якої знаходиться начерк “Христос і дві чоловічі фігури”. Ця робота поступила до музею у 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 то 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 щодо придбання творів для своїх колекцій. Він також не міг не торгуватися, як це робив, наприклад, слобожанський колекціонер Павло Харитоненко. Але значення колекції С. Крачковського полягає насамперед у тому, що в ній сконцентрувалися такі твори, які, можливо, не привернули б увагу збирачів із більшими матеріальними можливостями. Серед них слід назвати також ім'я Варвари Ханенко, яка захоплювалася колекціонуванням реалістичного живопису художників-передвижників.

Колекцію С. Крачковського можна віднести до такого типу колекцій, які є прообразом загальнодоступного музею у майбутньому. Подальшу долю своєї колекції він пов'язував із Музеєм російського мистецтва при Рисувальній школі імператорського Товариства заохочення мистецтв, створений за ініціативою М. Рєріха, який з 1906 до 1918 року був директором Рисувальної школи.

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

Не будемо забувати, що подібні кроки у напрямку дарунка приватної колекції до державної або корпоративної власності у ті часи робили не всі колекціонери. І лише у ХХ ст. цей рух серед збирачів та колекціонерів стає більш потужним. Наприкінці другого тисячоліття він сформувався як Музей приватних колекцій на правах відділу музею образотворчих мистецтв 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 свою мистецьку колекцію 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 колекції, передані в дарунок державі. На початку нашого дослідження йшлося про цього вченого і мецената – автора ґрунтовної розвідки “Генерал М.І. Драгомиров у зображенні Рєпіна (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. Рєпін, В. Серов, К. Костанді, М. Рєрїх, Л. Средін) він листувався. Його ім'я зустрічається в епістолярній спадщині багатьох митців. Так, наприклад, у листі О. Бенуа до К. Сомова від 17 квітня (1 травня) 1907 р. йдеться про С. Крачковського. Відомий історик мистецтва і художник повідомляє К. Сомова 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, зазначає далі О. Бенуа, він готовий уступити який-небудь етюд за 200-300 рублів “*поважному любителю*”, єдиним недоліком якого він вважає “*чрезмерный восторг от Нестерова*” [83].

С. Крачковський проявляв інтерес 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 Рєпіна від 30 березня 1906 р. він 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 південно-російських художників. Судячи з рішучої відповіді художника збирачеві, той ні за яких умов не хотів переробити 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 бажання мати у себе в колекції повторення творів, які відповідали 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 у тому ж стані. До того ж, 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 твору, позбавляючи його унікальності.

Листуючись із І. Грабарем, колекціонер із 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 творів, 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”* [84]. І лише через матеріальні причини, зазначає 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 розкупувалися з виставок шанувальниками мистецтва і знаними колекціонерами. З початку 1900-х років художник сповідував ідеї та манеру імпресіоністичного живопису, створюючи мажорні та світлі пейзажі, які сподобалися С. Крачковському.

У його колекції 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 до колекції було справжньою подією у житті Степана Петровича.

Безперечною вдачею стало придбання ним ескізів В. Сурікова, виконаних олівцем, до картини “Підкорення Сибіру Єрмаком”. Цьому значною мірою сприяло й те, що з автором відомих історичних картин був добре знайомий Д. Крачковський. Ця знаменна подія дала можливість колекціонерів з провінції назвати себе найщасливішою людиною із тих, хто живе на землі.

Теплі стосунки склалися у С. Крачковського з художником та археологом Миколою Реріхом, у творчості якого того часу відбився інтерес до слов'янського язичництва. Відомо, що в колекції було декілька творів М. Реріха (“Варязький шлях”, “Стежка пряма”, “За морями землі великі”). Колекціонерів пасувала лапідарність образотворчих засобів та емоційна напруженість творів М. Реріха. У книзі “Пути благословенія” 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 природу. У листі до М. Реріха з фронту пише після бою: *“Було Ваше грізне небо”*.

Розпорошені після 1917 р. по різних музеях твори із зібрання військового-колекціонера зберегли для наступних поколінь взірці живопису та графіки видатних художників. У Новгородському державному музеї-заповіднику зберігається картина М. Реріха “За морями землі великі”, у Саратовському художньому музеї – етюд О. Браза “На ганку”, у Рибінському історико-художньому музеї – портрет С. Крачковського роботи Рєпіна. Але, за великим рахунком, доля більшої частини колекції нам невідома.

У статті Н. Серебрякової наводиться уривок з одного цікавого документа, який зберігається в архіві Державного Ермітажу. З нього дізнаємося про те, що у 1918 р. квартиру С. Крачковського зайняли червоноармійці, а його колекція *“була розрізнена і вивезена у різні*

міся” [85]. 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 роки ХХ ст. уціліла частина картин, етюдів та ескізів з колекції С. Крачковського через Державний музейний фонд надійшли до Російського музею, а потім була 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”* [86]. Замітка про смерть С. Крачковського була надрукована в журналі “Аполлон” у розділі “Художественная летопись” № 6-7 за 1916 р. (додаток 6).

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

О. Жиркевич походив з родини військових, тому поєднав свою долю з армією. Після закінчення Віленського піхотного юнкерського училища навчався у Військово-юридичній академії, але, як і у С. Крачковського, його душа прагнула до мистецтва. Його пов’язували дружні відносини з Репіним, з яким він познайомився у 1887 р., за рік до закінчення академії у Петербурзі. У Репіна О. Жиркевич познайомився з М. Драгомировим. Ця зустріч відбулася у художника, який запросив їх до себе на сніданок.

Їхня обопільна приязнь знайшла виявлення у листуванні, численних зустрічах, обговореннях наболілих питань культури та мистецтва. Життя у Вільні та Смоленську наклало відбиток на формування естетичних смаків колекціонера, що призвело у подальшому до розриву О. Жиркевича з Репіним. 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”* [87]. Останні роки життя О. Жиркевич провів у Симбірську. 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” [88].

Колекція О. Жиркевича, до якої входили твори Рєпіна, К. Брюллова, В. Тропініна, Ф. Васильєва, І. Шишкіна, І. Левітана, В. Перова, М. Нестєрова, І. Айвазовського, О. Боголюбова, а також зарубіжних майстрів з ініціативи колекціонера потрапила до міського музею. Крім творів мистецтва, в його колекції були рукописи, предмети старовини, які в подальшому О. Жиркевич передав до архівів, музеїв та бібліотек.

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

При порівнянні портрета С. Крачковського з портретом О. Жиркевича, який виконаний Рєпіним 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 щодо процесу написання портрета [89]. 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 Рєпін намалював італійським і графітним олівцем (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 та колекціонерів. Такий підхід, очевидно, був обумовлений особами портретованих, щирість та ініціативність у питаннях мистецтва яких так пасували художнику.

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



“УБАЮКИВАЮЩИЙ ШУМ МЕЛЬНИЧНЫХ КОЛЕС”

На 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 (додаток 1). 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 у 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 Третьяковська галерея) – ескіз до картини *“Море в Нормандії”* (1875) – був у колекції П. та В. Харитоненко.

Французька земля поєднала різних російських митців, які сповідували у мистецтві різні принципи. Наприклад, Олексій Петрович Боголюбов (1824-1896), онук автора *“Подорожі із 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 Рєпін 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 Рєпін вирішує працювати на відкритому повітрі, на пленері, і за порадою О. Боголюбова вибирає невеличке село Вьоль. Рєпін 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. Рєпін 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 промовляють моєму почуттю”*. Інтуїтивно Рєпін 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 та малюнків О. Боголюбова, які зберігаються у Саратовському художньому музеї, становлять твори, написані художником саме у Вьолі у 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, Рєпін потім подарував або продав. І. Зільберштейн указував, що в музеях СРСР у кінці 40-х років ХХ ст. роботи Рєпіна цього періоду знайшлися лише в Саратовському та Іркутському художньому музеях. Між тим, на думку вченого, з абсолютною впевненістю можна стверджувати, що протягом двох з половиною місяців у Вьолі Рєпін виконав *“множество этюдов с натуры”* [90].

На першому етюді митець зобразив коня, якого місцеві мешканці використовували для збирання каміння. На думку І. Грабаря, цей залитий сонцем пейзаж у живописному відношенні – *“величезний крок для Рєпіна”*. 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 коня, освітленого сонцем, сподобався не тільки французькому критику, а і 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, в галерею 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 років XIX ст. свідчить про невгамовне прагнення митця до світла, до “незацікавленої краси”, за висловом Д. Сараб’янова. Серед ранніх імпресіоністичних шукань Репіна Вьоль займає неабияке місце, адже цей період закінчується у нього швидко – у 1876 році. Досвід плєнеризму – найважливіше досягнення Репіна під час пенсіонерського відраджєння. Він, безсумнівно, мав вплив на пейзажні твори кінця 70-х років 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 зображають 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 приватній колекції в Ленінграді, але згодом його сліди загубилися.

На етюді зображено велетенське колесо 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 Полєнова (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*” [91]. Етюди млинів писав і О. Боголюбов. У Саратовському художньому музеї знаходиться один із таких етюдів – “Млин у Вьолі. Весна” (1874).

Живописна місцевість Вьоль знайшла емоційний відгук у душі Репіна. З притаманною йому імпульсивністю митець відмічав, 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, ворочает множество мельничных колес, поросших зеленым мохом...”* [92].

