

С.І. ПОБОЖІЙ



ВАЛЕНТИН СЄРОВ І СУМЩИНА


УНІВЕРСИТЕТСКА
КНИГА



ХУДОЖНИК ПОЗА НАПРЯМКІВ

Художник «поза напрямків», художник «сам по собі» – так називав Валентина Серова відомий композитор і музичний критик, талановитий мистецтвознавець Борис Асаф'єв на сторінках книги «Русская живопись. Мысли и думы». Згадуючи його батька – композитора і мислителя Олександра Серова, він відзначав таку спільну для батька і сина рису, як прийняття епохи і збереженні при цьому «свого, суто гострого ставлення» до всього. Характеризуючи В. Серова як реформатора за природою, критик відзначав головне в його натурі – сильний та яскравий індивідуалізм, що робив митця впертим і замкненим. Ці риси характеру В. Серова відзначали й інші дослідники творчості художника (І. Грабар, А. Ефрос).

Генеza серовської творчості – яскравий приклад не тільки вдосконалення майстерності, але, насамперед, прагнення досягнути природу художнього образу – таємниці будь-якого мистецького твору. Більшою мірою це виявилось в портретах художника, але таке ж тяжіння ми вбачаємо і в його пейзажах, історичних композиціях, малюнках. Та головними у творчості художника усе-таки є портрети. Вони, за твердженням Б. Асаф'єва, є «безсумнівно, багата галерея людей і звичаїв епохи». Але галерея ця не є механічною сукупністю однорідних за стилістикою та психологізмом творів. Майже всі, хто займався дослідженням портретної творчості митця вказують на множинність підходів, що в результаті створило феномен, який спочатку набуває назви «серовської різноманітності» і який згодом у А. Ефроса викликає образне порівняння з обвалом, що оголив пласти якоїсь штучно

складеної споруди. Навіть чинники, які сприяли такій строкатості підходу до моделі, у В. Серова відрізнялися від інших художників. У натурі митця поєдналися і щедрий багатогранний талант, і прискіпливе ставлення до портретованої моделі. Різноманітність підходів до моделі викликало бажання у деяких мистецтвознавців, прибічників методології вульгарної соціології, приписати багатьом з них штучні, надумані характеристики. Насправді таку розмаїтість можна пояснити постійним прагненням Валентина Серова віднайти ту одну-єдину характеристику, що втілена у відповідній пластичній формі. Цю рису портретного мистецтва митця відзначали вже сучасники. Постійне невдоволення спостерігається ще від того часу, коли він кидає Академію мистецтв, вступає у суперечки із замовниками портретів, виявляє свою громадянську позицію щодо подій 1905 року. До цього слід додати й виняткову вимогливість до себе як до художника-ремісника, який інколи вступав у конфлікт при виконанні портретів на замовлення і не міг поставити свою майстерність «на службу» у певному конкретному випадку. В одному з листів до дружини В. Серов ділиться своїми сумнівами, вказуючи при цьому найпотаємніші думки щодо роботи над портретом молодшої М. Цетлін (1910). Ці рядки цитуються у всіх монографіях про В. Серова і стали вже хрестоматійними, але ми знову наведемо їх, настільки вони важливі для розуміння «портретної трагедії» художника: *«Портрет – тоже (вечная история) не слушается... Все в зависимости от того, как выйдет у меня нос или глаз и т.д., а я все (как всегда) ищу и меняю. /.../ Ты мне все говоришь, что я счастливый и тем, и другим, и третьим, – верь мне: не чувствую я этого, не ощущаю. Странно, – у меня от всего болит душа...»*. У листі до дружини з підмосковного Архангельського від 12 серпня 1902 р. (?), описуючи роботу над портретами членів юсупівської родини, категорично відмічає, що зовсім не може писати «казенних» портретів, від яких йому стає «нудно». Приступаючи до роботи над портретом, В. Серов концептуально визначав свій підхід до нього. Але в листі до дружини з Архангельського (1903) зазначав при цьому, що все ще на підготовчому етапі: неможливо передбачити, якою буде живописна структура твору. Головною проблемою, на думку митця, є «як взяти людину». У розпачі від неможливості реалізувати

задумане В. Серов скаржитья художнику І. Остроухову в листі із Сестрорецька від 18 вересня 1910 р.: «/.../ *ох, трудно мне дается работа, и упорным трудом, — нет чтобы так — взять да спеть*» [1].

Значний попит «на Серова» у царині портретного живопису визначав постійну кабалу для художника до останніх днів, як воно й сталося. Перед В. Серовим постала дилема: стати модним портретистом «*a la Бодаревський*» або уподобитися міфологічному Сізіфу. Праця над кожним портретом, таким чином, ставала для художника роботою «*tabula rasa*».

Портрети російського художника, жанриста і портретиста Миколи Корниловича Бодаревського (1850–1921) відзначалися намаганням митця догодити замовнику. Про постійні шукання В. Серова говорить і художник Мстислав Добужинський у своїх спогадах: «*Он был необыкновенный труженик в искусстве, и, несмотря на длительность, с которой создавались его вещи, они были прекрасны именно своей необычайной свежестью. Тут был удивительный секрет его искусства. Портреты его кажутся, как у Гальса, сделанными точно в один присест, но известно, как он, настойчиво добиваясь или композиции, или характеристики, или четкого мазка, переделывал их множество раз и как часто он начинал все наново, чтоб избежать всякой засушенности. Требовательность его к себе лежала в самой честности и правдивости его натуры, он искал больше всего простоты, которая все же не всегда ему давалась, и вообще он все время был в исканиях*» [2].

Автор однієї з найкращих статей про Валентина Серова мистецтвознавець і художній критик А. Ефрос відзначав пасивність творчості художника, що виявлялася в його індиферентності до жанрів. Творчість В. Серова, зазначає критик, могла все, але не тяжіла ні до чого: «*Серов не знает, что такое непосредственность. Он решает задачи, а не творит. Перед каждой работой он ставит для себя вопросы с точностью химика, составляющего смесь. Он дозирует приемы, элементы, образы. /.../ Серов — самый рассудочный из наших больших художников. Это он — тайный отец тех абстрактивистов, беспредметников, которые удивили нас через несколько лет после его смерти*» [3].

Здавалося, для того щоб заперечити йому, достатньо згадати «Дівчину з персиками» або ж «Дівчину, освітлену сон-

цем», юсупівський цикл, портрет Ольги Орлової, портрет красуні Генрієтти Гіршман... Та і в цих роботах В. Серов постає як «художник-раціоналіст», тобто такий митець, який підходить до твору як до осмисленого процесу. Про це говорить і те, як згодом В. Серов оцінював свої здобутки, виокремлюючи деякі роботи серед доволі значної їх кількості. Оскільки портретне мистецтво переважало над іншими жанрами у творчому доробку художника, цілком виправданою є певна кількість прохідних і малоцікавих творів художника, але вони теж важливі для нас з точки зору розуміння генези портретної творчості митця. Експериментаторський характер творчості притаманний майже всім його портретам, але результати різні. Одним із суттєвих векторів аналізу портретного доробку В. Серова ми вважаємо не тільки акценти митця на психологічному стані моделі, але й вирішення ним відповідних формальних завдань. Такий синтетичний підхід надає більше можливостей дослідникові у визначенні мистецтвознавчого інструментарію щодо аналізу портрету та визначенню його місця у творчості митця. У багатьох портретах, що належать пензлю великого російського художника, ця психологічна характеристика є двоїстою, неоднозначною. Сучасник В. Серова художник М. Нестеров у листі до О. Турігіна від 15 грудня 1902 р. ділився своїми враженнями про портрет московського мільйонера-фабриканта М. Морозова: «*портрет Серова — цілою характеристикою /.../ плюс живопис «майже» старих майстрів, розумний, простий, енергійний.*». Йому вторить історик мистецтва О. Бенуа на сторінках дослідження про російський живопис ХІХ століття, відзначаючи, що портрети В. Серова «*отличаются замечательной характеристикой, тонким вниманием в психологию изображенного лица*» [4]. Однаковою мірою це може пояснюватися як складним внутрішнім станом людини, так і наданням можливості глядачеві самому «прочитати» портрет як «культурний текст». У такому разі вся творчість Валентина Серова постає як значне культурологічне явище епохи, у всіх його суперечностях та відтінках. Цікаво, але довгий час мистецтвознавство не наважувалося розглядати творчість цього художника із семіотичної точки зору. Тільки наприкінці ХХ ст. Г. Поспелов зробив спробу пояснити причину переходу В. Серова «від живопису до характеру», відхід від поліхромії до

монохромії останніх портретів, живописну еволюцію художника, виходячи зі змін його світогляду: «от поэтически-позитивной оценки облика «новой России» к ощущению его как «трагически остановленного» [5].

Интерес до особи та творчості В. Серова виник у мене ще зі студентської лави. Вважаю, що мені пощастило почути характеристику цього художника саме від нашого блискучого викладача у Київському художньому інституті – Анни Заварової. Слухаючи її лекції з історії російського мистецтва кінця XIX – початку XX ст., записував те, що вражало найбільше: «умирание класса – тема портрета Орловой», «Вишневы сад» – это портрет Орловой», «темы портретов Серова – глобальные», «Коровин по ведомству Моцарта, а Серов по ведомству Сальери». І, як завжди, у її лекціях – з обов'язковим посиланням на Б. Асаф'єва та на його працю про російський живопис. Усього кілька сторінок він присвятив В. Серову, але яких! З того часу ця книга неодноразово прочитувалася, та кожного разу виникало бажання читати її знову. Судження вченого були неординарними, і, головне, вони вирізнялися з-поміж інших мистецтвознавчих текстів, насамперед, авторською інтонацією і оригінальністю. Вкотре гортаючи сторінки книги, помічаєш, що Б. Асаф'єв розставив принципово точні акценти щодо розуміння творчості В. Серова, виокремлюючи найголовнішу ідею – це був художник поза напрямків, до характерних рис якого (розумність, інтелектуалізм, психологізм, правдивість) мистецтвознавець додає ще одну – упертість. Складається враження, зазначає Б. Асаф'єв, що мистецтво В. Серова «все в устремлении вперед, через эпоху, в отказе от главенствующего направления» [6]. Та найголовніше, на наш погляд, це те, що Б. Асаф'єв зміг визначити найсуттєвішу рису творчості В. Серова, – «через немного живописно сказать многое и дать толчок мышлению зрителя, уже не связанному закономерностями образно-живописными...» [7]. З того часу невеличка книжечка з обкладинкою зеленого кольору стала моєю улюбленою, а В. Серов – художником, перегляд та осмислення творів якого викликає захоплення. Творчий процес спілкування глядача з серовськими творами образно й яскраво описав Б. Асаф'єв у таких рядках: «Высшее удовольствие, какое можно наблюдать в работе Серова, это его «своеобразие»: не воспро-

изведение и не имитация действительности занимают его мозг, а воссоздание разумом человека своей художественной действительности в линиях и формах» [8]. Доволі часте цитування рядків цієї книги викликає у мене майже естетичне задоволення від «позачасового», інтелектуального спілкування з автором. Навіть даючи назву цьому нарисові, мимоволі згадав Б. Асаф'єва.

Надзвичайно цінними є також і спогади про В. Серова художнього критика Сергія Маковського, який зазначав, що творами цього художника захоплювалися майже всі, особливо такими рисами його творчості, як «изумительное мастерство» та «остроумнейшую находчивость во всех жанрах». Але критик відзначає при цьому і парадокс, який полягав у тому, що «до конца дней своих он вызывал нареkania то «правых», то «левых». Любопытно, что и те и другие хотели видеть реалиста в Серове, а его манило к синтезу, к стилю и даже к гротеску. В портрете он любил подчеркнуть, упростить, заострить правду модели, а в исторических композициях примыкал открыто к «ретроспективистам» «Мира искусства» [9].

В окремому виданні, присвяченому В. Серову, С. Маковський віддає належну пану художнику, відзначаючи при цьому й те, що він змінювався все життя, і те, що він мав здібність «говорити» на мові іншого майстра, але аніскільки не зраджує своїй сутності, залишаючись собою до кінця. Майстерність митця – безперервні вправи для руки, смаку, прагнення до високої мети. Критик патетично запитує: «Що ж таке Серов?» І впевнено відповідає: «Урок русской живописи. Он соединял в себе европеизм с лучшими заветами русской души. Он стремился вперед, сохраняя доброе наследство прошлых эпох нашей школы» [10]. І взагалі, вважає критик, портретами В. Серова може справді пишатися російська культура. Тут певна цитатність – це ще один місток-зв'язок між різними культурними епохами, певний діалог на рівні століть.

Справді, писати про В. Серова нелегко, незважаючи на його високі моральні риси. Усі сучасники художника, хто залишив спогади про нього, відзначали відлюдкуватість та гостре відчуття правди й фальші. Так, О. Бенуа залишив нам образ В. Серова як людини неприступної та недовірливої, що нелегко йшла на зближення. У статті про В. Серова «Пам'яті

художника-мораліста», опублікованій 24 листопада 1916 р. у газеті «Русские ведомости», її автор – поет і теоретик символізму Андрій Бєлий писав: «В.А. Серов, jakim видывал я его, обыкновенно молчал; но невидимый ореол обаяния сопровождал его всюду; в том невидимом и неблещущем ореоле опадали павлиньи хвосты – о, сколь многих! В том невидимом и неблещущем ореоле, наоборот, молчаливые, скромные, тихие люди начинали как-то сиять. Такова была атмосфера Серова; такова была моральная мощь его человеческих проявлений и творчества» [11].

Як правило, назви досліджень про В. Серова лаконічні; відчуваються інколи певна стриманість або бажання «пришпилити» нею читача, як це зробив А. Ефрос у статті з найлаконічнішою назвою свого дослідження – «Серов».

В українських музейних зібраннях зберігається не багато творів В. Серова. Та мені пощастило: у Сумському художньому музеї ім. Н. Онацького, де довелося довгий час працювати заступником директора з наукової роботи, колекцію прикрашають дві роботи митця. Симптоматично, що вони є досить значними віхами на творчому шляху художника, але їх сюжети, на жаль, не мають безпосереднього відношення до нашого краю. Приємною новиною став для мене і невеличкий етюд художника, який є непримітним в експозиції, але є цінним у колекції Лебединського міського художнього музею. Проте, як виявилось під час знайомства з літературними та архівними джерелами, В. Серов не тільки бував у наших краях, але й неодноразово виконував портрети наших земляків, що дозволяє нам говорити про справжню портретну галерею. Таким чином, мистецтвознавча інтерпретація творчого доробку В. Серова набула, крім мистецького, ще більшого, культурологічного, значення й отримала історико-краєзнавче забарвлення.

З першого, не дуже прискіпливого мистецтвознавчого погляду зв'язки відомого російського художника Валентина Олександровича Серова (1865–1911) з Сумщиною, можливо, і не привертають до себе уваги. Але глибоке вивчення життєвого і творчого шляху митця, дослідження музейних зібрань, архівних матеріалів та літератури дає нам підставу говорити про них. Крім того, заявлена нами тема переплітається і з більш широкою темою – «В. Серов і Україна».

Постать Валентина Серова – явище неординарне в російському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. За словами його вчителя – педагога та художника Павла Петровича Чистякова (1832–1911), – у В. Серова було надзвичайно розвинуте почуття малюнка, композиції і колориту. І. Рєпін – наставник В. Серова ще до його вступу до Академії мистецтв, високо цінуючи мистецькі здібності свого учня, зазначав, що він був одним з найцілісніших художників-живописців, якого природа щедро наділила талантом. Одразу зауважимо, що В. Серов як портретист пішов далі свого вчителя, значно поглибивши досягнення І. Рєпіна у портретній творчості.

Коло мистецьких захоплень В. Серова було широким і охоплювало майже всі жанри малярства. Та в історію російського і світового мистецтва він увійшов, безперечно, як портретист. А полотно «Дівчина з персиками» (портрет В. Мамонтової) А. Ефрос вважав не тільки найкращою роботою художника, але й «самого европейское из всего, что сделала русская живопись в конце ХІХ века...» [12].

Розвиваючи кращі традиції російського реалістичного портрета (особливо це стосується психологічних характеристик портретованих моделей), художник одночасно пориває з цією традицією, створюючи портрет Іди Рубінштейн (1910), чим викликав негативну реакцію І. Рєпіна. Характерною рисою В. Серова-портретиста слід вважати те, що він ніколи не слідував загальноприйнятим нормам у мистецтві портрету. З цього приводу варто згадати те, яке «приголомшуюче» враження, за словами Б. Асаф'єва, справляли роботи художника («Дівчина з персиками» та «Дівчина, освітлена сонцем») на московських виставках 1888 року. Та й сам В. Серов надзвичайно високо цінував їх. Про «Дівчину, освітлену сонцем» він, зокрема, говорив: «И самому мне чудно, что это я сделал – до того на меня непохоже» [13].

Надзвичайної мистецької ваги набули й серовські пейзажі, композиції на міфологічну та історичну тематику. Упевнений, якби не кабальна, у прямому розумінні цього слова, залежність В. Серова від портретів, перед нами повною мірою розквітнув би талант художника-пейзажиста, який розкрився у найвідомішій роботі цього жанру «Порослий став. Домотканово» (1888). А. Ефрос узагалі вважав, що «Серов – это крайняя точка пейзажного схимничества. Откуда вы-

хода нікуда нет». Що мав на увазі шанований критик? Перш за все, на нашу думку, це вибір митцем доволі простого, не ефектного мотиву. По-друге, напрочуд багате розмаїття в колористичних тональностях, але у межах двох-трьох кольорів. Чим більше дивишся на «Став», тим більше розумієш близькість В. Серова у пейзажному живопису до І. Левітана. Реалістичний пейзажний живопис, розвиток якого особливо помітний з 1870-х р. тісно пов'язаний з жанром у російському мистецтві другої половини XIX століття. Пейзажні композиції В. Серова не мають такого соціального загострення або складної літературної асоціативності, як на деяких полотнах І. Левітана («Володимирка», «Над вічним спокоєм»), і пов'язаними з ними роздумами художника про людське буття. Пейзажі В. Серова – намагання художника віднайти у зображеному мотиві не тільки пейзажний мотив, такий мотив, а власне який би втілював «*воплощенное созерцание*», близьке до японської естетичної традиції. Саме біля серовського «Ставу» виникає бажання цитувати хайку відомого японського поета XVII ст. Мацуо Басьо про жабку, яка стрибнула у став.