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 Рєпіна. Млини створювали казковий настрій для художника. Про це Рєпін занотував у листі до В. Поленова у червні 1874 р.: *“Речка чистойшей ключевой воды, наш забор, деревья, зелень и этот убаюкивающий шум мельничных колес...”* [93]. За оцінкою І. Зільберштейна, цей етюд надзвичайної живописної сили, рівних якому немає серед інших його живописних творів. У ньому знайшла відображення гармонія між природою та людиною. Колесо млина, яке постійно оберталося, на підсвідомому рівні викликає у людини образ вічного двигуна, який, однак, не шкодить природі, викликаючи приємні враження.

Саме такий сюжет розроблено у роботі художника-передвижника В. Поленова *“Водяний млин”*, яка зберігається на Сумщині, у колекції Лебединського міського художнього музею ім. Б.К. Руднева [94]. При порівнянні етюдів Рєпіна 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 Рєпін 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 Рєпіна.

Не дивлячись на те, що вчитель В. Поленова – відомий художник-педагог Павло Петрович Чистяков (1832-1919) – поставив його в один ряд з Рєпіним та В. Суріковим, називаючи їх *“російською трійцею”*, В. Поленов ніби залишався у тіні художників-сучасників. Між тим він вступив у суперництво з Рєпіним, написавши під час навчання в академії такі конкурсні роботи: *“Воскресіння дочки Іаіра”*, *“Іов та його друзі”*, за які обидва художники отримали відповідно велику та малу золоту 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 він 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. Полєнова позначене життєстверджуючим началом. На думку митця, воно повинно надавати щастя і радість, інакше воно нічого не варте.

Теми і сюжети перших історичних композицій свідчили про орієнтацію митця на академічний напрямок, але в галузі пейзажного живопису В. Поленов поділяє думки Рєпіна. 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. Полєнова і Рєпіна. Останній вважав свого колегу великим талантом. Художники часто зустрічалися у Москві та Петербурзі, на виставках. Разом з Рєпіним В. Поленов працював у другій половині 70-х років ХІХ 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 займали значне місце у творчому доробку художника, а саме: “Рибальський човен. Етрета. Нормандія”, “Біла конячка. Нормандія”.

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

Заслугою В. Полєнова слід вважати затвердження форми етюдну як самодостатнього твору. Про те, що художник приділяв значне місце етюдну, свідчить і той факт, що за його ініціативи восени 1889 р. була організована Перша етюдна виставка у приміщенні Товариства шанувальників мистецтв, де поряд із 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). Цей твір митець подарував у 1926 р. Третьяковській галереї. Море і скелі Етрети надихали Клода Моне. Один із засновників імпресіонізму неодноразово відвідував ці місця у 80-х роках ХІХ 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 надавало йому право здійснювати поїздки за кордон протягом шести 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 Ретиным в домике, находящемся в лесу, т.е. в лесу не в лесу, а между деревьями, на берегу быстрой и прозрачной, как кристалл, реки; она течет не более как полторы версты, а на ней находится три фабрики и восемь мельниц, постоянно работающих”* [95].

Етюдний досвід В. Поленова у Нормандії матиме продовження у серії етюдів, виконаних під час подорожі на Схід – у Єгипет, Сирію, Палестину на початку 80-х років XIX ст. Саме у Вьолі художник прагне до створення закінченого пейзажу-етюду, ознаки якого є в роботі *“Водяний млин”* із колекції Лебединського художнього музею. У порівнянні з більш ранніми пейзажами етюди 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 у 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 плернері, в якій поєдналися плернерність і чітко побудована композиція.

Засвоєння складної і 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 плернерні 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 прикрашав 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 щодо перебування В. Поленова в Франції, плернерний характер живопису твору, а також

схожість з роботою Рєпіна “Млин у кресоньєрах. Вьоль”. Не виключена можливість, що художник опрацював мальовничий сюжет упродовж декількох сеансів, днів (?).

У другій половині 70-х років XIX ст. В. Поленов знаходить свої теми і відповідні засоби зображення. Виглядає сумнівним його повернення до цієї роботи у 80-ті роки XIX ст., коли художник був вже у полоні нових задумів. Установлення місця написання твору з колекції Лебединського художнього музею повинно знайти відображення в його назві. Пропоную зробити таке уточнення у назві картини: “Водяний млин у Вьолі” (1874?). Отримавши відповідну назву, твір відомого російського художника В. Поленова перестане бути “німим” і заговорить з глядачем, викликаючи відповідні культурні асоціації. Картина “Водяний млин” експонувалася в галереї мистецтв “Академічна” Української академії банківської справи на виставці “Лебединський художній музей у галереї” в 2001 році [96].

Наявність творів Рєпіна в колекції Сумського художнього музею дозволяє Сумщині активно долучатися до шанування та вивчення творчої спадщини великого художника. Картини “Запорізький полковник” і “Біля рояля” експонуються на престижних виставках. Зокрема, у 1992 р. – на виставці “Російський та український живопис XIX ст.” (із збірки Сумського художнього музею) у музеї Боманна, м. Целле, а в 1998 р. – на виставці у Фінляндії.

160 років від дня народження Рєпіна Сумщина відзначила мистецьким пленером у Качанівці та мистецьким вечором “Діалоги з Рєпіним”. 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.

Перед від’їздом до Національного історико-культурного заповідника “Качанівка” учасники пленеру відвідали Сумський художній музей, в експозиції якого знаходяться “качанівські” твори Рєпіна, К. Маковського та О. Волоскова. Вже через декілька днів перед їхніми очима розкрилися ефектні панорами качанівських краєвидів, палацовий комплекс, романтичні руїни, церква, паркові алеї, віковічні дерева.

В останній день пленеру – у День художника, поблизу палацу, просто неба була розгорнута імпровізована виставка етюдів сумських художників, яка стала кульмінацією мистецької акції. Серед них були й роботи викладачів і співробітників академії. Через деякий час із результатами репінського пленеру познайомилися викладачі, співробітники та студенти академії на виставці “Качанівський plein air”, експозиція якої була розгорнута в галереї мистецтв “Академічна” [97].

ПРИМІТКИ

1. Репин, И. Е. Далекое близкое [Текст] / И. Е. Репин; под ред. и со вст. ст. К. Чуковского. – М., 1961. – С. 279.
2. Александр Бенуа размышляет... [Текст] / 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 [Текст] / А. Шило. – Х., 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 Рєпіна.
4. Зильберштейн, И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) [Текст] / И. С. Зильберштейн // Репин. Художественное наследство [Текст]. Т. 1 ; ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – М.; Л., 1948. – С. 185–198. *Побожій, С.* Портретна галерея Драгомирових [Текст] / С. Побожій // Україна. Наука і культура : щорічник. – Вип. 30. – К., 1999. – С. 428–435; *Матвієнко, А. А.* М. І. Драгомиров і Україна [Текст] / 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. Зазначимо, що образ М. Драгомирова знайшов втілення у художній літературі, у романі В. Пікуля “Битва залізних канцлерів”: “*Михаил Иванович Драгомиров состоял при прусской главной квартире – как глаза и уши российского генштаба, чтобы все видит и слышать. Вильгельм I обходился с ним очень любезно*”. – Пікуль, В. Битва железных канцлеров. – Кишинев, 1989. – С. 460.
5. Картина І. Рєпіна “Запорожці” (1880-1891), полотно, олія, 203x358. 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 Рєпине. Статті и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации [Текст] / ред.-сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. – [Л., 1968]. – С. 60. Назви творів Рєпіна подаємо за каталогом ювілейної виставки 1994 р.

6. Розенталь, Л. В. И. Е. Репин (1844–1930). Русские художники в Третьяковской галерее [Текст] / Л. В. Розенталь; под ред. А. А. Федорова-Давыдова. – М., 1930. – С. 43.
7. Бенуа, А. История русской живописи в XIX веке [Текст] / А. Бенуа. – М., 1999. – С. 272.
8. Хаустов, В. П. Психологічне розуміння генезису деяких творів І. Ю. Рєпіна [Текст] / В. П. Хаустов // Науково-теоретичні здобутки Слобідської України: філософія, релігія, культура : зб. наук. ст. за матер. конф. – Х., 2000. – С. 119–125.
9. Айхенвальд, Ю. Силуэты русских писателей [Текст] : в 2-х т. / Ю. Айхенвальд. – М., 1998. – Т. 2. – С. 20.
10. Докладніше про це див.: *Яворницький, Д. И.* Как создавалась картина “Запорожцы” [Текст] / Д. И. Яворницький; публикация вст. ст. И. С. Зильберштейна // Репин. Художественное наследство [Текст]. Т. 2 / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – М.; Л., 1949. – С. 57–106. *Белічко, Ю.* Україна в творчості І.Ю. Рєпіна [Текст] / Ю. Белічко. – К., 1963.
11. Зильберштейн, И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) [Текст] / И. С. Зильберштейн. – С. 190–191. *Ілля 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 [Текст] / Д. И. Эварницкий. – СПб., 1894. – 163 с. Серед сучасних досліджень про Сірка див.: *Чувардинский, А. Г.* Кошевой атаман Сирко. – К., 2002.
13. Яворницький, Д. И. Как создавалась картина “Запорожцы” [Текст] / Д. И. Яворницький; публикация и вст. ст. И. С. Зильберштейна. – С. 75. *Яворницький Дмитро Іванович (1855–1940)* – український історик, археолог, етнограф, фольклорист. З 1902 р. – завідувач Музею старожитностей Катеринославської губернії. Більшість праць вченого присвячено історії Запорізької Січі. Слабким місцем наукових праць Яворницького була недостатньо розроблена методологія дослідження. На протиріччя висновків автора вказував автор однієї з рецензій на книгу Яворницького про Сірка.
14. Тарновский, М. В. Качановка (Бывшее имение Тарновских, ныне Олив) [Текст] / М. В. Тарновский // Столица и усадьба. – 1915. – № 40–41. – С. 10.

15. Матвієнко, А. А. Михайло Драгомиров: історико-біографічна повість [Текст] / А. Матвієнко. – К., 2006. – С. 357. Очевидно, це був *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. Запорозький полковник (Портрет В. В. Тарновського). 1880. Полотно, картон, олія, 56x31. Ж-82; Біля рояля, 1880. Полотно, олія, 46 x 36. Ж-81. Відмітимо таку деталь: у творчості Рєпіна зустрічається декілька творів, зображені особи в яких знаходяться біля рояля: “У рояля” ескіз (1878, Севастопольський художній музей), “За роялем (кн. М.К. Тенішева” (1896, Севастопольський художній музей). *Див.:* І. Е. Рєпін и его ученики. К 160-летию со дня рождения: каталог выставки [Текст] / авт. ст. Г. И. Федотова. – Симферополь-Севастополь, 2004–2005. – С. 17.
17. Побожій, С. Рєпін знаний і незнаний [Текст] / С. Побожій // Уик-енд (Суми). – 1995. – февраль. – № 6. – С. 4. Очевидно, Н. Столбіна помилилася. Діяльність 11-ї армії була пов'язана з Кавказьким фронтом. Військову операцію по звільненню 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 [Текст] : 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* [Текст] / С. Побожій // Сумщина в іменах : енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 424.
18. Морозов, А. Две работы И.Е. Рєпина [Текст] / 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 [Текст] Т. 2. / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – М. ; Л., 1949. – С. 67, 75. Висловлюємо подяку В. Обозній (Суми) за інформацію про А. Маркса.
20. Онацький, Н. Х. (До 130-річчя від дня народження) [Текст] / авт. тексту Г. В. Ареф'єва, Н. С. Юрченко. – Суми, 2005. – С. 7.
21. Москвинов, В. Н. По рєпинским местам Харьковщины [Текст] / В. Н. Москвинов // Рєпін. Художественное наследство. Т. 2 / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – М.; Л., 1949. – С. 423.
22. Рєпін, И. Е. Живопись, графика. Выставка приуроченный из собрания музея к 150-летию со дня рождения художника [Текст] / Киевский музей русского искусства ; авт.-сост. М. Д. Факторович. – К., 1994. – С. 14, 15, (без пагінації).

23. Каталог выставки картин, портретов, эскизов и этюдов И.Е. Репина в 1891 г. [Текст]. – [СПб., 1891]. – С. 1, 5, 6, 11, 13. Научная библиотека Государственной Третьяковской галереи: 14 к 16/169. *Ил.*: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века [Текст]. Т. 4. Книга 2. Н–Я. – М., 2006. – С. 192.
24. Шевченко, Т. Василь Тарновський-молодший – зберігач українських народних традицій та звичаїв качанівської садиби [Текст] / Т. Шевченко // *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.д.]. – С. 67.
25. Твори І. Ю. Рєпіна у Харківському художньому музеї. Альбом. Живопис, графіка. До 150-річчя з дня народження [Текст] / авт.-упоряд. : О. Денисенко, Л. Лосикова, С. Євтушенко. – Х., 1994. – С. 4. Більшість малюнків з колекції Київського музею російського мистецтва належать до 80-х років XIX ст. і пов'язані з подорожжю художника по Україні. Більша їх частина входила до подорожнього альбому Рєпіна, який свого часу митець подарував історика Д. Яворницькому. У листі до цукрозаводчика та колекціонера Терещенка М. Мурашко писав: *“Запорожцы” у Рєпіна представлені в двох больших картинах (это как бы два варианта на одну тему).* Обе картины еще не кончены, хотя вполне выяснены...” – *Давыдова, А.* К истории создания картины Рєпина “Запорожцы” [Текст] / А. Давыдова // *Искусство.* – 1955. – № 5. – С. 37.
26. Твори І. Ю. Рєпіна у Харківському художньому музеї. Альбом. Живопис, графіка. До 150-річчя з дня народження [Текст] / авт.-упоряд.: О. Денисенко, Л. Лосикова, С. Євтушенко. – С. 4.
27. У книзі надходжень Конотопського краєзнавчого музею № 1 (1943–1946 рр.) на с. 2 зафіксована наявність портрета Драгомирова роботи невідомого художника (інв. № 928). Портрет був розшуканий при відбудові музею у 1943 р. Реставрований у Києві (дубльоване полотно). *Ил.*: *Побожій, С.* Портретна галерея Драгомирових. – С. 429.
28. Зильберштейн, И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Рєпина (1889–1898 гг.) [Текст] / 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). *Ил.*: *Илья Ефимович Рєпин. 1844–1930. К 150-летию со дня рождения* [Текст] : 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.) [Текст] / И. С. Зильберштейн. – С. 193.
31. Грабарь, И. Репин [Текст] : монография : в 2 т. Т. 2. / И. Грабарь. – М., 1964. – С. 280. *Грабар Игорь Еммануїлович (1871–1960)* – історик мистецтва, живописець, художній критик. Навчався в Академії мистецтв у майстерні Репіна (1895–1896). Директор Третьяковської галереї (1913–1925). Автор монографій про Репіна (1937, 1963, 1964).
32. Зильберштейн, И. С. Генерал М.И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) [Текст] / И. С. Зильберштейн. – С. 193.
33. *Artistes russes. Elie Yefimovitch Repine.* – St. Petersburg, 1894. – Ілюстрацію вміщено між сторінками 18 та 19.
34. Зильберштейн, И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) [Текст] / И. С. Зильберштейн. – С. 194.
35. Репин, И. Е. Далекое близкое [Текст] / И. Е. Репин ; под ред. и со вст. ст. К. Чуковского. – С. 394.
36. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart / Begrundet von Ulrich Thieme, Felix Becker.* – Band XII. – Leipzig, 1916. – S. 345.
37. 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 колекції Харківського художнього музею [Текст] / Н. Шумило // Науково-практична конференція, присвячена 150-річчю від дня народження І.Ю. Репіна : тези доповідей та повідомлень. – Х., 1994. – С. 34–35. *Лл.: Побожій, С.* Портретна галерея Драгомирових. – С. 430.
38. Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации [Текст] / 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.
39. Зильберштейн, И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) [Текст] / И. С. Зильберштейн. – С. 196.

40. Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину 1896–1927 [Текст]. – К., 1962. – С. 28.
41. Твори І. Ю. Рєпіна у Харківському художньому музеї. Альбом. Живопис, графіка. До 150-річчя з дня народження [Текст] / авт.-упоряд.: О. Денисенко, Л. Лосикова, С. Євтушенко. – С. 26.
42. Чаговець, В. Рєпін у Києві [Текст] / 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.
43. Рябенко, І. Рєпін на Сумщині [Текст] / 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* [Текст] / М. Данько // Ленінська правда (Суми). – 1970. – 6 вересня. – № 175(11979). – С. 3.
44. Белічко, Ю. Україна в творчості І. Ю. Рєпіна. – С. 66. *Белічко Юрій Васильович (1932 р.н.)* – кандидат мистецтвознавства, професор. З 1974 р. на викладацькій роботі у Київському художньому інституті (тепер працює в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури, м. Київ).
45. Маленко, Є. Михайло Іванович Драгомиров [Текст] / Є. Маленко // Радянський прапор (Конотоп). – 1985. – 18 жовтня. – № 167(10400). – С. 2.
46. Вольховський, А. Слава Росії, гордість Конотопа [Текст] / А. Вольховський // Конотопський край. – 1996. – 9 жовтня. – № 81(12187). – С. 2.
47. Венгловський, С. А. Ілля Рєпін [Текст] / С. А. Венгловський. – К., 1987. – С. 157.
48. Богуш, П. Ілля Рєпін на Никопольщині [Текст] / П. Богуш. – Днепропетровск, 1993. – С. 35.
49. Рєпін, І. Е. Далекое близкое [Текст] / І. Е. Рєпін ; под ред. и со вст. ст. К. Чуковского. – С. 305.
50. Зильберштейн, И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Рєпина (1889–1898 гг.) [Текст] / И. С. Зильберштейн. – С. 197.
51. Ільченко, Д. Спогади про М. Д. Леонтовича [Текст] / Д. Ільченко // Музика. – 1925. – № 11–12. – С. 419.
52. Богуш, П. Ілля Рєпін на Никопольщині [Текст] / П. Богуш. – С. 39.
53. Комашка. А. М. Три года с Рєпиным [Текст] / А. М. Комашка // Рєпін. Художественное наследство. Т. 2. / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – М. ; Л., 1949. – С. 283–300. *Комашка Антон Михайлович (1897–1970)* – український живописець і мистецтвознавець. Народився