Звичайно, літературні ремінісценції – це плід суб'єктивного сприйняття мистецького твору. Та подібний культурний діалог примушує знаходити у пейзажах російського митця мотиви що виводять ці твори за рамки суто національного пейзажу і надають їм узагальненого та філософського характеру. Не виключено, що В. Серов, як і його французький сучасник Поль Сезанн, намагався простому, можливо, непривабливому мотиву надати «класичного» звучання та музейної значущості. Відсутність у пейзажах російського художника прикмет часу робить їх позачасовими. Будуючи кольорові та просторові взаємовідношення у межах замкненого простору (став і дерева, що його оточують), В. Серов акцентує нашу увагу на вічній красі простого пейзажного мотиву. Його бажання дійти першооснов буття знаходиться на рівні підсвідомості, тобто не усвідомленого художником у процесі роботи, але виявленого з часом. З Сезанном Серова зближає й значна кількість сеансів, витрачених на написання такого пейзажу. У той же час яблука – улюблена «модель» Сезанна – цікавили В. Серова виключно як елемент натюрмортної композиції, а не як мистецький об'єкт, що магнетично при-

ваблював Сезанна. У портреті В. Мамонтової, за який художник отримав у 1888 р. премію Московського товариства любителів художеств, персики на столі виступають ніби сполучна ланка між інтер'єром і природою.

А. Ефрос запевняє, що подальший розвиток пейзажного живопису не пішов далі В. Серова, скоріше, повернув назад – до ліричних левітанівських мотивів або ж до кольорової загостреності лубочних панорам. Небезпідставно вважається, що ціла плеяда художників-пейзажистів сформувалася під впливом І. Левітана та В. Серова: М. Аладжалов, С. Виноградов, С. Жуковський, П. Петровичев, Л. Туржанський, І. Юон. Недосяжними мистецькими об'рями залишилася у творчості художника і його робота в жанрі історичної картини («Виїзд Катерини II на соколине полювання», «Петро у Монплезири»), театральної декорації (ескіз завіси до «Шехерезади»), декоративного мистецтва (кераміка). І в кожній з них В. Серов зумів сказати своє слово, підкреслити авторське бачення розкриття теми у цих різних і специфічних жанрах і видах мистецтва.

ОХТИРСЬКІ МАЛЮНКИ

Батько художника – композитор і музикознавець Олександр Миколайович Серов (1820–1871) – людина відома і помітна в історії російської культури. Але він гарно знався й на українській культурі, адже у його творчому доробку зустрічаємо обробки українських народних пісень, оркестрові п'єси на українські народні теми: «Гопак», «Гречаники». Батько й мати майбутнього художника на все життя прицепили йому любов до музики [14].

Через деякий час після смерті чоловіка мати майбутнього митця – Валентина Серова – познайомилася у підмосковному Абрамцеві зі студентом-медиком Василем Івановичем Немчиновим (1851–1882), який був репетитором дітей голови правління Московсько-Ярославсько-Архангельської залізничної дороги і мецената Савви Івановича Мамонтова (1841–1918). Валентина Семенівна, як і її чоловік, теж залишила помітний слід в історії російської культури. Її вольова натура потребувала бурхливої, подвижницької діяльності. Тому,

мабуть, не випадково, що саме з неї І. Репін написав царичю Софію для однойменної картини.

Почуття взаємної приязні переростають згодом у кохання, зрештою вони вступають до цивільного шлюбу. Після від'їзду В. Немчинова до Києва деякий час В. Серова вагається, але згодом, після листів з описанням краси древнього міста, вирішує перебраться на Україну. Сталося це у 1876 р., а вже влітку В. Немчинов забирає дружину і пасинка до Охтирки Харківської губернії, де мав невеликий хутір. На жаль, ні автору, ні охтирським краєзнавцям не вдалося встановити місцерозташування цього хутора, оскільки він не зберігся до нашого часу [15]. Але судячи з малюнків юного митця та указанням на них місця виконання (Охтирка), припускаємо, що хутір знаходився неподалік від Охтирки і територія якого тепер уходить у межі сучасного міста. Тут же В. Серов почав готуватися до вступу в київську гімназію, яку почав відвідувати через рік – восени 1877 року.

Протягом трьох років (1876, 1877, 1878) В. Серов улітку відпочивав на слобожанській землі, в Охтирці. Уже тоді малювання стало для нього невід'ємною частиною існування. Залишилися деякі малюнки тих часів у альбомах – постійних супутниках митця протягом усього життя. Укладачі списку творів художника, уміщеного в монографії І. Грабаря (1965), подають малюнки В. Серова, виконані ним протягом трьох років на охтирській землі: «Воли» (1876, малюнок з першого охтирського альбому), папір, графітний олівець, 16x21, Державна Третяковська галерея; «Село поблизу Охтирки» (1878), папір, свинцевий олівець, 10,9x21,9, Державний Російський музей (Санкт-Петербург); «Зима в Охтирці» (1878), папір, олівець, був у зібранні Серових (Москва); «В Охтирці. Дерев'яний будинок» (1878), папір, свинцевий олівець, 12x21, Державний Російський музей (Санкт-Петербург); «В Охтирці» (1878), папір, графітний олівець, 12,5x16,5, Державна Третяковська галерея; «Охтирка. Пейзаж з пірамідальними тополями» (1878), брістоль, свинцевий олівець, 16,4x12,0, Державний Російський музей (Санкт-Петербург); «В Охтирці» (1878), папір, олівець, був у зібранні Серових (Москва); «Будинок В.І. Немчинова на його хуторі в Охтирці, Харківської губернії» (1878), папір, графітний олівець, 11,2x22,7, Державна Третяковська га-

лерея; «В.І. Немчинов з малолітньою дочкою від В.С. Серової – Надією» (1878), папір, олівець, приватне зібрання. Більшість з них, як бачимо, мають конкретну топографію, що відбивається в назвах. Така конкретизація місць, замальованих з натури, притаманна взагалі дитячій творчості, але у В. Серова відмічаємо бажання якнайретельніше зафіксувати свій об'єкт малювання.

На малюнку «Село в Охтирці» (1878) з колекції Третяковської галереї спостерігаємо не просто фіксацію мотиву, але й спробу композиційної побудови. Юному художнику вдалося передати широкий простір селянської вулиці, на якій різними за характером штрихами показана рідка рослинність. Вся увага В. Серова концентрується на передачі будинків з невибагливою огорожею. Не оминає автор малюнка й таких деталей, як колодязні «лелеки», виразні силуети яких виглядають із-за дахів. Вони неначебто розбивають горизонтальні ритми селянських будинків, що простягнулися з правого до лівого кутка малюнку.

Деякі малюнки юного художника, виконані на слобожанській землі, набувають певного узагальнення: «Село поблизу Охтирки» (1878), «Зима в Охтирці» (1878). Останній малюнок цінний ще й тому, що він – свідчення про перебування В. Серова в Охтирці і взимку 1878 року. Всі зазначені малюнки виконані на папері графітним олівцем, невеликі за розміром [16]. Вони показують зростаючу пристрасть юного художника до малювання, його вміння вибрати правильну точку зору, зафіксувати вибраний мотив.

Про настрої, що панували під час літнього охтирського відпочинку, свідчить уривок з листа В. Серової до письменниці О.І. Апелєвої (1846–1923), датованого 20 червня 1877 р. з Охтирки: «*Я теперь исключительно нахожусь в музыкально-семейном настроении, и хорошо мне бесконечно!*

...Василий (Немчинов. – С.П.) – здоровешенек и разделяет мою телячестъ, Тонька... (так називали В. Серова. – С.П.). Ну про того и говоритъ нечего. Он, кроме лошадей да ружья, ничего знать не хочет, наука да книги пока издали пользуются его уважением» [17]. Якщо ці рядки – лише поодинокі спогади матері художника, то сам В. Серов, за свідченням І. Грабаря, – досвідченого знавця творчості митця: «*/.../ подробно описывал мне жизнь у Немчиновых (мається на увазі*

Охтирка. — С.П.), — *вспоминая о ней с большой теплотой. О том же свидетельствуют и ахтырские рисунки*» [18].

У 1879 р. В. Серов відвідав підмосковну Охтирку, поблизу Хотькова, в якій також зробив малюнок. На ньому різноманітними енергійними штрихами художник намагався передати дерева та кущі, що оточили панську садибу Трубецьких, архітектуру якої ледве помічає лініями. Складна структура малюнка показує, як відбувається перехід від ретельної деталізації (як це видно на малюнку «Село в Охтирці», 1878) до малюнка узагальненого типу, в якому відчувається намагання автора ставити перед собою мистецькі завдання. Для того щоб передати красу архітектури, митець вигідно виділяє її, відтворюючи олівцем густу рослинність навколо неї. Між цими «охтирськими» малюнками відстань у часі в один рік, але як виріс В. Серов!

У ці ж роки Валентин Серов відвідує клас у Рисувальній школі українського художника Миколи Івановича Мурашка (1844–1909) у Києві. Його зачаровують архітектурні пам'ятки Києва, про що свідчать замальовки Видубицького монастиря, Андріївської церкви, пам'ятника Богдану Хмельницькому, Межигірського монастиря. Проте, як стверджує мати, «с живописью дело не продвинулось вперед...» [19]. Важко пояснити цей київський «застій» у творчості юного В. Серова. Не міг пояснити цього й історик мистецтва, колекціонер і графік Степан Петрович Яремич (1869–1939) — автор дослідження про малюнки В. Серова, а сам художник «вспоминал о времени своего пребывания в Киевской школе с неохотой и с нескрываемой иронией» [20]. На думку матері юного митця, гармонійне і благодатне життя київського періоду визначалося теплим кліматом, красивими краєвидами міста Києва та доброзичливим українським народом.

Подальше життя Серових з В. Немчиновим стає неможливим через його арешт за участь у студентських заворушеннях і заслання до Харкова під нагляд поліції; після повернення із заслання він помирає від тифу у Києві. Переїзд Серових до Москви зумовлюється й приїздом туди І. Рєпіна. Але на все життя запам'яталася В. Серову лагідність В. Немчинова, який доклав чимало зусиль щодо інтелектуального розвитку талановитої дитини. Зображення В. Немчинова зустрічаємо і в охтирських малюнках: «В.І. Немчинов» (1878),

«В.І. Немчинов з малолітньою дочкою» (1878). У своїй книзі про чоловіка й сина В. Серова дає таку характеристику В. Немчинову, який зумів побачити в юному В. Серові задатки цільної натури: «Он был человек твердых убеждений, которые он неуклонно и широко применял в жизни /.../. Впрочем, В.И. уверял, что у Тоши редкая целомудренная натура, что она предохранит его от всякой грязи житейской, от нездоровых пороков» [21].

Улітку 1880 р. В. Серов та І. Рєпін подорожували по Україні. І. Рєпін у цей час починає збирати матеріал для своєї картини «Запорожці пишуть листа турецькому султану». Про цю поїздку І. Рєпін нікому не говорить. Лише перед від'їздом маститий художник пропонує юному В. Серову супроводжувати його. Як і його вчитель, у подорожі В. Серов робить численні замальовки, етюди з життя українців. Скласти повне уявлення про творчість В. Серова під час цієї подорожі заважає те, що місцезнаходження багатьох малюнків нам невідоме. Після смерті художника вони вирізувалися з альбомів і продавалися музеям та приватним колекціонерам. Деякі експонувалися на виставках за радянських часів [22].

В. Серов максимально використовує подаровану можливість вчитися у старшого товариша. Щоденне спілкування з І. Рєпіним протягом кількох місяців надало можливості юному художнику спостерігати весь процес художньої творчості — від початку роботи над етюдом або малюнком до його закінчення. За твердженням І. Грабаря, це не могло не вплинути на художній розвиток В. Серова, а його роботи, виконані під час поїздки до Запоріжжя, свідчили про якісно новий, значний крок уперед [23]. Підпадаючи інколи під вплив І. Рєпіна, усе ж юний художник привносить до зображуваного мотиву своєрідність, і тоді його малюнки відрізняються від робіт учителя. Його цікавить все: запорозька зброя, історичні місця («Могила Сірка»), національні типи («Українець»), українське село («Українське село. Тин»). Під впливом І. Рєпіна він придумує композиції з життя запорожців («Запорожці на Дніпрі», «Запорожці на шляху до Січі», «Запорожці»).

У селі Грушівці обидва замальовували інтер'єр селянської хати, причому кожен з них вирішив це творче завдання по-своєму. У книзі «Далекое близкое» І. Рєпін писав: «Мы за-

читувались епосом України, і Серов, провів в киевській гімназії около двох-трьох лет, уже прекрасно смаковал суть українського язика. Но не думайте, что он взял какую-нибудь казенную сцену из прочитанного; его тема была из живой жизни «лицарей», как будто он был у них в сараях-лагерях и видел их жизнь во всех мелочах обихода» [24].

Малюнки, виконані юнаком, виявилися цікавими і для організаторів виставки творів митця після його смерті у Москві. Серед них слід назвати таких знавців його творчого доробку, як О. Вєнуа, М. Врангель, І. Грабар, С. Дягилєв, С. Маковський, М. Рябушинський. Примітним є й те, що до складу комітету цієї виставки входила також і графиня В.В. Мусіна-Пушкіна. Посмертна виставка В. Серова була відкрита у Петербурзі у січні 1914 р., а вже у лютому цього ж року її змогли переглянути московські глядачі [25].

На В. Серова велике враження справило й українське народне мистецтво, про що свідчать кілька нарисів, зроблених з народних картин («Козак Мамай»). Поїздка по Україні, безперечно, стала важливим чинником у формуванні мистецького таланту художника. Цьому значною мірою сприяло спілкування з таким майстром малюнку і живопису, як І. Рєпін. Згодом, як занотовує І. Грабар, «Серов признавался, что все, что он знает и умеет, он получил, внимательно всматриваясь, как пишет и рисует Репин». Останньою роботою В. Серова у рєпінській майстерні стає етюд горбатого, якого І. Рєпін писав для своєї картини «Хресний хід у Курській губернії». У ньому учень І. Рєпіна демонструє не тільки майстерне володіння формою та кольором, але й показує вміння відчувати душевний світ людини, його внутрішню сутність.

ПОРТРЕТНА «УКРАЇНІКА»

В. Серову довелося писати разом з І. Рєпіним і Софію Драгомирову (1871–1953), зображення якої прикрашає портретну «україніку» художника. Її він писав двічі: у техніці олійного живопису, разом з І. Рєпіним, («Портрет С.М. Драгомирової», 1889) і в техніці акварелі («Портрет С.М. Лукомської», 1900). Спочатку І. Рєпін працював над портретом С. Драго-

мирової сам, а потім до нього приєднався Валентин Серов. Якщо І. Рєпін писав модель уже декілька сеансів, то В. Серов майже випадково приєднується до сеансів.

Батько С.М. Драгомирової – видатний воєначальник, учасник бойових дій російсько-турецької війни, начальник Генерального штабу Михайло Іванович Драгомиров (1830–1905) народився в Конотопі, дитячі роки провів у родинному хуторі поблизу міста. У Конотопі закінчив повітове училище, тут провів останні роки життя. Приятелював з художниками, зокрема з І. Рєпіним, М. Пимоненком. І. Рєпін написав два портрети генерала. Перший – у техніці олійного живопису на замовлення, другий – аквареллю. Портретні риси М. Драгомирова знашли своє втілення в образі кошового отамана Сірка у картині «Запорожці пишуть листа турецькому султанові».

У листі Софії Михайлівни до історика мистецтва І. Грабара читаємо: «Помню, что, приехав однажды в октябре 1889 года на сеанс к Репину, в его мастерскую у Калининна моста, я застала там неизвестного господина, с которым меня познакомил Репин. Побродив вокруг меня и посмотрев на меня исподлобья, он сказал что-то Репину. Последний обратился ко мне и попросил разрешения Серову тоже писать с меня портрет. Он работал над ним в мастерской Репина все время, пока оставался в Петербурге. Помню, что тогда же в мастерской стоял и написанный им портрет его отца. Валентин Александрович уехал в Москву не докончив моего портрета, и передавая его мне, Репин сделал несколько мазков на костью и аксессуарях, не трогая лица. Думаю, их легко узнать, но насколько помню им была дописана только рубаха» [26].

Іконографічно цей портрет нагадує рєпінський. Модель схожа з портретним зображенням. Підпираючи голову рукою, портретована задумливо дивиться повз глядача. Певна фрагментарність композиції компенсується майстерністю живопису. Головна увага зосереджена на обличчі моделі. Надзвичайно ефектно виглядає на полотні розподіл художником світлих і темних плям. Портрет цієї вродливої молодій жінки в українському вбранні не тільки не поступається рєпінському, а й де в чому перевершує його, насамперед – свіжістю живопису.

Красиве українське вбрання – не самоціль для В. Серова як живописця, воно ніби обрамлює ту психологічну характеристику моделі, що підіймає твір над етнографічною загостреністю, якою саме і відзначається репінська робота. Така ідея зближує портрет С. Драгомирової пензля І. Рєпіна з «українками» художника Володимира Єгоровича Маковського (1846–1920) – члена Товариства пересувних художніх виставок.

Якщо І. Рєпін постає здебільшого як живописець жіночої краси з національним, українським забарвленням, то В. Серов – як психолог жіночої душі. Наприклад, російська дослідниця О. Ляковська у серовському портреті вбачає образ індивідуалістичного забарвлення, «складного за характером» [27].

Зіставлення двох портретів засвідчує своєрідне суперництво вчителя з учнем. Це спостерігаємо і в тому, що І. Рєпін акцентує темні плями головного убору й одягу на світлому тлі, а у В. Серова, навпаки, обличчя і руки світліші, ніж темне тло портрета. Портрет роботи В. Серова ледве не став причиною розбрату між художниками. У листі до В. Серова від 16 січня 1890 року І. Рєпін зазначав: *«С.М. Драгомирова уже с неделю как уехала. Сеансы прекратились. Твой этюд я подарил им, так как мне показалось, что ты этого желал в глубине души. Только ты извини, Антон, я немножко ружав на локте, грудь и правый рукав и руку правую (левая прекрасно была) потрогал в том же роде, как было – не испортил. Они очень довольны. Повезли уже, вероятно, в Киев со всем скарбом. Тебя мы тут сначала вспоминали на сеансах часто, а потом все реже и реже»* [28].

Втручання І. Рєпіна у своїй глибинній сутності – типове ставлення вчителя до учня. Це викликає обурення В. Серова, що відбивається в епістолярному жаңрі. Захищаючись від нападів свого талановитого учня, І. Рєпін мотивує свій вчинок тим, що діяв неупереджено, немов дивився на твір з боку тих, хто повинен був оцінювати цей портрет як такий, що надав би можливості вступу В. Серова до Товариства пересувних художніх виставок. Проте на 18-й виставці Товариства пересувних художніх виставок цей портрет чомусь не з'явився. Можливо, через те, що його придбав меценат П.І. Харитоненко?