- в с. Непокрите, Харківської губернії. Учень Рєпіна. Автор тематичних картин “Штаб Першої Кінної” (1930-ті рр.), “Фронт” (1943). Див.: Словник художників України [Текст]. – К., 1973. – С. 109.
54. Зильберштейн, И. С. Генерал М. И. Драгомиров в изображении Репина (1889–1898 гг.) [Текст] / И. С. Зильберштейн. – С. 197.
55. Бурова, Г. Товарищество передвижных художественных выставок в периодической печати [Текст] / Г. Бурова, О. Гапонова, В. Румянцева. – М., 1959. – С. 232.
56. 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 [Текст] / О. М. Козлов // Сумський історико-архівний журнал. – 2007. – № 11–111. – С. 168–173. *Козлов Олександр Миколайович (1965 р.н.)* працював у Державному архіві Сумської області провідним спеціалістом відділу інформації та використання документів.
57. Євтушенко, О. В. Вшанування пам’яті генерала М.І. Драгомирова [Текст] / О. В. Євтушенко, С. І. Дегтярьов, В. Б. Звагельський // Сумська старовина. – 2006. – № XVIII–XIX. – С. 7–12.
58. Рєпін, 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). *Лл.*: Государственный Русский музей. Живопись XVIII – начала XX века [Текст]. – Л., 1980. – С. 248; *Илья Ефимович Рєпін. К 150-летию со дня рождения : сборник статей* [Текст]. – СПб., 1994. – С. 10; *Илья Ефимович Рєпін. 1844–1930. К 150-летию со дня рождения* [Текст]. – С. 182. *Побожій, С.* Портретна галерея Драгомирових. – С. 432. 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)* – також пов’язав своє життя з армією. Як і батько, він закінчив Академію Генерального штабу (1892). У російсько-японську війну, маючи звання полковника, командував 85-м піхотним Виборзьким 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. Денікінець. Помер 27 січня 1928 р.,

- похований 29 січня у м. Земун (Югославія). Некрологи про смерть В. Драгомирова були вміщені в таких виданнях: Возрождение. – Париж, 1928, 2 февраля, № 975. Новое время. – Белград, 1928. 29 января, № 2022. Русский военный вестник. – Белград, 1928, 5 февраля, № 130. Сегодня. – Рига, 1928, 4 февраля, № 33. Про *В. Драгомирова* див.: Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 в шести томах. Т. 2: Г–З [Текст] / сост. В. Н. Чуваков. – М., 1999. – С. 420. Белое движение: энциклопедия гражданской войны [Текст]. – СПб., 2003. – С. 177–178.
59. Репин, И. Избранные письма 1867–1930 [Текст] : в 2 т. Т. 1. Письма 1867–1892 / сост. и авт. вст. ст. И. А. Бродский. – М., 1969. – С. 185.
 60. Репин, И. Избранные письма 1867–1930 [Текст] : в 2 т. Т. 1. Письма 1867–1892 / сост. и авт. вст. ст. И. А. Бродский. – С. 177.
 61. Илья Ефимович Репин. 1844–1930. К 150-летию со дня рождения [Текст] : каталог юбилейной выставки. – С. 296.
 62. Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова. 1874–1897 [Текст] / П. М. Третьяков, В. В. Стасов. – М.; Л., 1949. – С. 144.
 63. Репин, И. Избранные письма в двух томах 1867-1930 [Текст] : в 2 т. Т. 1. Письма 1867-1892 / сост. и авт. вст. ст. И. А. Бродский. – С. 414.
 64. Репин, И. Е. Каталог выставки к столетию со дня рождения 1844–1944 [Текст] / сост.: Н. Зограф, А. Лесюк, А. Ульянинская. – М., 1944. – С. 13.
 65. 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 [Текст]. – М., 2002. – С. 36–37; іл. – С. 37.
 66. Грабарь, И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество [Текст] / И. Грабарь. – СПб., 1914. – С. 77.
 67. Репин, И. Избранные письма в двух томах. 1867-1930 [Текст] : в 2 т. Т. 1. Письма 1867-1892 / сост. и авт. вст. ст. И. А. Бродский. – С. 365.
 68. Грабарь, И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865-1911 [Текст] / И. Грабарь. – М., 1965. – С. 117.
 69. 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-Рожнової. Експонувався майже на всіх значних виставках В. Серова (1914, 1935, 1965).

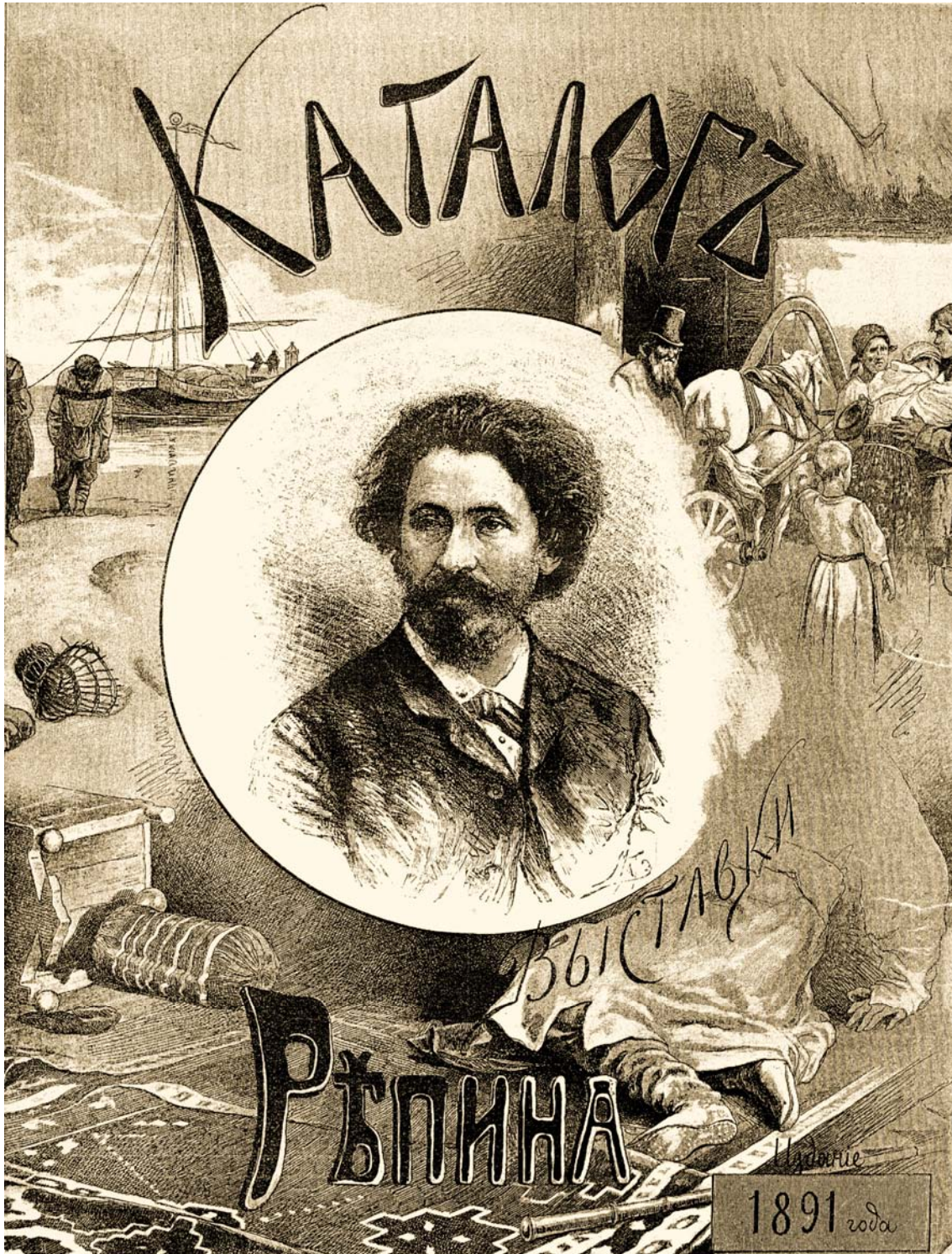
70. Ратькова-Рожнова Зінаїда Володимирівна (з 1870 до 10 жовтня 1966 р. проживала в Канаді). Після 1917 р. З. Ратькова-Рожнова емігрувала. У 1960-х роках проживала в Канаді, в Монреалі. Померла на 96-му році життя. Некрологи були надруковані у виданнях: Возрождение. – Париж, 1969, № 215. Новое русское слово. – Нью-Йорк, 1966, 10 октября. *Див.:* Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1997 [Текст] : в 6 т. Т. 6. Книга 1: Пос-Скр. / сост. В. Н. Чуваков. – М., 2005. – С. 153.
71. Побожій, С. І. Валентин Серов і Сумщина [Текст] / С. І. Побожій. – Суми, 2005. – С. 22–23.
72. Серебрякова, З. Є. Портрет Софії Михайлівни Драгомирової. 1947. Папір, темпера. 60,5x46. У правому верхньому куті авторський підпис: “*Z. Serebriakova 1947 Paris*”. Калузький обласний художній музей. Надійшов від доньки художниці Т. Б. Серебрякової у 1973 р. *Л.:* Калужский областной художественный музей. Альбом [Текст] / сост. Барсамова Е. – М., 1976. – Табл. № 58; Серебрякова З. Избранные произведения [Текст] / авт.-сост. Т. А. Савицкая. – М., 1989. – іл. кольор. № 130.
73. 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 [Текст]. – М., 1987. – С. 341; Лукомский, А. С. Зарождение Добровольческой армии [Текст] / А. С. Лукомский // От первого лица [Текст] : сборник / сост. И. А. Анфертьев; предисл. С. Н. Семанова. – М., 1990. – С. 172–198; Ген. А. С. Лукомский. Деникин и Антанта [Текст] / А. С. Лукомский // Революция и гражданская война в описаниях белогвардейцев. – М., 1991. – С. 65–111; Фонды Русского заграничного исторического архива в Праге : межархивный путеводитель [Текст]. – М., 1999. – С. 323. Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1999 [Текст] : в 6 т. Т. 4: Л–М / сост. В. Н. Чуваков. – М., 2004. – С. 235. У О. Лукомського була сестра – *Лукомська Олена Сергіївна (1874-1937)*, яка також емігрувала і померла на чужині. *Див.:* Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1999 [Текст] : в 6 т. Т. 1: А–В / сост. В. Н. Чуваков. – М., 1999. – С. 615.
74. Корнілов Лавр Георгійович (1870–1918) – генерал. Під час Першої світової війни – командувач дивізії. Організатор заколоту в 1917 р. з метою встановлення військової диктатури. Після 1917 р. утік на Дон, де очолив Добровольчу армію. У 1990 р. до Сум приїжджав