Але й після цього історія суперництва двох художників мала продовження. С. Драгомирова згадувала, як портрет став свідком росту слави В. Серова: *«Он долго висел вместе с репинским портретом в Киеве, в доме М.И. Драгомирова, командовавшего в то время войсками Киевского округа. Приезжавшие в Киев петербургские гости генерала в начале 1890-х годов всегда спрашивали о репинском портрете: «Говорят, у вас есть замечательный портрет вашей дочери, написанный знаменитым Репиным?» Гости водили показывать портрет. «А это кто писал?» – спрашивали обыкновенно, указывая на висевший тут же серовский портрет. «Это, так, один ученик Репина». На это следовало равнодушное «а – а». Несколько позже имя этого ученика уже громко называлось, а еще через некоторое время приезжие из столиц прежде всего осведомлялись: «а скажите, правда, что у вас есть прекрасный портрет Серова с Софьи Михайловны?» и уже потом спрашивали, останавливаясь перед репинским: «А это чей?» Так слава ученика постепенно догоняла славу учителя и в конце концов переросла ее»* [29].

Через одинадцять років у 1900 р. В. Серов знову портретує Софію Михайлівну, яка до цього часу вже вийшла заміж за генерала Олександра Сергійовича Лукомського [30].

Ініціатором створення акварельного портрета, можливо, була близька подруга С. Лукомської – Зінаїда Володимирівна Ратькова-Рожнова (1871–?), що доводилася рідною сестрою Дмитру Володимировичу Філософову (1872–1940) – одному з активних членів мистецького об'єднання «Мир искусства», критика й публіциста [31].

Родинні зв'язки пов'язували її також з іншою яскравою постаттю в історії російської культури на зламі епох – Сергієм Павловичем Дягилєвим (1872–1929). Він доводився їй двоюрідним братом. Така родинно-культурна пов'язаність, мабуть, не могла не позначитися і на культурологічних зацікавленнях З. Ратькової-Рожнової та її родини. І дійсно, їхня адреса в Петербурзі – Велика Морська, 34 – місце зустрічі митців, взагалі діячів культури. Більше того, у листі до художників редактор часопису «Мир искусства» С. Дягилєв просить надсилати малюнки для обкладинки часопису саме на адресу Олександра Миколайовича Ратькова-Рожнова (? – бл. 1940) – чоловіка Зінаїди Володимирівни – знаного про-

мисловця, члена правління багатьох акціонерних товариств; за словами дружини, «великого шанувальника живопису». У листі від 10 грудня 1901 р. Д. Філософов писав В. Серову: «Мечтаем о том, чтобы на рождество поехать в Москву, осмотреть выставку вместе с Ратьковым...» [32].

Саме він і замовив В. Серову виконати портрет С. Лукомської. Прохання пояснюється не тільки дружбою С. Лукомської з Ратьковими-Рожновими, але й тим авторитетом, який мав В. Серов у цій культурній родині. За словами доньки художника Ольга Валентинівни, вся родина Ратькових-Рожнових безмежно любила В. Серова та преклонялася перед його талантом: «И вот прошло много времени, и мой муж заказал Серову написать акварель Софии Михайловны Драгомировой (она в Киеве, Серов в Москве). Казалось, что это более, чем сложно, но судьба решила иначе, и вот Валентин Александрович пишет с нее портрет, очень удачный. Во время сеансов, которые были у нас на квартире, я часто и подолгу видала Валентина Александровича», — так згадувала Зінаїда Володимирівна історію написання акварельного портрета [33].

У свою чергу, про подружжя тепло згадували у родині Серових. Так у листі В. Серова до дружини з Петербурга (1900) митець повідомляє про те, що бачив Ратькових та «не успел я ей заявить, что ты в нее влюблена, как они оба, он и она, сказали мне, что у меня очаровательная жена и что они в восторге от тебя и что я никуда не гоюсь как портретист — им нравился твой портрет у Третьякова, но теперь нет. Придется мне правда сделать твой портрет всерьез» [34].

Художник подав енергійно повернену в просторі голову відносно до тулуба, зображеному у профіль. Портрет витримано в монохромній гамі з переважанням чорних і коричневих тонів. Лише у деяких місцях помічаємо світлові відблиски, дані енергійними білими плямами гуаші. Така стримана кольорова гама підсилює психологічне трактування образу. Це помітив один відомий французький психіатр. Коли побачив фотографію з акварелі, він точно визначив психічний стан моделі, яка вже на той час тяжко хворіла. Точна характеристика зображеної лікарем відповідала дійсності, а пригнічений її стан зумовлювався певними негараздами у родині Драгомирових. Цей акварельний портрет, по суті, є

другим варіантом, що, на відміну від першого, уцілів. Ось як про це розповідає З. Ратькова-Рожнова: «После того, как портрет был вчерне готов, Валентин Александрович вдруг встал, а затем, не задумываясь, разорвал его на мелкие кусочки. После этого Серов подошел к нам, поклонился и с насмешкой в голосе сказал: «Позвольте представиться, художник Бодаревский, готовый к услугам» [35]. Згадка імені художника, який тяжів до салонного живопису, вказує і на характер першого варіанта портрета. Втім, остаточне його вирішення ставить цей портрет в один ряд із серовськими шедеврами, написаними у цьому ж році, такими, як «Імператор Микола II у тужурці», «Княгиня Зінаїда Юсупова».

Якщо в першому портреті 1889 р. спостерігалось певне позування моделі, то в акварелі невимушеність пози портретованої ніби ілюструє ставлення художника до композиції взагалі: «Лучше случайное, ибо оно жизненно и правдиво, чем выисканное, которое всегда надуманно и фальшиво», — розмірковує художник. Важливе місце для розуміння семантики цього портрета займає розташування моделі у картинному просторі. Зображення художником моделі у тому чи іншому ракурсі залежить не тільки від композиційних завдань, які ставить перед собою митець, але й, як свідчить П. Флоренський, глибоко пов'язано з внутрішнім життям портретованої особи. Повертаючи обличчя моделі у той чи інший бік, художник ніби акцентує одні риси, послабляючи енергію інших. Щодо самих фізіономічних особливостей, то, продовжує філософ: «/.../ каждый поворот есть особый характерологический разрез личности, выставляющий вперед некоторую законченную в себе группу способностей и деятельностей и затеняющей прочие. Можно сказать, всякий поворот есть некоторая идеализация человеческого облика...» [36].

Одним із найпоширеніших художніх прийомів портретного живопису є розвернення голови моделі у три чверті. Відходячи від профільного зображення або у фас, художник зупиняється на цьому ракурсі як на одному з найбільш виразних та ефектних поз моделі. Як правило, це надає змоги передати якнайбільш складну гаму душевних переживань моделі, її внутрішні суперечності або ж гармонію. Саме до такого типу портретних зображень у просторі й відноситься портрет С. Лукомської роботи В. Серова. П. Флоренський і в цей

ракурс вкладає суто філософський зміст, вбачаючи в ньому й семантичні пласти: «/.../ поворот в три четверти есть именно поворот от фаса к профилю. Это есть уже вышедшее из себя внутреннее равновесие, но еще не уравновесившееся внешним предметом, – лицо, которое имеет стремление стать профильным, но бессильно осуществить это свое стремление до конца. В этом смысле поворот в три четверти дает некоторое беспокойство, некоторую неопределенность и потому волнует, заставляя нас бессознательно доискиваться, как пойдет это движение дальше. Таким образом, поворот в три четверти делает нас соучастниками некоторого душевного процесса, вызывает сочувственную эмоцию, и, тем самым, изображенное лицо приближается к нам, и мы к нему, в качестве собеседника, единомышленника и одиночувственника» [37].

Погляд С. Лукомської, спрямований у бік глядача, викликає у нас почуття симпатії. І ми стаємо учасниками діалогу, намагаючись більше узнати про цю жінку, її духовний світ. В. Серов доволі часто використовує прийом показу моделі у три чверті, зокрема його ми спостерігаємо у «Дівчині з персиками» та «Автопортреті» (1885) з Третьяковської галереї. Разом з тим слід відмітити у портретній галереї В. Серова і надзвичайну різноманітність щодо ракурсів, які він надає своїм моделям – від портретів у фас до майже профільних зображень («Художник Ілля Юхимович Рєпін», 1901). Як ніхто з художників цього часу В. Серов умів надавати позам моделей на портретах найрізноманітніших відтінків, виявляючи тим самим індивідуальні риси портретованої особи. Цікавим прикладом, що підтверджує творчий підхід художника у кожній роботі, може бути портрет Л. та Р. Грузенберг (1910). «Взяти» характерні особливості парного портрета цього подружжя В. Серову допоміг якраз прийом поєднання різних ракурсів портретованих. Якщо жіноче обличчя митець енергійно повертає до глядача, то погляд чоловіка спрямовано убік. Таким прийомом В. Серов створює неординарний парний портрет – одне з найбільш важких завдань для художника.

Портрет С. Лукомської разом з іншими портретами цього часу показує також і відхід художника від живописності, яку спостерігаємо в олійному портреті С. Драгомирової. Ви-

соку оцінку портрет отримав на сторінках путівника по виставці творів В. Серова у 1958 р.: «Среди акварельных портретов Серова первое место занимает небольшой «Портрет С.М. Лукомской» (1900). Ее прекрасное лицо и умные, грустные глаза с их влажным блеском надолго приковывают к себе всякого. Среди женских портретов Серова не так много столь глубоких по своему психологизму и по своей поэтичности образов. В нем все слито воедино: и красота модели – красота в серовском понимании – и красота самого живописного мастерства. Здесь все волнует и радует глаз: и скромная простота композиции и безукоризненный вкус, с каким портрет решен колористически. благородные темные тона платья красиво оттеняют нежные краски лица и шеи, а интенсивный свет и легкие прозрачные цветные тени прекрасно моделирует форму» [38]. На перше місце ставиться передавання характеру. Разом з тим цей портрет, на думку академіка Російської академії наук Дмитра Сараб'янова, – один з найкращих «акварельних портретів» [39]. До цієї, з нашого погляду, вірної оцінки слід додати й інші відзиви дослідників, але майже всі вони витримані у такому ж дусі. Ось один з них: «Еще юношей в 1889 году он одновременно с И.Е. Репиным написал портрет молодой, немного грустной девушки в украинском костюме С.М. Драгомировой; близкий по интонации к «Девушке, освещенной солнцем». Прошло одиннадцать лет, и им был создан ее же, С.М. Лукомской (по мужу), небольшой акварельный портрет (1900) – истинное чудо постижения глубины сложно душевного мира прекрасной женщины, мира трагического...» [40].

Як і в першому портреті С. Драгомирової, так і в другому В. Серов постає, за влучним висловом В. Леняшина, як «художник світу». Але це не маска для митця, а те, що можна скоріше назвати камертоном душі, психологією людини.

ГАЛЕРЕЯ ПОРТРЕТІВ КАПНІСТІВ

Восени 1892 р. В. Серов отримує перше офіційне замовлення на виконання царського групового портрета родини Олександра III (через відмову І. Рєпіна). Приводом до замовлення стало врятування царської царської родини під час аварії

поїзда біля станції Борки. Замовлений харківським дворянством портрет не став шедевром серовської творчості, але, як і завжди, художник серйозно ставиться до цієї роботи. Улітку 1892 р. він приїжджає до Харкова для написання етюдів, а через три роки (навесні 1895 р.) уже присутній при установах картини. Працювати над царським портретом художнику допомагають інші митці: І. Рєпін рекомендує передати замовлення В. Серову; художник Костянтин Олексійович Коровін (1861–1939) бере участь у розробці ескізу; історик, археолог, бібліофіл та колекціонер Іван Єгорович Забелін (1820–1908) надав у розпорядження В. Серова приміщення у Московському історичному музеї, де художник і писав портрет. Саме завдяки авторитету цього вченого музей набуває характеру наукового закладу та високу репутацію у вченому світі. До цього часу відноситься і написання портрета І. Забеліна (1892), який знаходиться в зібранні Державного історичного музею. В. Серов та І. Рєпін, який теж написав портрет І. Забеліна, зображують його на тлі книжок, відмічаючи тим самим головну відмінність інтер'єру, що оточував вченого. Це помітили його сучасники, зокрема, колекціонер і дослідник гравюри Д. Ровенський: *«Простота и неприхотливость его домашнего быта были образцовыми, можно даже сказать – суровыми. Это был в буквальном смысле простой работающий труженик во всей своей обстановке... Никаких других предметов, кроме массы книг... и больших и малых папок»* [41].

Крім портрета І. Забеліна, у зібранні цього музею знаходиться декілька портретів роботи В. Серова, на яких митець увічнив образи князя, московського губернатора та міського голови В.М. Голіцина (1906); московського купця, власника суконних фабрик, що обіймав керівні посади у московських банках, В.О. Бахрушина (1899); московського купця О.І. Абрикосова (1895) – глави кондитерської фабрики, який був покровителем мистецтва і науки, а також чудовий пейзаж – «Москворецький міст» (1914) пензля К. Коровіна – друга В. Серова.

Груповий портрет августійшої родини Романових привернув нашу увагу через те, що в процесі її написання митець спілкувався з В.О. Капністом. Про це дізнаємося з листа В. Серова до О. Трубникової з Борск від 16 червня 1895 р., у

якому він переповідає те, як відбулися оглядини царською родиною картини В. Серова і як «граф» (В. Капніст (?) – С.П.) запрошував митця до павільйону під час перебування там членів імператорської родини [42]. Граф Василь Олексійович Капніст (1838–1910) – нащадок гетьмана Павла Полуботка, онук поета і драматурга В.В. Капніста, меценат, предводитель Лебединського повітового дворянства (1882) та Харківського губернського дворянства (1882) – був своєрідним радником художника по церемоніймейстерській частині [43]. В. Капніст був також власником маєтка у селі Михайлівка Лебединського повіту (з 1857 р.), гофмейстером, дійсним статським радником (1880), розумівся на мистецтві, мав добірну колекцію [44].

У Михайлівці В. Капніст мав значне зібрання живопису та графіки, родовий архів та багату бібліотеку. Займався благодійницькою діяльністю, зокрема, підтримав ідею спорудження у Лебедині міської лікарні, а також надавав матеріальну допомогу для підтримки навчальних закладів у Лебединському повіті, перший у Російській імперії провів у сільську місцевість телефон. Виконував обов'язки старости Михайлівської церкви Різдва Богородиці. Знайомство В. Капніста з В. Серовим, мабуть, і спричинило появу низки портретів капністівської родини: дружини В. Капніста та його дочок. У 1890-ті роки, як відзначає знавець творчості В. Серова В. Леняшин, художник наче розподіляє моделі на цікаві та нецікаві. Якщо погодитися з цим твердженням російського вченого, то члени капністівської родини, яких портретує В. Серов, належать саме до «цікавих» моделей. На нашу думку, такий розподіл виявляється насамперед у розмаїтості композиційного підходу та колористичних особливостях портретів, що з рештою дає цікавий мистецький результат. Слід зазначити, що в усіх жіночих портретах Капністів художник мовби «погоджується» з моделлю, не занижуючи і не загострюючи соціальні характеристики портретованої особи. А саме цю рису портретної творчості В. Серова відзначають майже всі дослідники. Найбільш радикальною є точка зору Б. Асаф'єва: *«Человека Серов, по-видимому, не любит, в человечеснейшее и человеческое не верит, как и лиричнейший поэт Блок, дневники которого страшны так, что хочется крикнуть: «Да поверь же хоть в одного человека, в одну краси-*

вую душу!» [45]. Такий насправді приголомшливий висновок автор робить, виходячи з іронічного ставлення художника до людського «я» портретованої моделі. Природа цієї іронії виявляється в поєднанні інтелектуально-творчого начала та філософічності здорового глузду. Таку ж думку поділяє і С. Щербатов: «Серов снижал человека, нередко оскорбительно карикатурно подчеркивая его неприятную или отрицательную сторону – стоить же физическую, сколько и духовную. Словно, Серов не любил людей и пользовался случаем, чтобы выявить их с неприятной стороны...» [46]. Певною мірою портрети наших земляків у цьому сенсі є винятком. Можливо тому, що вони не були виконані на замовлення, а були скоріше виявом глибокої симпатії митця до представників цієї родини.

Спочатку розглянемо портрет Варвари Василівни Капніст (1841 – 1919(?)) – онуки князя М.Г. Рєпніна-Волконського, поміщиці Лебединського повіту. Як і її чоловік, вона також була меценатом і колекціонером. Серед найбільших справ, започаткованих В.В. Капніст – організація у селі Межирич Лебединського повіту майстерні керамічної скульптури, участь у Першій виставці української старовини в Лебедині 1918 року [47]. Серед цих експонатів слід особливо виділити портрети представників козацької старшини з роду Полуботків, «Полуботчину сорочку», малюнок Т. Шевченка «Кобзар з поводирем» (1843), а також рушники та вишиванки. Зазначимо, що і родини Рєпніних, і Капністів були прихильниками таланту великого Кобзаря. Перебуваючи в Яготині, Т. Шевченко виконав парний портрет дітей В.М. Рєпніна (1806–1880). Батько В.О. Капніста – Олексій Васильович Капніст (1796–1869) – був приятелем Т. Шевченка.

Погрудний портрет Варвари Василівни Капніст В. Серов виконав у техніці пастелі [48]. Ретельно прописане обличчя графині, що доброзичливо дивиться на нас, контрастує з одягом, написаним художником узагальнено, наче у пориві натхнення. Акцентуючи увагу тільки на світлих і темних масах, В. Серов нехтує проробкою деталей одягу, що не завадило формі, як завжди міцній у художника. І. Грабар відзначав, що протягом 1894–1895 р. В. Серов написав цілу низку «барвистих робіт», але досить прохолодно поставився до цього пастельного портрета, бо він «дуже сірий». Стилістич-

ний аналіз роботи наводить на думку про те, що сама техніка виконання цього пастельного твору свідчить про його певну етюдність. Спокійне обличчя моделі не видає ніяких емоцій, а художник, зі свого боку, не використовує ніяких мистецьких засобів щодо розкриття психологічного стану В. Капніст. Здається, що В. Серова більше хвилюють суто формальні завдання, що виявляються у протиставленні ретельно прописаної форми голови вільній маестрії живопису одягу. Спокійна площина фону портрета наче нейтралізує розбіжність між бурхливою нижньою частиною твору та обличчям портретованої. Відчуваючи специфічні особливості матеріалу, пастелі, В. Серов практично ніколи не форсував її кольорові можливості, а навпаки, підкреслював її можливості щодо передання тонких градацій кольору та гармонізацію кольорових відношень («Портрет Г.Л. Гіршман (1911), «Портрет поета К.Д. Бальмонта» (1905), «У селі. Баба з конем» (1898).

Різноманітний підхід у стилістично-психологічному плані спостерігаємо у портретах дочок Капністів – Варвари і Єлизавети. Цікаво, що обидві вийшли заміж за рідних братів Мусіних-Пушкіних, які виконували при царському дворі обов'язки церемоніймейстерів. Єлизавета Василівна (1868–?) побралася з графом Володимиром Олексійовичем Мусіним-Пушкіним, а Варвара Василівна (1870–?) вийшла заміж за графа Олексія Олексійовича Мусіна-Пушкіна.

Портрет Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної (1895) створено також у техніці пастелі [49]. На думку І. Грабаря, він «несмотря на пестроту фона, сведен к единому гармоничному целому. Хорошо взят и мастерски исполнен» [50]. Насправді, портрет заслуговує на більше. На наш погляд, це прекрасний взірєць серовської портретної галереї взагалі. З його створенням композиційні пошуки стають для художника самодостатніми. На портреті постать зображеної рішуче зміщена вліво. Темний колір плаття молодої жінки підкреслює силуетність постаті, надаючи портретові риси модерну. У цьому полотні відчувається специфічне розуміння В. Серовим виразності силуету. Художник продумав кожну деталь – від положення рук до картин, масивні рами яких урівноважують основну кольорову гаму плаття моделі. Відчувається неприхована симпатія автора до портретованої, обличчя якої – світла домінанта композиції. Декоративне рішення фону

портрета (візерунки на смарагдових шпалерах) цікавіше, ніж, наприклад, фон у «Портреті З.М. Юсупової» (1900–1902). Отже, портрети матері й дочки написані в один рік (1895). Обидва – у техніці пастелі. Але наскільки вони різні за своїм кінцевим результатом! Якщо портрет В. Капніст можна сприймати як один із варіантів, то зображення її дочки – довершений твір мистецтва. Якщо у першій роботі В. Серов не демонструє фантазію щодо розміщення портретованої у «картинному» просторі, то у другому його блискучий талант сяє у всій його повноті. Відомо, що В. Серов, як ніхто з російських художників-портретистів, виявляв інтерес насамперед до внутрішнього, психологічного стану моделі, а її соціальне походження розглядав лише як зовнішню оболонку. Цю рису творчості художника відзначав М. Нестеров у листі до О. Турігіна від 15 грудня 1902 р., де, зокрема, писав щодо портрета московського фабриканта-мільйонера М. Морозова: «Портрет Серова – це ціла характеристика» [51]. Та головним завданням для нього є те, як «взяти» модель. Саме таке слово часто вживає художник у листах до рідних та знайомих, розповідаючи про роботу над черговим портретом. Звернувшись до роботи над портретами на замовлення з початку 1890-х рр., В. Серов таким чином потрапляє у справжню дабалу до самої смерті. Цілком очевидно, що всі моделі його портретів поділяються на ті, що симпатичні для митця з точки зору їхніх людських якостей, і на ті, що такими не були наділені. До кожної із зазначених категорій В. Серов використовував певний арсенал художніх засобів, що врешті-решт призводило інколи до радикальних жестів художника – відмови від написання портрета. Виходячи з цього, стають більш зрозумілими і жіночі портрети Капністів. Скоріше за все, молодість та інтелект молодої В. Мусіної-Пушкіної викликають захоплення художника, що у свою чергу викликає мистецьку реакцію з його боку. Цікава модель потребує неординарних засобів вираження, і В. Серов наполегливо шукає їх. До того ж, як зазначав пізніше сам художник у відомому листі до дружини з Петербурга в 1910 р.: «Кроме того, примечая, что женское лицо, как ни странно, дается мне легче – казалось бы, наоборот» [52]. На нашу думку, це зізнання вже маститого художника значною мірою пояснює секрети портретної лабораторії митця.

Репутація «модного» живописця, що складається протягом десятиліття (з початку 1890-х р. до початку 1900-х), накладає на В. Серова більше відповідальності, ніж це могло стати з портретистом салонного напрямку. Ось чому практично кожний портрет викликав у нього складну, інколи неоднозначну гаму емоцій. Але поступово написані ним портрети З. Мориц, М. Тенішевої, В. Капніст-молодшої не тільки мають успіх серед їх замовників, але й, на думку дослідників, сприяють утвердженню нової репутації В. Серова. У ньому раптом почали бачити художника, який здатний майстерно написати портрет, не тільки схожий на модель, але й зробити це якимось вишукано і, за словами В. Леняшина, «*как-то по-особенному светски*» [53]. У цьому відношенні цікавим є зіставлення портретів В. Капніст-молодшої та З. Мориц (1892) з колекції Іванівського художнього музею. Якщо перша з них належала до аристократичної верхівки суспільства, то родові коріння другої героїні – у купецькому середовищі. Але цю соціальну розбіжність художник не виявляє. За виразом обличчя ми не побачимо внутрішнього світу портретованих, та композиційні прийоми радикально відрізняються один від одного. Як бачимо, В. Серов навіть в нюансах не повторює прийоми, до яких він вдався у 1892 р. при написанні представниці багатого купецького роду, племінниці П. Третьякова і С. Мамонтова, З. Мориц, врода якої викликала у художника В. Васнецова порівняння з «*розрабованою Венерою Мілоською*». Аналізуючи душевний стан зображеної моделі на портреті, сучасники надавали її образу недвозначні характеристики – від витонченої світської дами, що нагадувала героїнь Мопассана, до життєвості обличчя. Цей портрет закріпив за В. Серовим славу майстра світського портрета [54].

Та повернемося до портрета В. Капніст, який входить до низки таких портретних зображень художника, які без перебільшення збагатили золотий фонд російського живопису. І все ж, наскільки відповідає дійсності теза В. Леняшина, що цей портрет належить до тих творів, у яких на першому плані – саме характеристика моделі, а не живописні якості? Портрет В. Капніст не випадково привертає увагу всіх дослідників творчості російського художника. Зокрема, в іншому дослідженні про В. Серова, В. Леняшин занотовував щодо цього портрета наступне: «*с его асимметричной композицией, сме-*

ло очерченним силуетом фігури, непривычно контрастним к фону, и динамизированной ритмичкой самого фона, включающей, как это часто встречается у европейских мастеров стиля модерн, узоры цветочного орнамента. Многие из этих моментов мы найдем в поздних портретах Серова. Но в самом подходе к модели в портрете Мусиной-Пушкиной по-прежнему ощутима какая-то неопределенность, холодок, тот взгляд стороннего наблюдателя, который оставляет художника в дисциплинарных рамках фиксации физиологических особенностей модели» [55]. Порівнюючи цю роботу з портретом З. Мориц, російський дослідник висловлює гіпотетичну думку щодо майбутньої долі В. Серова-портретиста, який міг розміняти майстерність на легкість пензля, а зіркість – на вміння знаходити у своїх моделях лише приємне. Тоді, зазначає В. Леняшин, це вже був би не тільки художник, кращий за К. Маковського, але й російський Бенжамен Констан, Каролус-Дюран, Сарджент [56]. В.В. Капніст, В. Серов портретує через три роки потому, але вже аквареллю [57]. Варвара Василівна сидить на лаві, її постать енергійно повернена до глядача. Усміхнене обличчя молодої жінки разом з плернерним рішенням портрета створює загальний мажорний настрій твору, де переважають світлі тони у кольоровій гамі. Портрет належить до розряду ескізних, чому сприяв характер живопису (плернер) і техніка (акварель). У загально взяті маси світлого і темного подекуди вкраплюються деталі (обличчя, листя дерев, що зверху обрамлюють портретовану). В. Серов неначе використовує прийом з фотографічного арсеналу, зненацька вихоплюючи окремих момент з потоку життя, надаючи, таким чином, своїй роботі безпосередності та свіжості. А невпевненість «узятої» правої руки все ж компенсується свіжістю і прозорістю акварелі, майстром якої, як відомо, був художник (згадаймо такі акварельні роботи, як «Портрет С.М. Лукомської» (1900), «Портрет художника І. Рєпіна» (1901), «Біля перевозу» (1905). Проте звертає на себе увагу й така деталь: художник часто використовує комбіновану техніку, використовуючи акварель при цьому як основну, доповнюючи іншими (гуаш, темпера, графітний олівець, вугілля). Вважаємо, що митця хвилювала насамперед виразність твору, а для цього використовувалися всі технічні прийоми та засоби. Інколи В. Серов вживає кіль-

ка різних технік, як, наприклад, під час написання портрета піаністки та клавесиністки Ванди Ландовської (1907) (акварель, італійський олівець, білило, пастель). Такий підхід призводив до різних результатів, але у світлі цього стають особливо цінними «чисті» акварелі, прикладом яких може стати для нас портрет В. Мусіної-Пушкіної. Композиційно цей портрет можна порівняти з живописним портретом О.Ф. Тамари (1892), постать якої теж повернена подібно до зображення В.В. Капніст.

Цього ж року В. Серов робить невеличкий малюнок олівцем В.В. Мусіної-Пушкіної, який знаходиться в колекції Костромського об'єднаного художнього музею [58]. Художник зафіксував модель у невимушеній позі. Ретельно проробляючи риси обличчя енергійними штрихами, митець лише кількома начерками олівця намічає абриси постаті у просторі, що вказують на те положення, у якому знаходиться зображена жінка. В. Серов підкреслює миловидність обличчя В. Мусіної-Пушкіної. Відчувається, що модель симпатизувала художникові. Вираз жіночих очей немовби пронизує глядача, викликаючи позитивну хвилю емоцій. Вважаємо, що цей малюнок Валентина Серова належить до найкращих начерків митця, зроблених ним протягом усієї творчості.

Усі зазначені вище портрети представників знаної родини виконані В. Серовим у Борисоглебську Мологського повіту Ярославської губернії влітку 1898 р., де він перебував на запрошення Мусіних-Пушкіних. Там, крім цих малюнків, художник створює невеличкий начерк олівцем на папері (17x11), де зображує групу Мусіних-Пушкіних. Поява портретів цієї родини повинна розглядатися більш за все у культурологічному контексті, до якого входила й мистецька колекція, в якій значне місце посідали портрети. Зокрема, у колекції Мусіних-Пушкіних у Борисоглібському маєтку знаходився «Портрет графа Олексія Івановича Мусіна-Пушкіна» (1760-ті р.), на якому зображено відомого представника цієї родини – археолога, колекціонера, історика та володаря рукопису «Слова о полку Ігоревім» О.І. Мусіна-Пушкіна (1744–1817). Нині цей портрет знаходиться у зібранні Рибінського історико-художнього музею.

Не оминув увагою видатний художник і сестру Варвари – Єлизавету Василівну Мусіну-Пушкіну [59]. На XXV виставці

Товариства пересувних художніх виставок у 1897 р. у Петербурзі експонувався портрет Єлизавети Василівни пензля В. Серова [60]. Портрет Є.В. Мусіної-Пушкіної звернув на себе увагу Сергія Дягилева, який у статті «Передвижна виставка» (1897) зазначав: «*Прекрасный молодой портретист Серов, давший нам столько великолепных вещей, также выставил всего лишь два небольших женских портрета. Портрет графини Мусиной-Пушкиной очень прост и красиво написан; в нем мы видим вещь, сделанную со вкусом, — качество, совсем отсутствующее у наших портретистов*» [61]. У списку робіт В. Серова, складеного П.І. Нерадовським, зазначено портрет «Гр. Мусина-Пушкина», напроти назви якого від руки чорними чорнилами написано ініціали («Е.В.») та рік виконання (під питанням) і техніка («масло, 97») [62].

У цьому ж 1896 році В. Серов знову портретує Є.В. Мусіну-Пушкіну. За описом І. Грабаря, це погрудне зображення, у фас, у великому літньому капелюсі [63]. Портрети цих років, у тому числі й капністівська (відзначимо – суто жіноча!) галерея, є, очевидно, наслідком і приятелювання В. Серова з Капністами, і тією надзвичайною популярністю, якої набуває митець у ті часи. Після І. Рєпіна він стає першим портретистом Росії, унаслідок чого його буквально «засипають» замовленнями. Та не зважаючи на переважання, він ніколи не відмовляється від них, оскільки «заказ как-то подстегивает, подымая энергию, а без него вконец облениться». Про те, яке значення мали портрети Мусіних-Пушкіних для розуміння розвитку творчості В. Серова, свідчить і той факт, що всі вони експонувалися на посмертній виставці художника у 1914 році [64].

Чи бував В. Серов у графа В. Капніста в Михайлівці? На це питання ми не дістали б ствердної відповіді, якщо б не мали роботи пензля художника – етюд «Михайлівка», що зберігається у фондах Лебединського міського художнього музею [65]. Авторство В. Серова підтверджує і запис у щоденнику першого директора Лебединського музею Б. Руднева. У всіх інвентарних книгах музею зафіксовано авторство Валентина Серова. Надійшов етюд, скоріше за все, з капністівської колекції в Михайлівці. Авторство В. Серова було встановлено, мабуть, за допомогою Бориса Кузьмича Руднева (1879–1944) – першого директора Лебединського історико-

краєзнавчого музею, який безпосередньо займався формуванням колекції. У своєму щоденнику, якого Б. Руднев вів під час окупації Лебедина німецько-фашистськими загарбниками, 3 червня 1943 р. він зазначає: «Я снял с экспозиции: 5 этюдов Васильковского и один этюд Серова» [66].

Сюжет твору вказує на руку майстра. Незважаючи на мініатюрний формат, панорамний пейзаж підкреслює композиційну доміанту – церкву Різдва Богородиці у Михайлівці, збудовану в 1810 році. У «Історико-статистичному опису Харківської єпархії» Філарета цей храм відзначається як «один з найкращих у єпархії» [67]. Ритмічний малюнок дерев з невеличкою альтанкою зліва надає творові романтичності. А така деталь, як парасет входу, вказує на те, що художник писав етюд, знаходячись на садибному ганку або ж з тераси. Авторство В. Серова підтверджує, насамперед, та майстерність, з якою він, власне, і написав цей етюд. За настроєм це літній пейзаж, але відчувається денна прохолода, підсилена приглушеною холодною кольоровою гамою. Майстерно розподілені маси світлого і темного створюють виразні об'єми дерев, кущів, архітектурної будівлі. Небо написано напрочуд вдало з ледве помітними переходами одного тону в інший.

Будучи у Харкові під час роботи над царським портретом В. Серов теж міг поїхати до Михайлівки Капністів на Лебединщину, яка, на думку великого знавця архітектури російської і української провінції та слобожанських садіб, художника і архітектора Георгія Крескентійовича Лукомського (1884–1952), була «едва ли не одна из наиболее красивых и типичных усадеб всей Украины» [68].

Історик архітектури, художній критик, рисувальник і аквареліст із старовинного дворянського роду Г. Лукомський отримав початкову художню освіту в Орловській рисувальній школі. Потім самостійно удосконалював здобуті знання у галузі мистецтва, відвідуючи Строганівське училище та Академію мистецтв. Близький до гуртка «Мир искусства», Г. Лукомський був палким прихильником «петербурзького Відродження», як художній критик друкувався на сторінках часописів «Аполлон», «Старые годы». У зв'язку з підготовкою книги про історію слобожанських садіб перебував і на Сумщині. У 1919 р. емігрував до Константинополя, а з 1924 р. мешкав у Парижі [69].

Михайлівка знаходиться на правому березі Псла у дев'яти верстах від Лебедина і справді вражала своєю красою тих, хто відвідував її. Ось один з її описів: *«Местность Михайловки – прелестная. Смотря с хребта гор, под которыми расположена Михайловка, вы видите амфитеатр гор и при подошве их долину, покрытую бархатною зеленью лугов; вблизи хребтов лентою вьется Псел, который, орошая в весеннее время долину водою, оплодотворяет ее роскошною растительностью»* [70].

Історія цього села пов'язана також з іменем полковника Павла Полуботка, який отримав Михайлівку від російського імператора Петра І. Від Полуботків вона перейшла до Іваненків, нащадків Полуботків по жіночій лінії. До цього слід додати й те, що на В. Серова чекала в Михайлівці цікава й цінна мистецька колекція, куди входили портрети нащадків Капністів, Іваненків, Полуботків, Коробовських, твори західноєвропейських художників, українські килими. То ж, як бачимо, приїзд славетного російського художника на Лебединщину майже не викликає сумнівів. Інша справа – коли відбувся цей приїзд? За браком документальних свідчень і підпису на роботі маємо на вибір 1892 і 1895 роки. Виходячи з цього, можна зробити попередній висновок, згідно з яким лебединський етюд належить до першої половини 1890-х років.

ПОРТРЕТИ П.І. ХАРИТОНЕНКА ТА О.П. ОЛІВ

Невдовзі, у 1901р., у Москві В. Серов написав портрет слобожанського цукрозаводчика, колекціонера, почесного члена Академії мистецтв Павла Івановича Харитоненка (1852–1914) [71]. Звичайно, цей твір аж ніяк не є досягненням художника в жанрі портрета, та навряд чи можна погодитися й з категоричним твердженням І. Грабаря про те, що *«писание /.../ не доставило, видимо, автору особого удовольствия, и он отделался этюдом»* [72]. Така характеристика не має не тільки жодних документальних підтверджень щодо негативного ставлення митця до портретованої особи, але й відсутня, власне, у портреті. Більш обережно й нейтрально пише про своє ставлення до цього портрета В. Леняшин у праці, присвяченій портретному живопису В. Серова 1900-х років,

відносячи його до групи зображень, у яких В. Серов *«не погоджується з моделлю»*. До цієї ж групи робіт він відносить і портрет К. Победоносцева (1902).