- онук Л. Корнілова – Лавр А. Шапрондю. Під час відвідання Сумського художнього музею залишив мені автограф на книзі віршів І. Северяніна.
75. Шульгин, В. В. Дни. 1920. [Текст] / В. В. Шульгин; сост. и авт. вст. ст. Д. А. Жуков; коммент. Ю. В. Мухачева. – М., 1989. – С. 461. *Шульгин Василь Віталійович (1878–1976)* – політичний діяч, монархіст. Один із 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.).
 76. Серебрякова, З. Є. Автопортрет. 1946. Папір, олія. 65,5x47,3. Державний Російський музей (Санкт-Петербург).
 77. Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице [Текст] / З. Серебрякова ; авт.-сост. В. П. Князева. – М., 1987. – С. 190.
 78. 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 у першій половині 50-х років ХХ ст. (закінчив у 1956 р.) у М. Лисенка та І. Макогона. Працює у галузі станкової та декоративної скульптури. *Див.: Зайцевська, М. З доробку Бориса Довганя [Текст] / М. Зайцевська // Літературна Україна. – 1999. – 14 жовтня. – № 34–35 (4850–4851). – С. 7. Захарчук, Ю. Вічність і майстер. До 80-ліття Бориса Довганя [Текст] / Ю. Захарчук // Літературна Україна. – 2008. – 14 серпня. – № 31 (5269). – С. 8; Зайцевська, М. Маєстро [Текст] / М. Зайцевська // Слово Просвіти. – 2008. – № 31 (460). – 31 липня – 6 серпня. – С. 12–13.*
 79. Радянський прапор (Конотоп) [Текст]. – 1990. – 18 квітня. – № 62(11336). – С. 4 : Суботній вісник: інформ.-рекл. вип. газети “Конотопський край” [Текст]. – 1992. – 29 серпня. – № 71(11760). – С. 2.
 80. Репін, І. Портрет С. П. Крачковського. 1907. Папір, акварель, білито, бронзовий порошок. 43x36. Рибінський історико-художній музей (Російська Федерація).
 81. Грабарь, И. Репин [Текст] : монографія : в 2 т. Т. 2. / И. Грабарь. – С. 291.
 82. Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации [Текст] / ред.-сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. – [Л., 1968]. – С. 96.
 83. Валентин Серов в переписке, документах и интервью [Текст] : сборник : в 2 т. Т. 2 / ред.-сост., авт. вст. ст., очерков о мемуаристах и комментариев И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – Л., 1989. – С. 67.

84. Грабарь, И. Письма 1891–1917 [Текст] / И. Грабарь ; ред.-сост., авт. введения и коммент. Л. В. Андреева, Т. Л. Каждан. – М., 1974. – С. 405.
85. Серебрякова, Н. Ю. Н. К. Рерих и коллекционер С. П. Крачковский [Текст] / 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.
86. Серебрякова, Н. Ю. Н. К. Рерих и коллекционер С. П. Крачковский [Текст] / 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. – С. 15–16.
87. Нестеров, М. В. Письма: Избранное [Текст] / М. Нестеров. – Л., 1988. – С. 269.
88. Нестеров, М. В. Письма: Избранное [Текст] / М. Нестеров. – С. 305.
89. Жиркевич, А. В. Встречи с Репиным (страницы из дневника 1887–1902 гг.) [Текст] / А. В. Жиркевич. // Репин. Художественное наследство. Т. 2 / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – С. 138.
90. Зильберштейн, И. С. Новые страницы творческой биографии Репина [Текст] / И. С. Зильберштейн // Репин. Художественное наследство. Т. 1 / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. – С. 129.
91. Сахарова, Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания [Текст] / Е. В. Сахарова ; общая ред. и вст. ст. А. Леонова. – М.; Л., 1950. – С. 59.
92. Письма И. Е. Репина. И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. [Кн.] 1. 1871–1876. – М. ; Л., 1948. – С. 98.
93. Сахарова, Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания [Текст] / Е. В. Сахарова; общая ред. и вст. ст. А. Леонова. – С. 60.
94. Поленов, В. Д. Водяний млин. 1874(?) або 1880-ті. Полотно, олія. 76х66. Твір надійшов від Дирекції художніх виставок у Москві у 1948 р. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева.
95. Сахарова, Е. В. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания [Текст] / Е. В. Сахарова; общая ред. и вступит. ст. А. Леонова. – С. 65–66.
96. Побожий, С. Под убаюкивающий шум мельничных колес [Текст] / С. Побожий // Ваш шанс (Сумы). – 2001. – 7 ноября. – № 45. – С. 14а.
97. Побожій, С. Качанівський plein air [Текст] / С. Побожій // Академія (Суми). – 2004. – № 8(34). – 12 листопада. – С. 6.

ДОДАТОК 1

Каталог выставки картин, портретов, эскизов и этюдов И.Е. Репина в 1891 г. – [СПб., Типография М. Стасюлевича, 1891]. – 15 с.



КАТАЛОГЪ ВЫСТАВКИ

КАРТИНЪ, ПОРТРЕТОВЪ, ЭСКИЗОВЪ И ЭТЮДОВЪ

И. Е. РЪПИНА

въ 1891 г.

КАРТИНЫ.

1. Явленная икона: Чудотворную икону несутъ на мѣсто ея первоначальнаго явленія въ лѣсу. На югѣ Россіи, лѣтъ 30—40 назадъ.
2. Запорожцы: На высокопарно-грохотную грамоту султана Магомета IV-го, кошевой Иванаъ Дмитр. Сѣрко съ товарищами отвѣчаютъ насмѣшками. 1680 г. Съ подробностями

3. По слѣду:

исторіи можно ознакомиться по книгамъ Д. П. Эварницкаго «Очерки по исторіи запорожскихъ казаковъ и повороисійскаго края» — «стр. 47» — «Замѣчательная страница въ исторіи запорожскихъ казаковъ». Молодой казакъ въ степи преслѣдуетъ татарина.

ПОРТРЕТЫ.

4. Е. Д. Боткина.
5. Е. Г. Мамонтова.
6. М. Н. Климентова.
7. С. Ментеръ.
8. Гр. Аржанто.
9. Е. Н. Званцева.
10. О. С. Александрова.
11. В. А. Рѣпина.
12. П. С. Стасова.
13. М. В. Веревкина.
14. П. А. Стрелетова.
15. И. М. Сѣченевъ.
16. М. И. Драгомировъ.
17. Н. Н. Страховъ.
18. М. О. Микѣшинъ.
19. В. Г. Чертковъ.
20. Ц. А. Кюи.
21. А. П. Куиннджи. 1877.

22. В. Д. Полѣновъ. 1877.
23. П. П. Чистяковъ.
24. Портретъ автора. 1887.
25. Р. С. Левицкій.
26. М. В. Праховъ.
27. А. К. Толстой.
28. Л. Н. Толстой въ кабинетѣ (Ясен. Поляны).
29. Л. Н. Толстой на отдыхѣ въ лѣсу.
30. Бюстъ Л. Н. Толстого.
31. Н. И. Костомаровъ.
32. Е. В. Павловъ въ операционномъ залѣ.
33. А. Г. Бѣлопольскій.
34. Т. Г. Шевченко.
35. В. В. Стасовъ на дачѣ.
36. М. М. Антокольскій въ мастерской.
37. Семейная группа на дачѣ.

ЭСКИЗЫ.

38. Рѣчь старшинамъ Государя Императора.
39. Встрѣча Пирогова въ Москвѣ въ 1881 г.

40. Трагическая кончина царевича Ивана.
41. Отвѣтъ Запорожцевъ султану.
42. Явленная икона.

КАРТИНЫ

2. Запорожцы.

3. По следу.

ПОРТРЕТЫ

4. Е.Д. Боткина.

5. Е.Г. Мамонтова.

6. М.Н. Климентова.

7. С. Менгер.

8. Гр.[афиня] Аржанто.

9. Е.Н. Званцева.

10. О.С. Александрова.

11. В.А. Репина.

12. П.С. Стасова.

13. М.В. Веревкина.

14. П.А. Стрепетова.

15. И.М. Сеченов.

16. М.И. Драгомиров.

17. Н.Н. Страхов.

18. М.О. Микешин.

19. В.Г. Чертков.

20. Ц.А. Кюи.

21. А.И. Куинджи.

22. В.Д. Polenov.