Спробуємо об'єктивно з'ясувати ставлення митця до цієї моделі. По-перше, відзначимо наступне: В. Серов – переважно портретист представників вищого світу Російської імперії, аристократії, артистичної та художньої богеми. Серед його персонажів ми не знайдемо представників пролетаріату. Виняток складають хібащо образи селян у композиціях «селянського» циклу. Ясна річ, що замовниками у такого відомого портретиста виступають люди заможні, але якщо В. Серов і пише портрет «для душі», то й у такому разі модель вибирається з близького митцю середовища (художники, письменники, поети, музиканти). Та не будемо забувати й про те, що з-під пензля цього вимогливого до себе та моделей художника виходять і портрети представників династії Романових: кілька портретів Миколи II та Олександра III, великих князів Георгія Михайловича, Михайла Миколайовича (у тужурці), Михайла Олександровича, Павла Олександровича; великих княгинь Оксани Олександрівни та Ольги Олександрівни. І серед них є такі портрети, що увійшли до найкращих портретних зображень, увібравши психологізм характеристики моделі та високу «серовську» майстерність техніки виконання. Якщо ж проаналізувати цю галерею щодо психологізму образів, то в жодному з них ми не знайдемо відкритої недовіри або ж неприхованої неприязні. Навпаки, кожен з них являє собою цікаве колористичне рішення, зокрема, вражає гармонія рожевих та зеленкувато-сірих тонів в етюдному портреті великої княгині Ольги Олександрівни (1893). Навіть у психологічній характеристиці великих князів Георгія Михайловича (1901) та Михайла Миколайовича (1900) прочитаємо лише втомленість та спокійне позування. Схвально відгукнувся про портрети Олександра III (з родиною) та Миколи II О. Венуа на сторінках дослідження про історію російського живопису. Менш вдалі образи С. Вітте (1904) та обер-прокурора Святійшого Синоду К. Победоносцева (1902). Портрет етюд останнього написав роком пізніше І. Рєпін для картини «Урочисте засідання Державної Ради». Якщо ж порівняти їх, то рєпінський портрет набагато цікавіший, хоча виконані вони у різних техніках. На наш погляд, портрети августій-

ших осіб об'єднує інше: відсутність того творчого підходу до моделі (хіба що за винятком портрета великого князя Павла Олександровича разом зі своїм конем), що виявляється у композиційному розмаїтті (розташування моделі у картинному просторі, положення рук тощо). Не побачимо ми й шукань художника у галузі сюжетно-композиційних варіантів, у них немає того, що називають композиційною неповторністю В. Серова, яка буквально приголомшує глядача в кожному портреті! І справді, в історії російського та українського мистецтва ми не знайдемо постаті такої сили таланту, як В. Серов у підході до моделі. Інколи він надає своїм моделям такі пози, перші враження від яких викликають невдоволення і навіть почуття браку художнього смаку в автора. До таких робіт слід віднести насамперед незакінчений портрет Сергія Дягилева (1904), доброго знайомого і тоwarzysя В. Серова. Я довго не міг пояснити саме таке композиційне рішення (особливе положення рук портретованого), лише згодом стало зрозумілим очевидне бажання художника через саме таке положення руки характеризувати сутність природи цієї людини, яка відрізнялася і багатогранністю талантів у одній особі, і енергійною діяльністю, і нестандартною поведінкою. У даному разі митець не міг зупинитися тільки на тому, щоб залишити нащадкам «вірне з оригіналом» портретне зображення Сергія Павловича. Та художникові не вдалося знайти те, що він сам художник називав «взяти» модель. І В. Серов «не взяв» С. Дягилева, залишаючи нам матеріал зі своєї творчої лабораторії. Як тут не згадати слова художника, про які не слід забувати при аналізі як конкретних портретів, так і творчості взагалі: *«Я /.../, внимательно взглядевшись в человека, каждый раз увлекаюсь, пожалуй, даже вдохновляюсь, но не самым лицом индивидуума, которое часто бывает пошлым, а той характеристикой, которую из него можно сделать на холсте»* [73].

Навіть простий перегляд творів В. Серова вражатиме глядача неповторністю індивідуального підходу до моделі. Він примушує їх розігрувати суцільні мізансцени, вибирати театральні пози («Портрет Г.Л. Гіршман»(1907), «Портрет П.І. Щербатової» (1911). Поза останньої моделі коштувала П. Щербатовій дуже дорого: вона лікувала руку, яка «затікала» через те, що В. Серов задав таке положення. Або ж навпаки,

зробити наголос на природній позі, притаманній моделі («Портрет О. Касьянова» (1907), «Портрет В. Голицина» (1906). Інколи митець вдається до несподівано сміливих композиційних кроків, подаючи модель зі спини («Портрет балерини Т.П. Карсавіної» (1909), «Портрет Г.Л. Гіршман» (1911). Цю рису творчості митця підмітив М. Волошин, порівнюючи у статті «Сучасні портретисти» (1911) портрети В. Серова з портретами Костянтина Сомова – одного з найяскравіших представників художнього об'єднання «Мир искусства». Художній критик зазначав, що портрети В. Серова «живут на поверхності свого лица и в движении своего жеста. Люди, написанные Серовым, характерны, и жесты их характерны, но они беспокойны /.../. В то время как Сомов ищет тишину для своей модели, Серову необходимо дать ей беспокойную позу, в которой выявились бы черты личности. Для Сомова главное в человеке за его маской, Серов не знает различия между маской и лицом. Впрочем, последнее зависит и от того, что он пишет людей иного душевного склада, чем сомовские петербуржцы, людей с голыми лицами, психологически просто отражающими их душевный мир. Характерный жест может передать Гиршмана, кн. Голицына, Стасова, но его нельзя найти ни для Кузмина, ни для Сологуба, ни для Добужинского. В этом оправдание Серова. Но все же портреты Серова не будут иметь той исторической важности документального свидетельства, как портреты Сомова» [74].

Та більшість сучасників усе-таки вбачала у портретах В. Серова саме документальні, навіть соціально-критичні свідчення епохи. Зокрема, глава символістів поет Валерій Брюсов зазначав з цього приводу у 1911 р.: «Портреты Серова срывают маски, которые люди надевают на себя, и обличают сокровенный смысл лица /.../. Портреты Серова почти всегда – суд над современниками, тем более страшный, что мастерство художника делает этот суд безапелляционным. Собрание этих портретов сохранит будущим поколениям всю безотрадную правду о людях нашего времени» [75].

Поступово портретна галерея В. Серова урізноманітнюється. У ній з'являються поряд із зображеннями артистів, художників, письменників і портрети фабрикантів та купців. В. Серов виконує кілька портретів на замовлення людей

заможних, які змогли за допомогою розуму та праці заробити солідний капітал. До таких слід віднести портрет глави кондитерської фірми у Москві Олексія Абрикосова (1895), одного з власників Тверської мануфактури Івана Морозова (1910), московського фабриканта і промисловця Михайла Морозова (1902), шведського підприємця-нафтовика Еммануїла Нобеля (1909), власника голкової фабрики Володимира Гіршмана (1911). Та серед них були й такі, що чудово були обізнані в мистецтві та культурі, захоплювалися колекціонуванням (І. Морозов – колекціонер новітнього французького та російського живопису, В. Гіршман – колекціонер російського живопису). До них належав і Павло Іванович Харитоненко, частина капіталу якого витрачалася з благої метою, на заходи по упорядкуванню міста Суми. Завдяки зусиллям батька та сина Харитоненків Суми поступово перетворюються на місцевий культурний центр. У мистецьких замовленнях він орієнтується на талановитих і кращих у своїй галузі. До оздоблення Наталівської церкви Різдва Богородиці, сумського храму на честь Трійці, павільйонів на всесвітніх виставках у Парижі (1900) та Глазго (1901), інтер'єрів московського маєтку П. Харитоненко залучає найвідоміших у Росії і Україні майстрів архітектури, живопису та скульптури. У московському маєтку П. Харитоненка містилася й картинна галерея. Сюди приводить колекціонер І. Остроухов французького художника Анрі Матісса. Той дивиться старовинні ікони з колекції, а також виконує кілька замальовок краєвиду Кремля з балкону маєтку [76].

Мистецька колекція слобожанського цукрозаводчика складалася з робіт найвідоміших художників. Її прикрашала «Невідома» І. Крамського, а також роботи І. Айвазовського, О. Боголюбова, С. Виноградова, С. Жуковського, Л. Каменєва, В. Маковського, Г. Мясоедова, М. Неврева, М. Нестерова, В. Орловського, І. Остроухова, В. та О. Полєнових, О. Савінова, В. Сурикова, К. Трутовського, І. Шишкіна; твори митців західноєвропейської школи (Коро, Г. Робер, Мейсонє та ін.). Надзвичайно промовистим фактом є те, що в колекції П. Харитоненка знаходилася робота швейцарського художника Арнольда Бекліна («Весна. Пісні весни»), яка є єдиним твором цього митця у пострадянських музеях і прикрашає зібрання московського Державного музею образотворчого

мистецтва ім. О. Пушкіна. Навіть побіжний погляд на низку цих імен дає багатий матеріал для роздумів. П. Харитоненко орієнтується у своєму виборі на «перші» імена російського мистецтва того часу, класику європейського мистецтва, залишаючи обабіч своїх інтересів нсвітнє мистецтво. Частий гість Харитоненків на Софіївській набережній, князь С. Щербатов згадував про те, що деякі московські меценати-колекціонери ставилися зверхньо до українського колекціонера, насамперед, через його старомодні смаки при створенні мистецької колекції. Але, зазначав С. Щербатов, *«щирої, інтимної любові до картин «для себе» у ньому було більше, ніж у них»*. П. Харитоненка він відносить до московських меценатів *«старомодного складу»*, який обоженював французький живопис і зневажав сучасне мистецтво: *«Он тратил огромные деньги на крошечные Мейссонье, потолок его гостиной был расписан Фламенгом. Увлекался он и пейзажами барбизонцев и лишь под конец жизни стал приобретать и русскую живопись»* [77]. Книга С. Щербатова «Художник в ушедшей России» має величезне значення для історика російської та української культури. Саме з неї ми довідуємося про те, що С. Щербатов відвідав садибу П. Харитоненка в Наталівці незадовго до революції 1917 року. Там він познайомився з послухником афонського монастиря і *«начинающим быть знаменитым художником Малявиным»*, який писав у той час портрет батька і сина Харитоненків). Про мистецькі смаки П. Харитоненка залишив колоритні спогади художник М. Нестеров, у якого колекціонер придбав кілька живописних робіт. В одному зі своїх листів до О. Туригіна від 6 лютого 1913 р. митець зазначає: *«Харитоненко теперь говорит, что из частных владельцев ни у кого не представлен так Нестеров, как у него...»* [78]. Він же замовляє художникові ікону для сумського Троїцького собору, цінуючи розписи М. Нестерова в московській церкві Марфо-Маріїнської обителі на Великій Ординці. У свою чергу, як зазначають дослідники, саме Михайло Нестеров познайомив П. Харитоненка з молодим архітектором О. Щусєвим, який працював тоді над проектом Казанського вокзалу в Москві і який пізніше отримав кілька замовлень від родини слобожанських цукрозаводчиків [79]. Це підтверджує й лист М. Нестерова від 22 листопада 1911 р. до свого друга, художника-дилетан-

та та архіваріуса Російського музею Олександра Андрійовича Туригіна (1860-1934): «Теперь у Щусева, кроме Ордынки, два громадных заказа – Странноприимный дом (с церковью) в Италии (Бари) и новый вокзал в Москве, затем ряд меньших работ (церковь Харитоненко, кн. Щербатову – Школьный городок и т.д.), в общем миллиона на три, если не больше. И все это с «моей легкой руки» [80]. Ми свідомо зробили такий доволі значний відступ від безпосередньої розмови про портрет П. Харитоненка з метою наближення до об'єктивної оцінки цієї роботи. Портрет характеризує етюдність, але видається сумнівним те, що художник писав його без особливого задоволення. В. Серову добре вдалося передати схожість цієї вже літньої людини, яка доброзичливо дивиться на глядача. Але вкрай важко уловити певну характеристику зображеного, натурі якого були притаманні не тільки підприємництво, заробляння грошей і примноження капіталу, але й тяжіння до мистецтва, що реалізувалося у колекціонерстві та меценатстві. Не будемо забувати й про те, що портрет написано у час інтенсивної, іноді й виснажливої роботи художника. Так, у листі до своєї дружини з Рима від 20 травня 1910 р. художник зазначає: «Пишу портрети направо і наліво».

Як і у В. Капніста, у П. Харитоненка теж було чимале мистецьке зібрання, частина якого знаходилася в Москві, Наталівці та Сумах. Таким чином, спілкування з П. Харитоненком під час роботи над портретом могло мати й обопільно цікаві теми: мистецтво, меценатство, культура. З цього боку постать П. Харитоненка навряд чи могла викликати у В. Серова негативні почуття. Інша справа, що йому не вдалося знайти відповідні мистецькі засоби щодо його характеристики. У такому разі, як ми знаємо, художник міг не закінчити портрет, не вбачаючи у ньому подальшої перспективи. У даному «постановочному» портреті справді відсутні оригінальні композиційні знахідки та пошуки, що зрештою могло привести цю роботу до розряду банальних. Та саме цього завжди жахався художник. Саме від розуміння можливої банальності виконаних деяких робіт В. Серов, на думку І. Рєпіна, інколи робив на полотні широкі, інколи недоладні мазки. Так було й з портретом П. Харитоненка. Деякі сучасники (С. Глаголь) також відмічали у його творах певну недбалість. Чинників,

які б могли вплинути на негативний результат роботи над портретом, у В. Серова можна нарахувати декілька. А якщо до цього додати ще й слова художника, які часто цитуються: «Я не портретист. Я – просто художник», – то перед нами постане непросте завдання щодо оцінки мистецьких якостей портрета П. Харитоненка. У ньому митець не зміг «дійти істини», не зміг неординарно «взяти» натуру, від чого подальша робота над портретом просто перестала його цікавити. Серед шанувальників цього портрета слід назвати художнього критика С. Маковського, який серед найголовніших творів В. Серова називає й портрет Павла Івановича Харитоненка. Зважаючи на те, що С. Маковський писав нарис про художника в еміграції, таке свідчення вдвічі цінне для нас. Адже авторові запам'яталося те, що найбільше вразило! Звернемося до першоджерела: «Я назвал лишь то, что лучше сохранилось в памяти, что особенно поразило меня в свое время остротой характеристики, новизной живописного подхода, нервной выразительностью, согласием красочного замысла с духовным обликом модели». Эти портреты независимы от огромного общественно-исторического своего значения, цепь подлинно живописных достижений...» [81]. Нагадаємо, що це характеристика й портрета П. Харитоненка Слобожанського цукрозаводчика і мецената портретують також інші художники, створюючи, таким чином, своєрідну «харитоненкіану». У цьому контексті слід згадати «Портрет Павла Івановича Харитоненка з сином» (1911) роботи Пилипа Андрійовича Малявіна (1869–1940), який зберігається у колекції Харківського художнього музею. Однією з причин незавершеності цього твору, де образ П. Харитоненка – найбільш вдалий, за версією російської дослідниці О. Живої, слід вважати те, що він не сподобався замовнику, тобто П. Харитоненку: «Не удовлетворил П.И. Харитоненко, конечно, прежде всего портрет сына, которого Ф.А. Малявин и переписывал, видимо, не один раз» [82]. Пояснення цьому певною мірою знаходимо на сторінках книги С. Щербатова «Художник в ушедшей России», де він описує своє знайомство з художником, який писав портрет П. Харитоненка з сином. Автора спогадів здивувала незвична для нього методика написання портрета, яка полягала у тому, що художник «/.../ писал /.../ его странным способом,

так как натурщики были нетерпеливые. Зарисовывая отдельно нос, глаза, рот, характерные особенности, он по этим документам составлял портрет на холсте. Вышло довольно неудачно» [83].

Отже, як бачимо, П. Харитоненко досить прискіпливо ставився до портретування своєї особи, сина, і те, що портрет роботи В. Серова не залишився у П. Харитоненка в колекції, підказує і одночасно свідчить про можливе невдоволення останнього своїм зображенням. Відомо й те, наскільки митець залишався невдоволеним своєю роботою, будучи не в змозі вирішити тільки одному йому відомі проблеми чи то у малюнку, чи композиції. Такі проблеми переважно виникали саме в жанрі малюнка. Друг В. Серова художник Костянтин Коровін зазначав з цього приводу: «Он искал всегда серьезных сторон рисунка. Например, он часто говорил, что ему особенно нравится Менцель. И сам себя часто любил называть «немцем» [84]. А ось як тлумачить портретну творчість В. Серова на замовлення сучасне мистецтвознавство на зламі другого і третього тисячоліття в особі М. Алленова – одного з авторів тритомної історії російського мистецтва. Російський дослідник вбачає у цих портретах такі твори, де митець «/.../ с тонким пародийным оттенком воспроизводит интернациональную стилистику салонного парадного портрета, соединяя характерный для названной стилистики эффектный «шик» с унаследованной от Репина беспощадной точностью физиогномического сходства» [85].

Через вісім років В. Серов пише портрет однієї з дочок П. Харитоненка – Олени Павлівни (1879–1948), яку хрестили 15 березня 1879 р. у Воскресенській церкві в Сумах. У другому шлюбі за бароном Михайлом Олів (між 1908 та 1909 рр.), власниця садиби в Качанівці [86].

Нам точно не відомі мистецькі пристрасті Олени Павлівни, але те, що її всюди оточували мистецькі твори, – досить промовистий факт. До того ж відомо, що її портрет писав не тільки В. Серов. Але серовський портрет – поза конкуренцією. Написаний у мішаній техніці (гуаш, акварель, пастель), привабливий жіночий образ укомпоновано в овал [87]. Постяг до такої форми, незвичної для митця, спостерігається у В. Серова ще у 1906 р., а з 1908 по 1911 рр. він пише шість портретів у такому форматі. Уже в 1905 р. у портреті актор-

ки Г. Федотової спостерігаємо доволі дивну для художника форму – напівовал. Тоді ж з'являються й овальні портрети Є.С. Карзінкіної (1906), А.К. Бенуа (1908), А.М. Стааль (1910), Г.Л. Гіршман (1911). Овали у В. Серова також потерпають змін. Так, наприклад, портрет С.В. Олсуф'євої (1910) закомпонований художником в овал, близький за формою до давньоєгипетського картушу. Давньоєгипетські ремінісценції можуть бути тільки підсилені словами самого В. Серова, який говорив художнику М. Ульянову з приводу портрета Іди Рубінштейн: «Ну, что перед нею все наши барыни? Да и глядит-то она куда? В Египет!»