23. П.П. Чистяков.

24. Портрет автора, 1887 г.

25. Р.С. Левицкий.

26. М.В. Прахов.

27. А.К. Толстой.

28. Л.Н. Толстой в кабинете
(Ясн.[ая] Пол.[яна]).

29. Л.Н. Толстой,
на отдыхе в лесу.

30. Бюст Л.Н. Толстого.

31. А.Г. Белопольский.

32. Н.И. Костомаров.

33. Е.В. Павлов,
в операционном зале.

34. Т.Г. Шевченко.

35. В.В. Стасов, на даче.

36. М.М. Антокольский,
в мастерской.

37. Семейная группа на даче.

ЭСКИЗЫ

38. Речь старшинам Государя
Императора.

39. Встреча Пирогова в Москве
в 1881 г.

40. Трагич.[еская] кончина
царевича Ивана.

41. Ответ Запорожцев Султану.

42. Явленная икона.

43. Солнечное затмение в 1887 г.
(Дмитр.[ий] Ив.[анович]
Менделеев на аэростате).

44. Бурлаки (вариант картины
1871 г.).

45. На парижском кладбище
(Pere Lachese).

46. “У петрушки”, на балаганах
в Москве.

47. К “Страшной мести”, Гоголя.

48. К живой картине.

49. При луне.

50. К “Проводам новобранца”.

51. К “Садко в подводном
царстве”.

52. То же.

53. Студентки медицины
в препаровочной.

54. Узник.

55. Провинциальные меломаны.

56. Парижский кафе.

57. 15 град.[усов] в Петербурге.

58. Кратер Везувия в 1873 г.

59. “Уж ты конь, ты мой конь”
(из народной песни).

60. Шторм на Волге в 1870 г.

ЭТЮДЫ К КАРТИНЕ ЯВЛЕННАЯ ИКОНА

- | | |
|--|---|
| 61. Стихарь дьякона, кадило
и голова монахини. | 76. Девочка и две молящиеся
фигуры. |
| 62. Стихарь малого размера. | 77. Странник в дороге
(Троице-Сергиево). |
| 63. Стихарь причетника, фонари. | 78. № 2, то же, под солнцем. |
| 64. Образ Спаса
нерукотвор.[ного]. | 79. Женщина в белом платке. |
| 65. Образ Б.[ожьей] Матери,
сереб.[ряная] риза. | 80. То же, спиной. |
| 66. – золоч.[еная] риза. | 81. То же. |
| 67. – Иверской. | 82. Мужик и старушка. |
| 68. – Знамения. | 83. Мальчик. |
| 69. Хоругви (Хотьково). | 84. Две головы и три фигуры
(Хотьково). |
| 70. Урядник. | 85. Изгнанный монах. |
| 71. Больной. | 86. Фигура девочки и голова
старика. |
| 72. Мужик рыжеватый. | 87. Дубовый лес (Химки). |
| 73. Женщина, проталкивающаяся
к иконе. | 88. То же, Нижегородской
губернии. |
| 74. № 2, то же, малого размера. | |
| 75. Голова горбуна и нищий. | |

ЭТЮДЫ К “ЗАПОРОЖЦАМ”

- | | |
|---|--|
| 89. Смеющийся запорожец. | 106. Три головы
(цыган из Чуфут-Кале). |
| 90. Смеющийся мальчик. | 107. Литвин. |
| 91. В.В. Тарновский. | 108. Юхим Самусь, пороховница,
бандура (Качановка). |
| 92. А.И. Рубец. | 109. Сабля, ружье и пороховница
(Одесский музей). |
| 93. Н.Д. Кузнецов. | 110. Пушка, келен, кинжал,
там же. |
| 94. Абрам Лысый (Капуловка). | 111. Запорожские пушки
(Качановка). |
| 95. № 2, то же, в шапке. | 112. Пороховница, чернильница,
сабля и бандура Мазепы,
там же. |
| 96. Прокип Абдула (Покровское). | 113. Седло, оружие, кафтан и
булава гетмана Апостола
(Синельниково, порог
Ненасытец на Днепре). |
| 97. Иван Кабан. | |
| 98. Косарь
(Ново-Александровск, 1881). | |
| 99. Две головы, там же. | |
| 100. Казак В.В. Тарновского. | |
| 101. Резчик В.В. Тарновского. | |
| 102. Паробок и татарин (в Крыму). | |
| 103. Кубанский казак
(Пошковская станица). | |
| 104. Мальчик (Качановка). | |
| 105. Сергей Печеный. | |

08

K 26

КАТАЛОГЪ

ВЫСТАВКИ

КАРТИНЪ, ПОРТРЕТОВЪ, ЭСКИЗОВЪ И ЭТЮДОВЪ

И. Е. РѢПИНА

въ 1891 г. 1.



Картины.

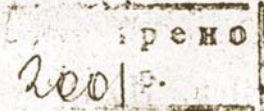


2. Запорожцы.

На высокопарно-грозную грамоту султана Магомета IV-го, кошевой Иванъ Дмитровичъ Сѣрко съ товарищами отвѣчаютъ насмѣшками. 1860 г. Съ подробностями исторіи можно ознакомиться по книгѣ Д. И. Эварницкаго „Очерки по исторіи запорожскихъ казаковъ и Новоросс. края“, стр. 47. — *Замѣчательная страница въ исторіи Запорожскихъ казаковъ.*

3. По слѣду.

Молодой казакъ въ степи преслѣдуетъ татарина.



Портреты.

4. Е. Д. Боткина.

5. Е. Г. Мамонтова.

Обкладинка каталогу, який зберігається у Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці імені В.Г. Заболотного (м. Київ)

- | | |
|--|--|
| 114. Места войсковой старшины:
кошевого, судьи, эсаула,
писаря (в Покровской церкви,
место последней сечи). | 116. Остатки запорожских
укреплений в Покровском. |
| 115. Места “добрых казаков”,
там же. | 117. Могилы “казаков”, там же.
118. Могила Серка (Капуловка).
Акварель.
119. Порог “Ненасытец”. |

ЭТЮДЫ К “ПРОВОДАМ НОВОБРАНЦА”

- | | |
|--------------------------------|---|
| 120. Фигура парня. | 131. Три головки мальчиков
и четыре фигурки. |
| 121. Фигура старухи. | 132. Голова старушки с рукой. |
| 122. Девочка с ребенком. | 133. Голова мужика. |
| 123. № 2, то же. | 134. Солдатик. |
| 124. Мужик спиной. | 135. Ноги мальчика. |
| 125. Мужик в рваном полушубке. | 136. Мальчик в розовой рубашке. |
| 126. Матрос. | 137. Гумно. |
| 127. Мужик в зипуне. | 138. Дуга. |
| 128. Мальчик-нянька. | 139. Лошадь с телегой. |
| 129. Девушка у избы. | 140. Двор (Бобыли). |
| 130. Дева деревенская. | |

ЭТЮДЫ К “РЕЧИ ГОСУДАРЯ СТАРШИНАМ”

- | | |
|--|--|
| 141. Мундир Государя на солнце. | 147. То же, профиль. |
| 142. Генерал Черевин. | 148. Горожанин, профиль. |
| 143. Генерал Рихтер. | 149. Девочка на солнце. |
| 144. Генерал Васильковский. | 150. № 2, то же. |
| 145. Гр.[аф] Дм.[итрий]
Андр.[еевич] Толстой. | 151. Рыжий мужик (Сиверская). |
| 146. Мужик спиной. | 152. Двор с фигурками
Петровского дворца. |

ЭТЮДЫ К “ПАРИЖСКОМУ КАФЕ”

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------|
| 153. Краскотер Вьеля. | 159. Одна мужская. |
| 154. Несколько фигур с моделей. | 160. – профиль. |
| 155. 1 мужская – | 161. – голова профиль. |
| 156. 1 женская фигура с модели. | 162. 1 фигура женская. |
| 157. Пять фигурок (модели). | 163. 1 голова – |
| 158. Три фигурки – | 164. 1 фигурка на бульваре. |

ЭТЮДЫ ИСТОРИЧЕСКИХ ВЕЩЕЙ

- | | |
|--|--|
| 165. Кафтан Алексея Михайловича
(Оружейная палата). | 167. Хивинский трон и зеркало,
там же. |
| 166. Кубки, там же. | 168. Золотое блюдо, подсвечник,
там же. |

169. Золоченные кубки, там же.
 170. Блюдо, рог и подсвечник,
 там же.
 171. Часы со слоном, там же.
 172. Вещицы в д.[оме] Романовых
 (Москва, Покровка).
 173. Часы ц.[аря] Алексея
 Михайлов.[ича], там же.
 174. Татарские сапоги
 зелен.[ые], там же.
 175. Приемная “Передняя”, там же.
 176. Детская, там же.
 177. Стул в теремах.
178. Молельня ц.[аря] Алексея
 Михайловича, там же.
 179. Окно, там же.
 180. Угол в коридоре, там же.
 181. Печка (Музей Григоровича).
 182. Рамка, там же.
 183. Сундук, там же.
 184. Шкапик, там же.
 185. Жезл Ив.[ана] Грозного
 (Царское село, во Дворце).
 186. Сундук (Рум.[янцевский]
 музей).