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

Організована художнім та театральним діячем С. Дягилевим, вона стала помітним мистецьким явищем російської культури початку ХХ століття. Звезені туди мистецькі твори з усіх куточків країни показали, насамперед, довершеність російського портретного мистецтва ХVIII століття. Виставка вразила різних за творчою манерою митців. Так, наприклад, В. Борисов-Мусатов, підсумовуючи свої враження від неї у листі до В. Серова з Москви (1905), рішуче заявляє: «Всю эту коллекцию следовало бы целиком оставить в Таврическом, и это был бы величайший музей в Европе портретной живописи» [88]. Грандіозна ретроспектива портретного мистецтва наче завершувала поодинокі спроби в цьому напрямку. До однієї з таких спроб слід віднести виставку російського портретного живопису за 150 років (1700–1850), організовану восени 1902 р. істориком мистецтва Миколою Миколайовичем Врангелем (1882–1915). Уперше на тій виставці було зібрано п'ять «Смольнянок» Д. Левицького, крім того, уперше експонувалися деякі портрети Ф. Рокотова, В. Боровиковського та інших видатних російських портретистів. Про М. Врангеля влучно сказав В. Верещагін: «В тесной группе людей, посвятивших за последнее десятилетие свою деятельность культурному служению родной старине и во-

зрожденню художественного самосознання, Врангелю заняв *первое место*» [89]. Отже, портретна виставка М. Врангеля стала своєрідним прологом до дягилевської виставки портретів у Таврійському палаці. До цього розвиток жанру портрета сприймався не стільки у зв'язках, скільки у поодиноких зразках, не завжди відомих у колах істориків мистецтва. Експозиція виставки була побудована за принципом «царювання» російських імператорів, а в ньому роботи групувалися за художниками. У вступному слові до каталога виставки її генеральний комісар відзначав факт наявності двох проблем (художньої та історичної), що не тільки не збігалися, але й породжували цілий ряд сумнівів, потребуючи для їхнього розв'язання певних компромісів.

На виставці експонувалися також портрети з михайлівської садиби Капністів [90]. Не виключено, що відбирав їх, а отже, і був у Михайлівці, організатор виставки – Сергій Дягилев. Прагнути бути у всіх справах на перших ролях, С. Дягилев навряд чи міг перепоручити таку відповідальну місію щодо відбору творів іншим. І вже зовсім неможливо уявити те, що він міг дати «на відкуп» відбір робіт їхнім власникам, нехай і представникам аристократії. Маючи природний мистецький хист та унікальне атрибуційне відчуття, С. Дягилев отримував від такої подорожі майже естетичне задоволення, ось чому, як нам здається, приїзд «людини мистецтва» на лебединську землю міг бути абсолютно реальним фактом [91].

Генеральний комісар цієї культурологічної акції «в несколько месяцев совершил настоящую одиссею. Для ознакомления с портретами он объехал около ста помещичьих усадеб» [92]. У своїй промові на обіді, влаштованому діячами культури Москви на честь С. Дягилева, останній зазначив: «С последним дуновением летнего ветра я закончил свои долгие объезды вдоль и поперек необъятной России. И именно после этих жадных странствий я особенно убедился в том, что наступила пора итогов. Это я наблюдал не только в блестящих образах предков, так явно далеких от нас, но главным образом в доживающих свой век потомках. /.../ Здесь доживают не люди, а доживает быт» [93].

Як правило, С. Дягилев відзначався диктатом, безапеляційністю суджень. І ця виставка не стала винятком. Як згадує М. Добужинський, художники, з ким він радився, були

тільки Валентин Серов та Олександр Бенуа. Спогади іншого «мирискусника» О. Бенуа трохи більше розкривають складні стосунки між В. Серовим та С. Дягилевим. Зокрема, він писав: «Серов тогда переживал эпоху особого увлечения лично-стью Дягилева. Ему нравились в нем не только его размах, его смелость и энергия, но даже и некоторое его «безрассудство». Не надо забывать, что в Серове таился весьма своеобразный романтизм (вспомним хотя бы его увлечение Вагнером) /.../. Впрочем, его часто пленяли явления, как раз никак не вязавшиеся с тем, что было его собственной натурой. Не отказываясь от своей привычной иронии, он, однако, не скрывал, что вообще пленен некоторыми чертами аристократизма. Его тянуло к изысканным туалетам светских дам, ему нравилось все, что носило характер праздничности, что отличалось от серой будничности, от тоскливой «мещанской» порядочности. Дягилев, несомненно, олицетворял какой-то идеал Серова в этом отношении» [94]. Високо цінував С. Дягилева і М. Нестеров, відмічаючи в нього гарний смак щодо мистецтва.

В. Серова на виставці буквально приголомшили портрети шведського художника Олександра Рослена (Росліна) (1718–1793) і «Смольнянки» російського художника XVIII ст. Дмитра Григоровича Левицького (1735–1822), приховані до цього часу від широкого глядача у Петергофському палаці. Портрети першого користувалися величезним успіхом у сучасників. Його пензлю належить і зображення осіб російської імператорської родини, а також приватних осіб, деякі з них експонувалися на виставці і ввійшли до «відділу Росліна»: портрети імператриці Марії Федорівни, князя О. Куракіна, президента Академії мистецтв І. Бецького, дипломата А. Розумовського, маркизи З. Маруцці та ін. За словами М. Добужинського, портрети шведського художника, які були представлені на цій виставці, «особливо вражали всіх... майстерністю та виразністю». В експозиції виставки були представлені портрети у вигляді старовинних форм овалів, які надихали митця до пошуків та експериментування. З цього часу в портретній творчості В. Серова відбувається ще один перехід – від пошуку характеру до стилістичних шукань останніх років. Не виключено, що ця виставка теж стала для художника визначальним чинником до вирішального кроку –

пошуку «великого стилю», ознаки якого знаходять своє втілення у портреті Ольги Орлової (1910). До експозиції виставки увійшли також і твори самого В. Серова, які репрезентували епоху імператорів Олександра III та Миколи II – портрети М. Ермолової (1905), імператора Олександра III (1900), С. Вітте (1904), К. Обнінської (1904), великого князя Михайла Миколайовича (на зріст) (1900), великого князя Георгія Михайловича (поколінний) (1901), графа Ф.Ф. Сумарокова-Ельстона (1903) [95].

Портрети Генрієтти Леопольдівни Гіршман (1885–1970) – дружини відомого промисловця та колекціонера (один з них – овальний, 1911), однієї з найпривабливіших жінок Москви того часу, немовби обрамлюють портрет Олени Олів. Його появі передував начерк у альбомі 1909 р. олівцем (16,5x10,8). Як і Г. Гіршман, О. Олів на портреті – уособлення тонкої аристократичної натури. В обох моделях художник підкреслює жести рук – важлива портретна деталь взагалі для В. Серова. З одного боку, вони немовби вказують на соціальний статус моделей, а з другого – є своєрідним духовним камертоном зображеної особи.

Віднайдена В. Серовим доволі невимушена поза моделі, що сидить у кріслі, надзвичайно вдало «увійшла» в овальну композицію. Примхливий візерунок листя та квітів по контуру овала суттєво збагачує композицію портрета. За твердженням І. Грабаря, портрет О. Олів – один з найкращих у низці овальних портретів: «Он отличается таким изяществом формы, рисунка, так покоряет изысканной цветовой гармонией и исполнен с таким вкусом, что его следует поставить на одном уровне с портретом Г.Л. Гиришман, а может быть, и выше. Из овалов он, безоговорочно, лучший» [96]. І далі: «Во всех отношениях – одно из лучших произведений Серова всех времен», – підсумовує свої думки знавець серовської творчості [97]. Цей твір найкращий, але й останній серед тих, що передували найвищому досягненню В. Серова як портретиста – портрета княгині О. Орлової.

А як сам художник ставився до нього? Наприкінці життя він склав список з п'ятнадцяти, на його погляд, найкращих своїх робіт, серед них зустрічаємо і портрет О. Олів. Це найвища оцінка митця, адже відомо, наскільки художник прискіпливо ставився до своїх робіт. Овальна форма цього

портрета була надзвичайно важливою для В. Серова, про що свідчить його лист до І.Р. Мате від 31 грудня 1910 р., у якому висловлюється побажання автора твору бачити портрет без рами [98]. У цьому вбачається намагання залишити у чистоті овальність портрета.

Про високу майстерність виконання портрета О. Олів свідчить і те, що він експонувався на міжнародній виставці в Римі 1911 р. Але звернемося знову до І. Грабаря: «Лучшим из всех произведений той темперной серии, появившихся после портрета Г.Л. Гиришман, следует признать овальный портрет Е.П. Олив. Чудесная, бесконечно изящная живопись его столь идеально слилась здесь с характеристикой тонкого лица, и так дивно почувствована женственность и грация, что даже необычайно строгий к себе Серов согласился причислить эту работу к лучшим из когда-то написанных им портретов» [99]. Це судження історика мистецтва знаходимо в монографії 1914 року.

Через вісім років після серовського портрета О. Олів її портретує російський художник Костянтин Андрійович Сомов (1869–1939). Але на противагу В. Серову він не став для К. Сомова мистецькою вдачею, та й робота над ним, як свідчать записи у щоденнику митця, не принесила задоволення художникові. Більш того, неприємні враження викликала у нього й сама портретована особа – О. Олів.

У ПОШУКАХ ВЕЛИКОГО СТИЛЮ

На мистецькому небосхилі Російської імперії початку ХХ ст. вирізнялася постать князя Сергія Олександровича Щербатова (1875–1962) – сина О.О. Щербатова, московського міського голови у 1860 році. Рід Щербатових сягає корінням глибокої давнини, доходючи до самих Рюриковичів. Одна з численних і розгалужених гілок щербатовського роду має безпосередній зв'язок і з нашим краєм, де Щербатови володіли садибою у селі Терни (тепер Недригайлівського району). Ще у 1727 р. слобода Терни дарується Катериною II чоловіку її молодшої сестри, графині Анни Олександрівни Скарвонської, Сімеону Гендрику. Останнім її володарем був відставний гвардії полковник Борис Сергійович Щербатов (1839–1921).

Тернівська садиба Щербатових (і це не виняток серед слобожанських садиб), була суцільним музеєм, де зберігалася чимала колекція творів мистецтва.

Колекціонером і художником був і князь Сергій Олександрович Щербатов (1875–1962). Його мистецькі знахідки формувалися у Мюнхені у школі Ашбе, де його здібності привертати увагу І. Грабаря, який відзначав, що С. Щербатов «был очень талантлив, живо схватывал малейшие намеки и вскоре так усвоил строение головы, лепку, игру света, что оставил далеко позади других учеников, работавших два года и больше» [100].

Близькість С. Щербатова до мистецького угруповання «мирискусников», знайомство з художником та істориком мистецтва Олександром Бенуа (1870–1960) відіграло провідну роль у формуванні його мистецьких захоплень і уподобань. У своїх спогадах О. Бенуа залишив теплі слова про князя, відзначаючи, насамперед, його полум'яну любов до мистецтва, а також уміння підтримувати бесіду на художні теми, поділяючи захват від них [101]. Про авторитет С. Щербатова свідчить і те, що після смерті В. Серова, у 1911 р. саме С. Щербатова обирають членом Ради Третьяковської галереї. Смаки володаря відбивала й колекція С. Щербатова, в якій були роботи М. Врубеля, П. Кузнецова, П. Малявіна, М. Сапунова, К. Сомова та інших відомих митців.

З В. Серовим С. Щербатов підтримував досить тісні стосунки. Більш того, як свідчили спогади сучасників, він був палким прихильником таланту В. Серова. На сторінках своїх спогадів «Художник в ушедшей России», які він присвятив своїй дружині, С. Щербатов так описує своє ставлення до В. Серова: «Серова я всегда считал хорошим, знающим, серьезным и чувствующим красоту художником, но далеко не совершенным живописцем и не совершенным мастером. Всегда поражали меня какие-то провалы в его мастерстве, и даже в знании...» [102]. Не приваблював його і зовнішній вигляд відомого митця, але він відмічає такі риси вдачі В. Серова, як безсумнівну чесність та прямоту суджень у мистецтві та праці. У портретній галереї художника князь відзначав портрет В. Мамонтової («Дівчина з персиками») як найкращий. Однак Серов не портретував С. Щербатова, залишивши декілька шаржів на нього у 1903–04 роках.

Перший шарж, на якому зображено князя у повний зріст у сюртуці, виконаний В. Серовим на квартирі О. Бенуа 30 січня 1903 р., про що свідчить напис на малюнку рукою О. Бенуа [103]. Наступний намальовано В. Серовим майже через рік – 29 грудня 1904 р. [104]. На ньому зображено князя вже одягнутого у пальто з хутровим коміром. Перед тим, 28 грудня 1904 р., В. Серов шаржує С. Щербатова і художника Миколу Костянтиновича Реріха (1874–1947) під час обходу виставки [105]. Ще один шарж начеркового характеру знаходимо на звороті малюнка-шаржу з зображенням І. Грабаря – датований 31 грудня 1904 року [106].

Остання робота Валентина Олександровича Серова теж безпосередньо пов'язана з Щербатовими. Малюнок, виконаний митцем у 1911 р. на полотні вугіллям і пастеллю, згодом мав перетворитися на портрет дружини князя – Поліни Іванівни Щербатової (1880–1966) [107]. Але до цього художник виконав кілька підготовчих малюнків, що свідчить про пошуки композиції майбутнього портрета. На першому з них – П. Щербатова (уроджена Розанова) спирається на поручні [108].

Другий ескіз розроблено В. Серовим зовсім в іншому ключі. Модель уже сидить на стільці з опущеною лівою рукою [109]. В. Серов варіює позу П. Щербатової, яка сидить, але вже з піднятою догори правою рукою [110]. Близьким за композицією до остаточного варіанта слід вважати ескіз вугіллям (108x70,6) на картоні з колекції Третьяковської галереї. Пошук варіантів цілком уписується в методику підготовчого процесу художника. В. Серов невдоволений знайденими позами моделі; в одному з варіантів портрета П. Щербатова навіть годувала папугу. На іншому – сиділа на низенькій лаві. В решті-решт, якщо довіряти С. Щербатову, саме він і підказує художникові кінцеву «редакцію» портрета.

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

Серед різних аксесуарів, що оточують княгиню (ваза, стілець, портрет), її постать сприймається напрочуд велично. За малюнком ми можемо судити тільки про композиційні

особливості портрета. А от щодо кольорової гами свої враження залишив С. Щербатов (у переказі І. Грабаря): «Щербатова была одета в шелковое платье дымчатого тона и стояла у большой мраморной вазы екатерининской эпохи нежно-абрикосового теплого тона, с золоченой бронзой. На фоне вдали на огромном портрете той же эпохи, в стильной золоченой раме, краснел сенаторский мундир историка кн. Щербатова в белом парике. С этим фоном красиво сливалась гамма красок платья, золотых волос, белоснежных плеч, шеи и рук и нитей жемчугов» [111].

Про подібність портрета П. Щербатової до портрета О. Орлової свідчать і слова художника в листі від 1 листопада 1911 р. до М.С. Цетлін: «Пишу в настоящее время княжну Щербатову, портрет которой должен быть не хуже Орловой – таково воля господ заказчиков...» [112].

Портрет П. Щербатової у 1910 р. написав і майстер історичної картини Василь Іванович Суриков (1848–1916) [113]. Як свідчить її чоловік, «Суриков увлекался обликом жены и чувствовал к ней сердечную симпатию:» *«Уж очень она у нас русская, и красота русская – вот бы написать ее». Я согласился, [...] попросил его из моей жены сделать персонажа из толпы боярыни Морозовой – русскую бабу, типа той, которая опустил голову, стоит у саней [...]. Портрет был неудачен по сходству, но что-то очень мне дорогое «суриковское» (а это и было для меня ценно) в нем было – в духовном выражении глаз, в «русском чувстве, в него вложенном»* [114].

Портрет П. Щербатової цілком вписується у контекст інших портретів митця такого ж плану. Художник і критик Яків Олексійович Тепін (1883–1953) у спогадах про В. Сурикова записує: *«За всеобщей на праздник покровы у Василия Блаженного в Москве в 1910 году Сурикову привиделась «Царевна в женском монастыре». Зимой этого года как пролог к «Царевне» он сделал портрет кн. Щербатовой в русском костюме, а лето 1911 года провел в Ростове, где написал подготовительные этюды для картины»* [115].

Порівняння двох портретів П. Щербатової – В. Серова і В. Сурикова – показує нам одну особу, але два зовсім різних образи. Якщо у В. Серова це жінка з вищого світу, то В. Суриков наче приховує її соціальне становище за російським національним костюмом. Якби В. Серов довів свою роботу до

кінця (у живописі), тоді б ми мали уявлення про надзвичайну красу цієї жінки: *«С матовым, жемчужно-белым цветом лица, с белокурыми волосами, отливающими червонным золотом, с редко красивыми поющими линиями ее высокой стройной фигуры, поражающей своими античными пропорциями»*, – так описував С. Щербатов свою дружину [116].

Образ П. Щербатової в інтерпретації В. Сурикова викликає, насамперед, асоціації з образною системою «Боярині Морозовсі» (1887). Портрет П. Щербатової В. Сурикова відзначається й тонкою психологічною характеристикою моделі. Різнобарвний одяг не затьмарює виразних очей жінки. Після 1917 р. вона виїхала до Франції, де стала займатися ворушінням. В одному оголошенні вона навіть називала себе *«мировою известною ясновидящей»*.

Автор статті «Моріс Дені в Росії» Є.Б. Георгієвська стверджує, що існує ще одне зображення П. Щербатової, яке належить французькому художнику М. Дені. Аналіз малюнків, зроблених митцем в альбомі під час перебування в Москві на запрошення московського колекціонера І.А. Морозова, акцентує увагу на одному малюнку, на якому зображено чоловічу та жіночу постаті на цвинтарі. На думку Є. Георгієвської, є всі підстави вважати, що чоловіча постаць – князь С. Щербатов, а жіноча – його дружина, тобто П. Щербатова [117].

РЕАЛЬНЕ ВТІЛЕННЯ ПРАВДИ

Зв'язки В. Серова з Сумщиною стануть ще більш змістовнішими, якщо ми згадаємо про твори митця, які зберігаються у Сумському обласному художньому музеї імені Никанора Онацького. Щасливим чином у музейній колекції опинилися дві роботи пензля В. Серова: «Портрет Антоніо д'Андраде» (1885) і «Дворик. Віз» (1903) [118]. Перший твір потрапив до музейної збірки у 1948 р. від приватної особи з Сум. Спочатку портрет знаходився у любителя-колекціонера М. Челіщева у Москві, потім – у колекції О.П. Прянишнікова у Санкт-Петербурзі, брат якого – художник Іван Петрович Прянишников – родом з Куянівки (тепер Білопільський район). Можливо, якимось чином (дарунок, продаж, тимчасова передача) портрет міг потрапити до Куянівки, де в І. Пряниш-

никова була садиба, а після 1917 р. «пішов по руках»... Збереження цього портрета у приватній колекції робить його недоступним не тільки для широкого загалу, але й для фахівців. Так, у листі до М.Г. Грюнберг від 27 грудня 1912 р. історик мистецтва І. Грабар цікавився долею портретів д'Андрате і Мазіні, але вже через рік знаходить портрет першого у Петербурзі, а другого – у Москві. Цією звісткою він радісно ділиться з О.Ф. Серовою [119]. Другий твір пензля В. Серова потрапляє до музейного зібрання у 1920-ті р. під час становлення і формування колекції музею.