ЭТЮДЫ РАЗНЫЕ

187. К царевне Софии
 (Е.И. Бларамберг-Ардов).
 188. Голова к царевне Софии.
 189. № 2, то же.
 190. Профиль В.М. Гаршина
 для сына Ив.[ана] Грозного.
 191. Голова для Ив.[ана] Грозного.
 192. Девочка под солнцем.
 193. То же, на стуле.
 194. То же, на жердочке.
 195. В русск.[ом] костюме
 боярыни.
 196. Голова старушки.
 197. На мосту в парке.
 198. Дети на траве.
 199. На крылечке.
 200. № 1 букет.
 201. № 2, то же.
 202. № 3, то же.
 203. Капуста.
 204. Яблоки.
 205. Старик в шубе и шапке.
 206. Голова венецианца (чл.[ена]
 сов.[ета] 10-ти).
 207. Малороссиянин.
 208. Малороссиянка.
209. С.В. Тарновская за роялем.
 210. Профиль Н.И. Мурашко.
 211. С больной рукой.
 212. Портрет автора (в 1863 г.).
 Писан до поступления в
 Акад.[емию] Худ.[ожеств].
 213. Железнодорожный сторож
 (Хотьково).
 214. Левка-дурачок – этюд
 к бурлакам (1870 г.).
 215. Тип из обжорного ряда
 (Москва, 1877 г.).
 216. Человек со снопом
 (Нормандия).
 217. Камера волостного суда
 (Чугуев).
 218. Свечи, ложе и манкен к
 “Дочери Иaira”, 1871 г.
 219. Профиль к “Иову” 1868 г.
 220. Свечи и фигура бурлака.
 221. Профиль в шубе к Садко.
 222. Профиль к Садко (1875 г.).
 223. Профиль к Диогену (1867 г.).
 224. Две головы молодого
 человека.
 225. Одна –

ПЕЙЗАЖНЫЕ ЭТЮДЫ

226. Березы на солнце
(Хотьково).
227. Ольховая роща, там же.
228. Дорога, там же.
229. Железнодорожная баня,
там же.
230. Косогор, там же.
231. Казаки, там же.
232. В Хотькове.
233. Ростепель на Москве-реке.
234. В “Нескучном”, Москва.
235. Сарай (Воробьевы горы).
236. Внутренность избы, там же.
237. Терраса с двумя фигурами
(Абрамцево. Д.[ом]
Мамонтовых).
238. На балконе, там же.
239. Терраса, там же.
240. Речка Воря, там же.
241. Дорога в поле
(Дмитровский уезд).
242. Группа деревенских детей,
там же.
243. На даче (Белогорка).
244. № 2, то же.
245. Вид с балкона (Пальна).
246. Аллея в парке (Качановка).
247. В окрестностях Кременчуга.
248. № 2, то же.
249. Царев-Курган, на Волге.
250. Самарская лука.
251. Жигулевские горы.
252. Гудаур. Военно-грузинская
дорога.
253. Улица в Тифлисе.
254. Бахчисарай, во дворце.
255. То же, в окрестностях.
256. Донец (Чугуев).
257. Сарай.
258. Хатка лесничего (Мохначи,
Харьковской губ.[ернии]).
259. Железный источник,
там же.
260. Бакша, там же.
261. Хатка, там же.
262. Св.[ятые] горы, на Донце.
263. Сад, на Донце в разлив.
264. Дорога у опушки леса
(Белгород).
265. Везувий днем
(Сканцано-ди-Стабия, 1873).
266. Везувий вечером.
267. № 2, то же, Капель-амаре.
268. В Севилье (1883 г.).
269. Гопфгартен. Тироль.
270. Нормандский берег
(в Вёле), 1875 г.
271. То же, место купанья.
272. То же, скалы над морем.
273. То же, отлив моря.
274. Стог из снопов горчицы
(Нормандия).
275. Тропинки в горчичном
поле, там же.
276. Стенка старого замка,
там же.
277. Межа, там же.
278. У опушки леса, там же.
279. Дорога между нивами,
там же.
280. Маки в поле, там же.
281. Снопы в поле, там же.
282. Мельница в Вёле,
там же.
283. Мельница в Кресоньерах
(Вель), там же.
284. Мостик на улице, там же.
285. Дорога на Мон-Мартр
в Париже.

- | | |
|--------------------------------|---|
| 286. Мон-Мартр, там же. | 294. Панель. |
| 287. Вид с Мон-Мартра, там же. | 295. На Смоленском кладбище (1889). |
| 288. Улица – там же. | 296. На Финском заливе, при луна (Териоки, 1886). |
| 289. Сена, вид на Сен-Клю. | 297. Обрыв на Ижоре (1868 г.). |
| 290. Нива, в сумерки. | 298. Финляндия, Пикруки, 1867 г. |
| 291. То же, днем. | |
| 292. Адмиралтейство, 1869 г. | |
| 293. Петровский остров. | |

Републікацію здійснено з примірника каталогу, який зберігається у Державній науковій архітектурно-будівельній бібліотеці імені В.Г. Заболотного (м. Київ): 08 / К 26. 23554. У квадратних дужках реконструйовано текст.

Нумерація у каталозі починається з позиції № 2. Це пояснюється тим, що цензура викреслила з каталогу роботу “Хресний хід у дубовому лісі. Явлена ікона” і не дозволила її згадувати у виданнях. Про це Репін пише у листі до П. Третьякова від 24 листопада 1891 р. *Див.:* Письма И.Е. Репина. Переписка с П.М. Третьяковым. 1873-1898. – М.; Л., 1946. – С. 151. У подальшому Репін неодноразово переписував картину. Твір знаходиться в обласній галереї м. Градець-Кралове (Чехія).

Обкладинка каталогу та одна із сторінок публікуються за примірником (шифр: 18.185.1.291), який зберігається в Російській національній бібліотеці (Санкт-Петербург). Проте в цьому примірнику каталогу перелік творів починається з № 1. Очевидно, це був його перший варіант. Висловлюємо вдячність красзнавцю О. Дерев'янку за допомогу в отриманні матеріалів з цієї бібліотеки.

ДОДАТОК 2

У цьому будинку в Санкт-Петербурзі (Калінкіна площа № 3/5) мешкав І. Рєпін, тут знаходилася його майстерня у 1882-1895 роках. Тут у 1889 р. І. Рєпін разом з В. Серовим писав портрет С. Драгомирової. Фото.



ДОДАТОК 3

Лист І. Репіна до А. Комашки від 24 квітня 1914 р.

24 апр. [еля] 1914 г.

С этим письмом побывайте у директора Харьковского художественного училища.

Дорогой Александр Михайлович. Рекомендую Вашему вниманию г-на Комашкина. Прошу Вас сделать ему испытание и если он его выдержит, то примите его в училище. Проездом через Харьков, я заплачу за право его учения, если он окажется таким способным, каким представляется мне по его автопортрету. Ваш Илья Репин.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 290, оп. 1, спр. 221, арк. 4, 4 зв.

Публікується вперше.



24 Авг. — С нами в лесном избебанил Духи
1914г. мѣсяцъ Августовъ въ сѣверномъ мѣсяцѣ

Докторъ Александръ Александровъ

Петровъ Александръ Александровъ

Коммуна. Мѣсяцъ Августъ

неблизко к селу въ сѣверномъ мѣсяцѣ

Мѣсяцъ въ сѣверномъ мѣсяцѣ. Мѣсяцъ 24

Августъ, 24 августа въ сѣверномъ мѣсяцѣ

Самъ Александръ Александровъ

самъ Александровъ Александровъ

Докторъ Александръ Александровъ

ДОДАТОК 4

Лист І. Рєпіна до А. Комашки 1926 р.

Любезный Антон Михайлович. Благодарю Вас за акварели ваши. Вы усвоили новый метод почти без теней; это хорошо, но надобно еще строже рисовать контуры, т.е. вернее: надобно строить, строить – еще строже. У вас способности хорошие, жаль будет если вы провороните их.

Желаю вам Всего лучшего. Успеха в делах. Ил.[ья] Рєпин.

Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 290, оп. 1, спр. 221, арк. 3.

Документ повністю публікується вперше.

Висловлюємо подяку Олені Павловій – Головному науковому співробітнику відділу використання інформації документів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України за допомогу у виявленні документів.

Мисленик, Амин, Мисленик

Творца сво бача оштепен бача. Ма

убогим еубим менид- ~~нотире дес~~ ~~нотире дес~~ ~~нотире дес~~
српано, у наоуно еубе српано) преобамт ~~нотире дес~~
он. С - биспуме: наоуно српано, српано-субе српано
ме. У бае еубеуоам српано, мауб српано еубе
субе српано српано ме.