Портрет іспанського співака-тенора – не випадковий у В. Серова у вибір моделі, адже музика супроводжувала художника все життя, – від часу його народження. Батько – талановитий композитор, автор опери «Юдифь», яка свого часу з величезним успіхом пройшла у петербурзькому Маріїнському театрі. Мати – талановита піаністка – пропагувала музику у народі. Разом батьки докладали чималих зусиль, аби їхній син став музикантом. І хоча В. Серов грав на скрипці, професійним музикантом він так і не став. Та музика стала частиною життя художника, а музиканти – об'єктом багатьох його портретів (співачка Ван Зандт (1886), композитор П.І. Бларамберг, композитор О.М. Серов (1889), співак Анджело Мазіні (1890), італійський співак Франческо Таманьо (1890–93), співак Федір Шаляпін (1905), піаністка Ванда Ландовська (1907).

Іспанського співака В. Серов зустрів у приватній мамонтовській опері на Великій Дмитрівці. Оперний театр С. Мамонтова – явище унікальне в історії російської музичної та художньої культури. На його підмостках стверджувався оперний реалізм, пропагувалася творчість російських композиторів. Саме тут відбулися прем'єри «Царської нареченої» та «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, уперше прозвучала «Хованщина» М. Мусоргського. Він став також злетом артистичної кар'єри Ф. Шаляпіна і слави самого Савви Мамонтова (1841–1918) – мецената, театрального діяча і промисловця, ініціатора створення Абрамцевського художнього гуртка, який навіть співав деякі головні партії опер. С. Мамонтов залучив до театру найвідоміших співаків, музикантів та художників того часу. Тут зміг проявитися талант у жанрі театральної декорації В. Васнецова, М. Врубеля, К.

Коровіна, І. Левітана, В. Поленова, В. Серова. Мамонтовська антреприза стала невдовзі настільки відомою, що її зал ніколи не залишався пустим. Там співали іноземні співаки: шведка Марія Ван Зандт, італійці Анджело Мазіні і Франческо Таманьо, іспанець Антоніо д'Андрате, Жюль Девойод, Федір Шаляпін. Як бачимо, портрети майже всіх їх залишив нам В. Серов. Такий синтез мистецтв і такого високого рівня був унікальним на теренах Російської імперії.

Приваблива, артистична зовнішність д'Андрате відразу зачарувала художника. Що вже казати про московських дам вищого світу, які втрачали від нього розум! Заради цього портрета В. Серов навіть пропустив цілий тиждень занять у Академії мистецтв.

Якщо зі словами І. Грабаря щодо оґріхів у побудові форми та чорноти кольору можна погодитися, то з висновком поважного академіка щодо негативної характеристики співака, даної немовби художником, – навряд чи. Що спонукало І. Грабаря до такого судження, важко сказати. В. Серов ставив своїм завданням відтворення симпатичного йому образу талановитого співака, про якого він писав дружині: «*писал в Москве портрет с одного испанца – певца, чудесная физиономия*» [120].

Згодом В. Серов так прокоментував завдання, яке вбачав при написанні цього портрета: «*В первый раз я поставил перед собой задачу портрета, когда писал Милушу Мамонтова, во второй раз – когда хотелось передать смеющегося д'Андрате. Но Милуша была еще девочкой, а д'Андрате мало и плохо позировал, почему опять получился не портрет, а этюд*» [121].

Відкриваючи серовську портретну галерею, за своїми живописними характеристиками портрет д'Андрате свідчить про вплив класичного західноєвропейського мистецтва на мистецькі орієнтири художника в той час. Як і інші портрети кінця 1880-х – початку 1890-х р., витoki художньої мови цього портрета теж треба шукати у мистецтві Рембрандта, Веласкеса та Ван Дейка. Відомо, як ретельно художник копіював портрети Веласкеса в Ермітажі, пояснюючи таку тривалу роботу тим, що йому приємно було залишатися наодинці з твором цього художника, розмірковуючи над ним. У цьому процесі В. Серов вбачав корисність музейних зібрань узагалі,

а петербурзького Ермітажу зокрема: «Ермітаж – ось що важливо для всіх нас». Вивчаючи техніку старих майстрів, В. Серова приходиться у захват від того, як світяться обличчя у «темних» портретах іспанця Веласкеса та італійця Тиціана. Чи не це ми спостерігаємо у портреті д'Андріаде? Виступаючи напівсвітлою плямою на майже чорному тлі полотна, портрет дійсно нагадує мистецькі пристрасті молодого художника. А от посмішка співака не зовсім вдалася художнику. І справді, передати такий швидкоплинний стан людини і для досвідченого майстра – нелегке завдання! І це при тому, що, як ми знаємо, співак позував не так, як того бажав художник (без задоволення?). Це вже пізніше – в одному з портретів З. Юсупової – В. Серов був задоволений саме тим, як вдалося «спіймати» посмішку княгині. Щодо формальних аспектів цього портретного зображення, то у порівнянні, наприклад, з портретами Веласкеса («Портрет лицаря ордена Сант-Яго», «Портрет герцога Олівареса»), на останніх побачимо більш об'ємну «проробку» голови моделі. У портреті д'Андріаде російський художник настільки затемнює тло, що форми голови моделі зливаються з ним. З цієї точки зору «сумський» портрет В. Серова суттєво відрізняється від двох інших портретів – італійських співаків А. Мазіні (1890) та Ф. Таманьо (1891). Називаючи портрети Мазіні і Таманьо «замечательными», художній критик С. Маковський при цьому відзначає, що в них ще панує «темнокоричневий тон Третьяковской галереи» [122]. І. Грабар називає портрет Андріаде однією з вершин серовської портретної творчості, зазначаючи, що й сам художник його дуже високо цінував і вважав найбільш вдалим після портретів В. Мамонтової та М. Симонович. Але і портрет Мазіні удостоївся високої похвали на сторінках дослідження І. Грабаря, у якому мистецтвознавець убачав, насамперед, те, що В. Серову вдалося створити таку характеристику моделі, що загалом робить цей портрет новим кроком у розвитку серовського мистецтва. Художник залишає в усіх портретах майже однакове місце для обличчя моделі – трохи вище від центру картини. Хоча обличчя двох останніх повернені у протилежний бік на три чверті, та вони виділяються світлою плямою на темному тлі і наближаються до класичних взірців портретного живопису. У портретах італійських співаків більше спокійної та об-

ективної урівноваженості, ніж суб'єктивної пристрасті до моделі в портреті д'Андріаде. Зовсім іншим за своїми мистецькими якостями виглядає «Портрет композитора П.І. Брамбергера», написаний В. Серовим двома роками пізніше, на якому художник світле обличчя зображує на світлому ж тлі полотна. Такий прийом виконання зближує цей портрет з портретом М. Мусоргського пензля І. Рєпіна, ніж з роботами стародавніх майстрів. Портрет д'Андріаде цінний для нас ще й тому, що він експонувався на п'ятій Періодичній виставці Московського товариства любителів художеств у 1886 році, а це була перша виставка, у якій брав участь В. Серов.

Наступна робота – «Дворик. Віз» (1903) – типово етюдного характеру. Численні замальовки, етюди, картини, у яких героями постають селяни, коні, сільське подвір'я – усе це дає нам право говорити про «селянського Серова». Приділяючи основну увагу портретній творчості В. Серова, С. Маковський у невеличкому нарисі, виданому за кордоном у 1922 р., відзначав і пейзажні композиції митця, у деяких з них його вражають та «зворушують «лошади» Серова». Роботи подібного плану не виняток у творчому доробку В. Серова. Одну з них, що експонувалася на виставці «Мира искусства» у 1903 р., російський письменник і філософ В. Розагов назвав взагалі шедевром, «істинно чудовим портретом народного побуту, села саме тієї пори, коли повсюди почали збиратися «місцеві наради щодо потреб сільського господарства» [123]. Час створення пейзажу – очевидно, початок 1903 р. (січень-березень). У цей час він працює в Москві й Петербурзі, звідки й виїжджає у село, де й було, скоріше за все, написано цей етюд. Уже в другій половині року В. Серов практично не займається живописом через перенесену тяжку операцію.

Безумовно, твір не тільки типовий для художника, а й належить до кращих його здобутків у жанрі російського пленерного пейзажу. Незважаючи на його етюдний характер і невеличкий розмір, він виходить за рамки власне етюду і стає самостійним твором. Композиційно твір поділено на три плани: діжка та візок, будівля (сарай?), церква. Колористична гама складається з відтінків коричнево-оливкових та блакитно-сірих тонів. Освітлений сонячним промінням сніг на першому плані має такі ж складні відтінки кольору, як і у

відомому полотні В. Сурикова «Бояриня Морозова». Гра різноманітних рефлексів створює напрочуд красиву та опатну гармонію кольорів. Лише в глибині, справа від центру, художник уміщує єдину кольорову доміанту – мазок вохристокоричневого кольору. Подвір'я безлюдне, але всюди споглядаємо наслідки людської діяльності. Можна і для цієї роботи використати наведене вище визначення В. Розанова, що перед нами *«істинно чудовий портрет народного побуту»*. Художник розгортає перед нами панораму звичайного подвір'я, що набуває узагальнених рис та за своїми типологічними ознаками стає нібито позачасовим відбитком епохи. Аналізуючи пейзажні твори митця, дослідники творчості В. Серова вказують на те, наскільки «правильно» розташовані об'єкти у його пейзажних композиціях відносно один до одного. Зокрема, так характеризує одну з найкращих робіт В. Серова «Жовтень. Домотканово» (1895) Олександр Бенуа у своїй мистецтвознавчій праці «Історія російського живопису в ХІХ столітті». У цьому дослідженні вчений присвятив доволі багато місця ролі та значенню В. Серова у розвитку російського пейзажного живопису. Більш того, О. Бенуа взагалі вважає, що *«/.../ несколько лучших пейзажей, написанных в России за последние 10-20 лет, принадлежат его кисти. Трудно найти, даже во всем творении Левитана, что либо более поэтичное и прекрасное, полнее синтезирующее своеобразную прелесть русской природы, нежели «Октябрь» или «Бабу в телеге» Серова. По своей прямо классической простоте, по непосредственности впечатления, по искренности такие картины должны встать рядом с лучшими произведениями старых голландцев и барбизонцев»* [124].

Так само аналізуючи «Дворик. Віз» з колекції Сумського художнього музею, побачимо «серовську» простоту мотиву, за якою прихована філософія селянського життя та побуту. І справді, пейзаж відтворює все, що супроводжує життя селянина від дня народження до смерті – природу, подвір'я, церкву. Останній компонент твору теж не є випадковим, а має глибоку культурну традицію в мистецтві, починаючи з картини О. Саврасова «Граки прилетіли». Саме в цьому найвідомішому пейзажі (по суті, селянському) у російському мистецтві зображення звичайної церкви переходить з розряду звичайного, незмінного об'єкта села до духовного стрижня

етносу взагалі та провінції зокрема. Так само, як і в роботі «Жовтень. Домотканово», усі об'єкти на етюді «Дворик. Віз» розташовані «правильно» і не можуть бути зміщені вбік без зміни віднайденої художником композиційної схеми. Така вивіреність та жорсткість композиції (неможливість її коригування) взагалі притаманна для В. Серова і стає більш зрозумілою у порівнянні з творами інших митців. Візьмемо етюд друга В. Серова К. Коровіна «Крим. Квітучий мигдаль» (1905) та «Дворик» С. Світославського (1890-ті р.), теж із колекції Сумського художнього музею. На першому невеличкому етюді зображено подвір'я у сонячний день з жіночою постаттю, однак у К. Коровіна переважає живописна стихія, бажання автора передати навколишній світ у зміні кольорових відтінків, а не у композиційній статичності! У другій роботі художник Сергій Світославський (1857–1931), учень О. Саврасова, звертається також до мотиву дворика, що освітлений сонцем, але в образному втіленні, на наш погляд, він значно поступається серовському етюду. Водночас розумієш, що «Дворик. Віз» (при всіх його позитивних характеристиках) не міг трансформуватися у щось більш монументальне. Важко уявити використання В. Серовим цього етюда або його елементів у жанровому полотні як у, наприклад, «Проводі новобранців» І. Рєпіна. Етюд із зібрання Сумського художнього музею підтверджує, на нашу думку, тезу О. Бенуа щодо відсутності у В. Серова *«стасовського передвижництва»*, незважаючи на те, що митець – плоть від плоті реалістичного мистецтва 1870-х років. Він почав розвивати свій талант у напрямку розв'язання суто живописних завдань, а не передвижницького соціального пафосу. Тож, як бачимо, і портретне, і пейзажне мистецтво В. Серова мають одне коріння. Пейзажні мотиви художник має «взяти» і теж віднайти для них вірну характеристику. Даний пейзаж може бути прочитаний і як таке сприйняття природи художником, у якому за реальним мотивом прихований універсальний шар часу, що пронизує час історичний. На подвійне сприйняття В. Серовим природи наголошує Г. Поспелов у нарисах російського мистецтва ХІХ століття [125]. У зібранні Сумського художньо-історичного музею у 1920-х роках знаходився ще один твір Валентина Серова – «Портрет Волконської» (1903?), який згодом було передано до колекції Харківського художнього музею [126].

Ще один цікавий штрих до теми «В. Серов і Сумщина» ми знайшли у листі завідувача Конотопського музею Олега Цеславовича Поплавського (1903 – після 1956) до історика мистецтва Федора Людвиговича Ернста (1891–1942) від 27 вересня 1926 р: «*Не слышали ли про художника Яременка или Еременко (Бахмач)? Вдова его обещала (как будто бы) подарить и его работу «Гарем» и карандаш Серова (мається на увазі малюнок В. Серова. – С.П.)*» [127].

Перебування Валентина Олександровича Серова на Сумщині – факт надзвичайно важливий для історії мистецького життя нашого краю кінця XIX – початку XX століття. Значний інтерес викликають і портрети тих, хто був пов'язаний з Сумщиною [128]. Отже, ці портрети є не простою фіксацією моделей, але й посідають важливе місце у портретному доробку митця. За ними можна простежити зміну стилістичних прийомів художника, більшість цих портретів (зокрема портрет О. Олів) – справжні шедеври серовської творчості. Їх мистецтвознавча цінність посилюється й тим, що ці портрети віддзеркалюють майже увесь творчий шлях В. Серова.

ПРИМІТКИ

1. Серов В.А. Переписка. 1884–1911 / Вст. ст. и прим. Н. Соколовой. – Л.-М., 1937. – С. 256.
2. Добужинский М.В. Воспоминания. – М., 1987. – С. 203. *Мстислав Валеріанович Добужинський (1875–1957)* – російський художник-графік, ілюстратор, живописець і театральний декоратор. Навчався у різних навчальних закладах Росії, у студіях Албе і Холоші. У творчості поєднував традиції мистецького угруповання «Мир искусства», модерну та символізму. Був знайомий з Г. Нарбутом, творчість якого добре знав і високо цінував. Згадував про нього у своїх спогадах. У 1912 р. здійснив подорож по українських містах (Київ, Ніжин, Чернігів), під час якої з'явився цілий ряд малюнків: «Ніжин. Церква» (1912), «Чернігів. Фотографія» (1912). Бував на Сумщині у 1915 р. З ним художник К. Петров-Водкін зустрічається у Качанівці під час роботи останнього у Сумах (див.: Побожий С. Художник уходящей красоты / Ваш шанс. – 2000. – 30 авг. – № 35. – С. 11; Побожий С.І. Добужинський Мстислав Валеріанович // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – Суми, 2003. – С. 133.)
3. Эфрос А. Мастера разных эпох. – М., 1979. – С. 170.
4. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. – М., 1999. – С. 359.
5. Поспелов Г.Г. Русское искусство XIX века. Вопросы понимания времени. – М., 1997. – С. 216.
6. Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы. – Л.-М., 1966. – С. 139.
7. Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы. – С. 137.
8. Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы. – С. 146.
9. Маковский С.К. Силуэты русских художников. – М., 1999. – С. 36.
10. Маковский С. В. Серов. – Берлин-Париж, 1922. – С. 22. – Наукова бібліотека Третьяковської галереї (Москва): 7.317.
11. Цит. по: Белый А. Между двух революций. Воспоминания: В 3 кн. / Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М., 1990. – Кн. 3. – С. 506–507.
12. Эфрос А. Мастера разных эпох. – С. 166.