Менан бача бача српано. Српано бача
нае. Српано српано

ДОДАТОК 5

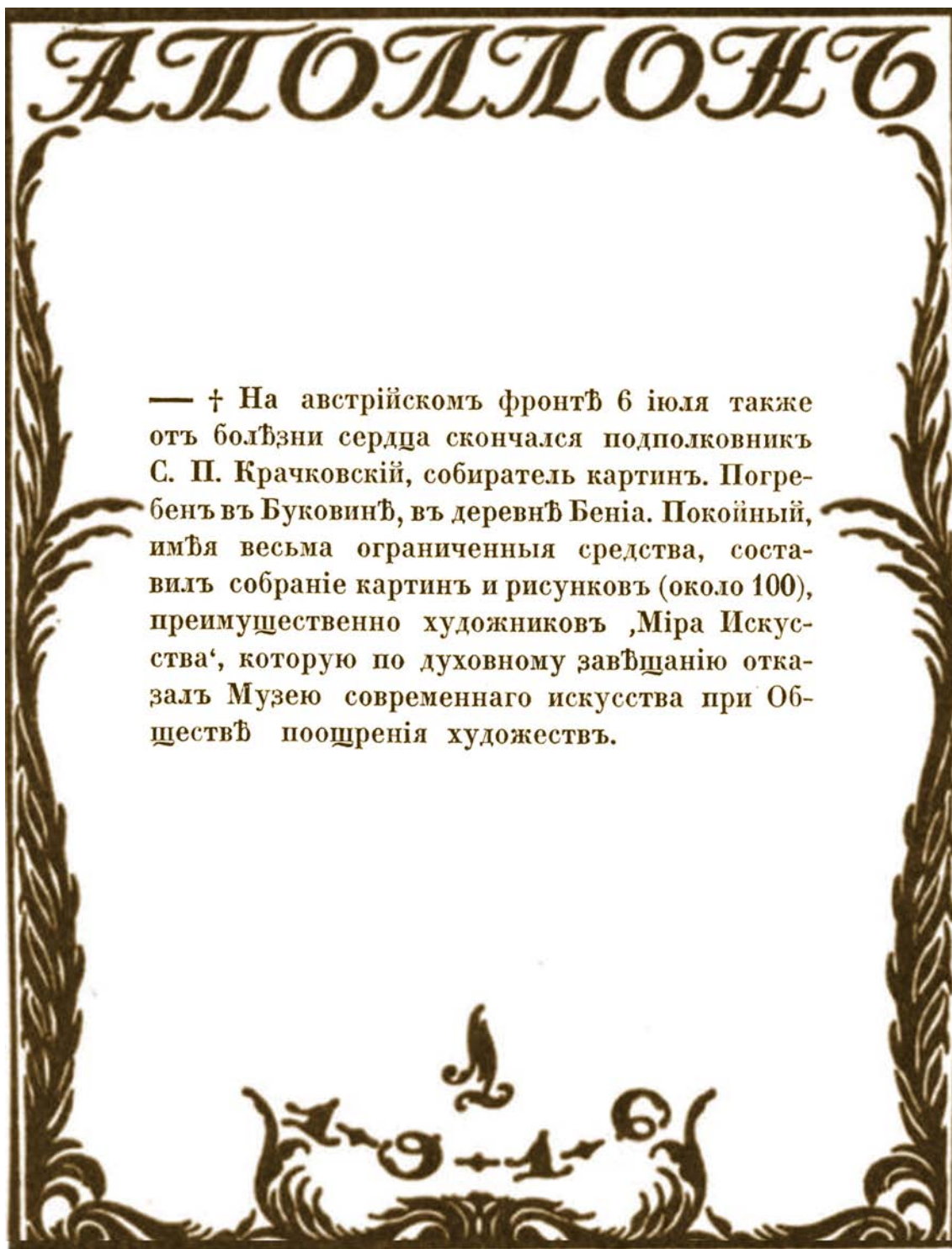
Запис про смерть М. Драгомирова, зроблений у метричній книзі Вознесенської церкви м. Конотопа Чернігівської губернії. 1905 р. – Державний архів Сумської області. – Ф. 1189, оп. 1, спр. 70, арк. 208 зв., 209.

Публікується вперше.

МЕТРИЧЕСКОЇ КНИЖИ НА 1905		ГОДА, ЧАСТЬ ТРЕТІЯ, ОУМЕРШННА.	
Вік улітків.	Місяць і день смерті.	Закон, імя, ступені і фамілія похоронено.	Акт смерті.
Місця. Жінки.	Місця. Жінки.	Місця. Жінки.	Місця. Жінки.
34	Октябрь 15	Учень Государственной Академіи Свѣтлости Александръ Михайловичъ Александровичъ Драгомировъ Свѣтлости Александръ Драконовичъ Драгомировъ Александровичъ Александровичъ	Мужчина Мужчина Мужчина Мужчина Мужчина
			Въ омершихъ похороненъ, и тѣхъ похороненъ. Похоронено въ гробовомъ Мавзолеѣ Митрофановскаго и погребено и въ Мавзолеѣ Митрофанова на погребѣ Вознесенской Церкви, въ Конотопѣ по разрѣшенію Императорскаго по Начальства и по распоряженію Завѣдущаго рва.

ДОДАТОК 6

Замітка про С. Крачковського в журналі “Аполлон” за 1916 р.,
№ 6-7, С. 86.



ДОДАТОК 7

Обкладинка видання М. Щекотова “Запорожці. Картина великого російського живописця І.Ю. Рєпіна” (1943).

Щекотов Микола Михайлович (1884-1945) – історик мистецтва, художній критик та музейний діяч. Автор досліджень з історії російського та радянського мистецтва, а також популярних нарисів для серії “Масова бібліотека” про окремі картини І. Рєпіна, В. Сурікова, М. Ге.



СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Рєпін І.Ю. Запорожці. 1880-1891. Полотно, олія. 203x358. Державний Російський музей. Санкт-Петербург. Фрагмент.
2. Рєпін І.Ю. Запорожець у шапці. Писар. Оголений по пояс запорожець. Кінець 1880-х. Начерки до картини “Запорожці”. Папір, олівець, розтушування. 25x34,8. Державна Третьяковська галерея.
3. Рєпін І.Ю. Козак. В.В. Тарновський. 1880. Папір, графітний олівець, розтушування. 33x24. Державна Третьяковська галерея.
4. Рєпін І.Ю. Запорозький полковник (Портрет В.В. Тарновського). 1880. Полотно, картон, олія, 56x31. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
5. Рєпін І.Ю. Біля рояля. 1880. Полотно, олія. 46x36. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
6. Рєпін І.Ю. Алея у парку. 1880. Дерево, олія. 9,8x18,5. Державна Третьяковська галерея.
7. Рєпін І.Ю. Мальви. 1880. Дерево, олія. 18x9,5. Державна Третьяковська галерея.
8. Рєпін І.Ю. Голова хлопчика. Етюд. 1900-ті – перша половина 1910-х. Полотно на картоні. 40,5x32,5. Харківський художній музей.
9. Рєпін І.Ю. Портрет М.І. Драгомирова. 1889. Полотно, олія, 60x51. Державний історичний музей. Москва.
10. Франк Г. Портрет генерала Драгомирова. Перша половина 1890-х. З живописного портрета М. Драгомирова І. Рєпіна 1889 р. Гравюра на міді, різець. 17,5x13,4; 23,7x17,5; 38,1x29,2.
11. Рєпін І.Ю. Портрет М.І. Драгомирова. 1898. Папір, акварель, гуаш, 35,7x 25,7. Харківський художній музей.
12. Пимоненко М.К. У похід (Проводи козаків). 1902. Полотно, олія. 94x120. Національний художній музей України. Київ.
13. Рєпін І.Ю. Портрет С. М. Драгомирової. 1889. Полотно, олія. 98,5x78,5. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
14. Серебрякова З.Є. Портрет Софії Михайлівни Драгомирової. 1947. Папір, темпера. 60,5x46. Калужський обласний художній музей (РФ).
15. Рєпін І.Ю. Портрет С.П. Крачковського. 1907. Картон, акварель, білило, бронзовий порошок. 43x36. Рибінський історико-художній музей (РФ).
16. Поленов В.Д. Водяний млин. 1874(?). Полотно, олія. 76x66. Лебединський міський художній музей ім. Б.К. Руднева.

ЗМІСТ

Репін знаний і незнаний.....	4
“Запорожці” та сміхова культура.....	10
Качанівські штудії.....	23
Портрет генерала для академії.....	38
Репін у Конотопі.....	44
Портретна галерея С. Драгомирової.....	52
Колекціонер у провінції.....	62
“Убаюкивающий шум мельничных колес”.....	71
Примітки.....	78
Додаток 1. Каталог виставки картин, портретів, ескізів та етюдів І. Репіна у 1891 р.	89
Додаток 2. Фото будинку в Санкт-Петербурзі, де в 1882-1895 роках проживав І. Репін.....	98
Додаток 3. Лист І. Репіна до А. Комашки від 24 квітня 1914 р.	99
Додаток 4. Лист І. Репіна до А. Комашки 1926 р.	101
Додаток 5. Запис про смерть М. Драгомирова.....	103
Додаток 6. Замітка про С. Крачковського у журналі “Аполлон”.....	104
Додаток 7. Обкладинка видання М. Щекотова “Запорожці. Картина великого російського живописця І.Ю. Репіна” (1943).....	105
Список ілюстрацій.....	106

Наукове видання

Побожій Сергій Іванович

ІЛЛЯ РЕПІН І СУМЩИНА

Монографія

Редактор *Г.М. Нужненко*

Технічне редагування *І.О. Кругляк*

Комп'ютерна верстка і дизайн обкладинки *Ю.М. Хижняк*

Підписано до друку 25.05.2009. Формат 60х90/16. Гарнітура Times.
Обл.-вид. арк. 5,56. Умов. друк. арк. 6,75. Тираж 300 пр. Зам. № 893

Державний вищий навчальний заклад

“Українська академія банківської справи Національного банку України”
40030, м. Суми, вул. Петропавлівська, 57

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції: серія ДК, № 3160 від 10.04.2008

Надруковано на обладнанні Державного вищого навчального закладу
“Українська академія банківської справи Національного банку України”
40030, м. Суми, вул. Петропавлівська, 57