13. Про картини В. Серова «Дівчина з персиками» та «Дівчина, освітлена сонцем» див.: Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. – М., 1975. – С. 511–519; 519–523.
14. Побожий С. Музыка в жизни и творчестве В.А. Серова // Музи́чний ландшафт України (регіони, ліколи, індивідуальності): Зб. наук. праць. – Суми, 2000. – С. 165–171.
15. Свердлов Г. Художник Серов у Охтирці // Прапор Перемоги (Охтирка). – 1990. – 28 груд. – № 207 (12476). – С. 2; Побожий С. Валентин Серов і Сумщина // Червоний промінь (Суми). – 1996. – 6 вер. – № 36 (4217). – С. 5; Червоний промінь. – 1996. – 27 вер. – № 39 (4220). – С. 4.
16. Вазначені малюнки зберігаються у зібраннях Третьяковської галереї, Державного Російського музею (СПб), родини Серових. На виставці творів В. Серова у 1935 р. у Третьяковській галереї експонувалися такі роботи «охтирського» періоду В. Серова: «Наш будинок у Охтирці» (папір, олівець 11,2x22,6); «У Охтирці» (папір, олівець, 12,5x17, із зібрання Серових); «Охтирка» (папір, свинцевий олівець, 16,4x12,5, Державний російський музей (Ленінград) // Виставка произведений В.А. Серова 1865–1911 / Вст. ст. И.Э. Грабаря. – М., 1935. – С. 32. Слід не плутати малюнки юного В. Серова, виконані ним у 1879 р. у підмосковній Охтирці поблизу Хотькова. У цій Охтирці знаходилася старовинна дворянська садиба князів Трубецьких. Останнім власником Охтирки був князь *Микола Павлович Трубецькой (1828–1900)* – організатор московського відділення Російського музичного товариства, друг композитора А. Рубінштейна. На малюнку олівцем В. Серова «Охтирка» (34x25) 1879 року зображено ганок садибного будинку Трубецьких. Мальовничі місця, зокрема В. Васнецова, який саме в тих місцях написав етюд «Став у Охтирці» до своєї картини «Альонушка», а також В. Кандиного, який написав там акварельний «Пейзаж. Охтирка з двома дамами» (1917).
17. Серова В.С. Как рос мой сын. – Л., 1968. – С. 125.
18. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. – М., 1965. – С. 33.
19. Серова В.С. Как рос мой сын. – С. 95.
20. Яремич С.П. Серов: Рисунки. – Л., 1936. – С. 11.
21. Серова В.С. Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. – СПб., 1914. – С. 200.
22. Валентин Александрович Серов (40 лет со дня смерти. Виставка / Сост. Н.В. Власов. – М., 1953. – С. 12–16; Валентин Александрович Серов (1865–1911). Виставка произведений к 100-

- летию со дня рождения. – М., 1965. – С. 25 – «Ненасытецкий порог Днепра», 1880; С. 52 – «Запорожцы на пути в Сечь», 1880.
23. Грабарь И. Серов и Репин (поездка в Запорожье) // Ежегодник Института истории искусств. Живопись. Архитектура. 1952. – М., 1952. – С. 11.
24. Репин И.Е. Далекое близкое. – М., 1961. – С. 350.
25. Каталог посмертной выставки произведений В.А. Серова. 1865–1911. – М., 1914. – С. 3–4.
26. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. – СПб., 1914. – С. 77.
27. Ляскова О. Графические портреты Валентина Серова // Искусство. – 1965. – № 10. – С. 58.
28. Репин И. Избранные письма: В 2 т. 1867–1930. – М., 1969. – Т.1. – С. 365.
29. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. – С. 90–92. «Портрет С.М. Драгомировой». 1900. Полотно, олія. 71x57. Зберігається у Державному музеї образотворчих мистецтв Республіки Татарстан.
30. Серов В.О. Портрет Софії Михайлівни Лукомської, уроджені Драгомирової. 1900. Папір на картоні, акварель, білило, 43x41. Третьяковська галерея (Москва). Надійшов до Третьяковської галереї у 1918 р. із зібрання З.В. Ратькової-Рожнкової. Експонувався майже на всіх значних виставках В.Серова, зокрема на посмертній у 1914 р., у 1935 р. (Виставка произведений В.А. Серова / Госуд. Русский музей / Сост.: Динцес Л., Галич Л., Дядьковская Г. и др. – Л., 1935. – С. 48), а також на ювілейній виставці 1965 р. (Валентин Александрович Серов 1865–1911. Виставка произведений к 100-летию со дня рождения: Каталог / Вст. ст.: М. Неклюдова; сост.: Сеньковская Н. – М., 1965. – С. 61). У списку робіт В. Серова, складеного художником і мистецтвознавцем *П. Нерадовським (1875–1962)* указано портрет С. Лукомської, але під назвою «Т.М. Драгомирова» (очевидно першу літеру помилково переплутано). Поряд чорною ручкою є напис від руки: «акварель», «около 1900 г. (?)», «Ратькова-Рожнова, Спб». – Список работ В.А.Серова (составленный П.И. Нерадовским). – [В.м., б.г.] – С. 2; *Іл.*: Валентин Серов: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Д.В. Сарабьянов. – Л., 1987. – Іл. 86; Леняшин В.А. Валентин Александрович Серов. – Л., 1989. – Іл. 62; Валентин Серов: Альбом / Авт. Д.В. Сарабьянов. – СПб., 1996. – Іл. 28; Побожий С. Портретна галерея Драгомирових // Україна. Наука і культура: Щорічник. Вип. 30. – К., 1999. – С. 434.
31. *Ратькова-Рожнова З.В.* – автор спогадів про В. Серова. Донька В. Серова, *Ольга Валентинівна Серова (1890–1946)* згадувала: «*Ветка сирени, фарфоровая, была прислана сестрой Д.В. Философова – З.В. Ратьковой-Рожновой. И она и вся ее семья безгра-*

- нично любили папу и преклонялись перед его талантом. Эта ветка долго украшала крест на папиной могиле на Донском кладбище». // Серова О.В. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. Вступ. ст. и примеч. Г.С. Арбузова. – Л., 1986. – С. 164. Після 1917 р. З. Ратькова-Рожнова емігрувала. У 1960-х р. мешкала у Канаді.
32. Серов В.А. Переписка. 1884–1911 / Вст. ст. и прим. Н. Соколовой. – Л.-М., 1937. – С. 342.
 33. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников: В 2 т. – Л., 1971. – Т.1. – С. 685.
 34. Серов В.А. Переписка. 1884–1911 / Вст. ст. и прим. Н. Соколовой. – Л.-М., 1937. – С. 139.
 35. Чугунов Г.И. Валентин Серов в Петербурге. – Л., 1990. – С. 118.
 36. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993. – С. 180.
 37. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – С. 171.
 38. Валентин Александрович Серов. Выставка произведений. Путеводитель / Авт. Е.В. Журавлева. – М., 1958. – С. 54–55.
 39. Валентин Серов: Альбом / Авт. вст.ст. и сост. Д.В. Сарабьянов. – Л., 1987. – С. 13.
 40. Розенвассер В.В. Валентин Серов: К 125-летию со дня рождения. – М., 1990. – С. 24.
 41. Полунина Н.М. Дарители, меценаты, покровители Российского исторического музея. – М., 1998. – С. 29–30.
 42. Серов В.А. Переписка. 1884–1911 / Вст. ст. и прим. Н. Соколовой. – С. 135.
 43. Історію родоводу Капністів викладено у дослідженні: Дмитрієнко М., Ясь О. Доля родини Капністів // Київська старовина. – 1995. – № 1. – С. 109–116.
 44. Деякі твори з капністівської колекції зберігаються нині у Лебединському міському художньому музеї. Портретував В. Капніста харківський художник Іван Микитович Святенко у 1910-ті роки. Цей портрет знаходиться у цьому ж музеї (полотно, олія, 74x57, Ж-33). Відзначається ретельною проробленістю форми обличчя, близькою до натуралістичної. Згармонізований по колориту, типовий взірець парадного портрета. Твори цього художника неодноразово експонувалися на різних виставках у Харкові, зокрема, на виставках картин Товариства харківських митців: Каталог XII виставки картин Товарищества харківських художників. – Х., 1908. – С. 6 – «И.Н. Святенко. № 161. Вид с. Михайловки (Лебед. уезд Харьк. губ. – 150 руб.; № 162. Упраздненный монастырь (Лебед. уезд Харьк. губ. – 200 руб.; № 163. Утро – 25 руб.; № 164 Этюд – 25 руб.; № 165. Этюд – 25 руб.); Каталог XIII выставки картин Товарищества харьковских художников. – Х., 1910. – С. 8 – «И.Н. Святенко. № 155. Портрет протоиерея Михаила Павлова». Експонентами цієї виставки були Давид (уродженець Сумщини) і Володимир Бурлюки, які представили на ній 16 творів (№ 321–337).
 45. Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. – С. 142.
 46. Щербатов С. Художник в ушедшей России. – Нью-Йорк, 1955. – С. 260.
 47. Про Капністів див. докладніше: В.М. Власенко, Ю.В. Голод. Капністи // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 192–193; Голод Ю. Збирач невмирущої краси // Життя Лебединщини. – 1998. – 11 лист. – № 91 (9353). – С. 3; він же. Графиня Варвара Капніст – меценат і колекціонер // Життя Лебединщини. – 1999. – 28 лип. № 60 (9380). – С. 3; він же. Останній володар Михайлівського маєтку // Життя Лебединщини. – 2001. – 28 квіт. – № 34–35 (9558–9559). – С. 6.
 48. Серов В. Портрет графині В.В. Капніст. 1895. Папір, пастель. Був у зібранні графині Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної у Санкт-Петербурзі. Графиня Варвара Василівна Капніст народилася 5 червня 1870 р. у с. Михайлівка Лебединського повіту. Одружилася з графом Олексієм Олексійовичем Мусіним-Пушкіним. Емігрувала до Франції (?).
 49. Серов В. Портрет графині Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної. 1895. Папір, наклеєний на полотно, пастель. 70x55. Державний Російський музей (СПб.). Був у зібранні В.В. Мусіної-Пушкіної. Іл.: Валентин Серов: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Д.В. Сарабьянов. – Л., 1987. – Іл. 51; Леняшин В.А. Валентин Александрович Серов. – Л., 1989. – Іл. 37; Валентин Серов: Альбом / Авт. Д.В. Сарабьянов. – СПб., 1996. – Іл. 18.
 50. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. – С. 334.
 51. Нестеров М.В. Письма. Избранное. – Л., 1988. – С. 204.
 52. Серов В.А. Переписка. 1884 – 1911 / Вст. ст. и прим. Н. Соколовой. – С. 169.
 53. Леняшин В.А. Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. – Л., 1980. – С. 24.
 54. Докладніше див.: Рыжикова Н. Предчувствие Валентина Серова // Мир музея. – 1999. – № 7 (172). – С. 50–51.
 55. Леняшин В.А. Валентин Александрович Серов. – Л., 1989. – С. 18.
 56. Леняшин В.А. Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. – С. 33.

57. Серов В. Портрет графині Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної. 1898. Папір, акварель. 54,9x37,5. Оксфорд, Ешмолен-музей. Був у зібранні В.В. Мусіної-Пушкіної (СПб.), О. Мусіної-Пушкіної (Париж, 1935). Музей *Ешмолен* (Ешмолеан) в Оксфорді відкрив постійну експозицію для глядачів у 1865 році. Цей музей був першою вдалою моделлю музею-лабораторії, який згодом розповсюдився практично у кожному університеті Європи. В основі Ешмолен музею знаходилися колекції, подаровані університету Е. Ешмолом у 1677 році.
58. Серов В. Графиня Варвара Василівна Мусіної-Пушкіної. 1898. Папір, графітний олівець. 16,8x24,4. Костромський історико-архітектурний музей-заповідник.
59. *Мусіної-Пушкіної Єлизавета Василівна* (уроджена Капніст), графиня. Народилася 3 серпня 1868 р. у с. Михайлівка Лебединського повіту. Одружена з графом Володимиром Олексійовичем Мусініним-Пушкініним. Була головою київського товариства підтримки художеств. Російський художник М. Нестров у листі до своїх рідних називав Є.В. Мусіної-Пушкіної «простою і милою баринею». На відміну від своєї сестри Єлизавета Василівна мешкала у Києві. Її чоловік на початку ХХ ст. був членом Державної Ради від Чернігівського земства. Є.В. Мусіної-Пушкіної емігрувала до Франції після 1917 р. (?). Була також прихильницею мистецтва, як і її батьки, колекціонувала мистецькі твори. Див.: Голод Ю. Михайлівські потомки гетьмана Розумовського // *Життя Лебединщини*. – 1996. – 18 вер. – № 77 (9072). – С. 3.
60. Серов В. Графиня Єлизавета Василівна Мусіної-Пушкіної. 1896. Був у зібранні Є.В. Мусіної-Пушкіної (СПб.). І. Грабар подає опис цього портрета: «*Изображена молодая женщина, по колена, ? вправо, сидя, облокотившись на локотник. Слева внизу подпись...*» // Грабар И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865-1911. – М., 1965. – С. 334.
61. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. / Авт.-сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – М., 1982. – Т.1. – С. 69.
62. Список работ В.А. Серова (составленный П.И. Нерадовским). – [Б.м., б.г.] – С.3. – Наукова бібліотека Третьяковської галереї: 10. 1326.
63. Портрет знаходився у зібранні В.В. Мусіної-Пушкіної (СПб.).
64. Каталог посмертної виставки произведений В.А. Серова. 1865-1911. – М., 1914. У ньому вміщено перелік таких портретів В. Капніст та Мусіних-Пушкіних: «№ 95. Гр. В.В. Мусіної-Пушкіної. Пастель (Собр. гр. В.В. Мусіної-Пушкіної в СПб.); № 96. Гр. В.В. Капніст. Пастель (Собр. гр. В.В. Мусіної-Пушкіної в СПб.); № 98 Гр. Е.А. Капніст. Масло (Собр. гр. В.В. Мусіної-Пушкіної в СПб.); № 115 Гр. В.В. Мусіної-Пушкіної. Акварель (Собр. гр. В.В. Мусіної-Пушкіної в СПб.)». – С. 10–11.

65. Серов В. Михайлівка. Етюд. 1890-ті роки. Дерево, олія. 10x16. Ж-87. Лебединський міський художній музей.
66. Побожій С. Борис Руднев: «... я повинен почати якесь нове справжнє життя» // Україна. Наука і культура. – К., 1993. – С. 377; про Б. Рудневу також див.: Побожій С. Хто зберіг мистецькі скарби Лебединщини? // Панорама Сумщини. – 1991. – 12 вер. – № 37(89). – С. 3; Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 383.
67. Церкву було зруйновано у 1981 році.
68. Лукомский Г. Михайловка // Столица и усадьба. – 1916. – № 56. – С. 4.
69. Більш детальну інформацію про життєвий і творчий шлях Г. Лукомського вміщено у наступних довідкових виданнях: Владислав В.Г. Стили в искусстве: Словарь имен: А-Л. – СПб., 1996. – Т.2. – С. 529–530; Русское Зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. – М., 1997. – С. 374–375.
70. Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Отделение III. Уезды Ахтырский и Богодуховский, Сумский и Лебединский. – М., 1857. – С. 513.
71. Серов В. Портрет П.І. Харитоненка. 1901. Полотно, олія. 57x55. Третьяковська галерея (Москва). До Третьяковської галереї надійшов у 1920 р. від Народного комісаріату іноземних справ. До цього був у зібранні колекціонера західноєвропейського та російського та живопису, мецената *Миколи Павловича Рябушинського (1877-1951)* – одного з найбагатших московських промисловців, члена правління банкірського будинку Рябушинських (невдовзі – Московського банку). На початку 1900-х М. Рябушинський починає колекціонувати твори російських та іноземних художників. У його зібранні були роботи І. Рєпіна, В. Серова, М. Врубеля, В. Маковського, В. Полєнова, В. Верещагіна, К. Моне, К. Піссарро, К. Коро. Ф. Штука. Повсякчасно брав участь у мистецькому житті. За ініціативи та за фінансової підтримки М. Рябушинського в 1907 р. відкрилася виставка московських художників-символістів «Голубая роза», яка увійшла в історію мистецтва. Мав намір як і П. Третьяков передати своє зібрання у дарунок Москві. «Портрет П.І. Харитоненка» експонувався на виставці творів В. Серова 1935 р., у Ленінграді, у експозиції якої було об'єднано близько 1100 робіт з музейних та приватних зібрань СРСР // Виставка произведений В.А. Серова / Госуд. Русский музей / Сост.: Динцес Л., Галич Л., Дядьковская Г. и др. – Л., 1935. – С. 24. «Портрет П.І. Харитоненка» увійшов також до експозиції виставки В. Серова того ж року у Третьяковській галереї, а також до каталога цієї виставки: Виставка произведений В.А. Серова. 1865-1911 / Вст. слово И.Э. Грабаря.

- М., 1935. – С. 23. Про *М. Рябушинського* див. докладніше: Виноградов С.А. О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах // Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. – М., 1993. – С. 430–439.
72. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. – С. 337.
73. Цит. по: Лянашин В.А. Валентин Александрович Серов. – Л., 1989. – С. 41.
74. Волошин М. Лики творчества / Изд. подгот.: В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров – Л., 1988. – С. 283.
75. Цит. по: Волошин М. Лики творчества. – С. 676.
76. Цей факт наводиться у статті: Маррелл К.Б. Сахарные короли. – Огонек. – 1991. – № 50. – С. 24.
77. Щербатов С. Художник в ушедшей России. – Нью-Йорк, 1955. – С. 45–46. Наукова бібліотека Третьяковської галереї: 10.1229.
78. Нестеров М.В. Письма. Избранное. – Л., 1988. – С. 249.
79. Маррелл К.Б. Сахарные короли. – Огонек. – 1991. – № 50. – С. 24.
80. Нестеров М.В. Письма. Избранное. – Л., 1988. – С. 246.
81. Маковский С. В. Серов. – Берлин-Париж, 1922. – С. 15–16.
82. Живова О.А. Филипп Андреевич Малявин. 1869–1940. Жизнь и творчество. – М., 1967. – С. 134.
83. Щербатов С. Художник в ушедшей России. – Нью-Йорк, 1955. – С. 46.
84. Мастера искусств об искусстве. – М., 1970. – Т.7: Искусство народов СССР XIX–XX вв. – С. 250.
85. Алленов М. Русское искусство XVIII – начала XX века. – М., 2000. – С. 251.
86. Докладніше про родину Харитоненків див.: Козлов А. Вино семья Харитоненко получала из Петербурга, а вот наливку покупала в Сумах // Данкор (Сумское обозрение). – 1997. – 10 окт. – № 41(263). – С. 8; В.В. Комаров, Л.К. Федевич. Харитоненки // Сумщина в іменах: Енциклопедичний довідник. – С. 468–469.
87. Серов В. Портрет Олени Павлівни Олів. 1909. Картон, гуаш, акварель, пастель. 94x66,2 (овал). Був у зібранні М.С. Олів, О.П. Олів (СПб.). Тепер – у Державному Російському музеї (СПб.). Експонувався на персональній виставці В. Серова 1935 р.: Виставка произведений В.А. Серова / Госуд. Русский музей / Сост. кат.: Л. Динцес, Л. Галич, Г. Дядьковская – Л., 1935. – С. 28. *Лл.*: Валентин Серов: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Д.В. Сарабьянов. – Л., 1987. – Лл. 171; Лянашин В.А. Валентин Александрович Серов. – Л., 1989. – Лл. 117; Валентин Серов: Альбом / Авт. Д.В. Сарабьянов. – СПб., 1996. – С. 27.
88. Серов В.А. Переписка. 1884–1911 / Вст. ст. и прим. Н. Соколовой. – Л.-М., 1937. – С. 363.
89. Про *М. Врангеля* докладніше див.: Банников А.П. Несостоявшаяся выставка // Панорама искусств 7 / Сост. И.С. Максимова – М., 1984. – С. 284–294.
90. Каталог состоящей под высочайшим его императорского величества государя императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот, павших в бою воинов – СПб., 1905. – С. 33, 57, 58.
91. Побожий С. «Человек искусства» // Ваш шанс. – 2002. – 3 апр. – № 14. – С. 14. *Лл.*: Серов В. Портрет С. Дягилева.
92. Сергей Дягилев и русское искусство. – Т.1. – С. 383.
93. Сергей Дягилев и русское искусство. – Т.1. – С. 193.
94. Бенуа А. Мои воспоминания: В 5-ти кн. – М., 1990. – Кн. 4, 5. – С. 191.
95. Див.: Каталог состоящей под высочайшим его императорского величества государя императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов... – С. 33, 34.
96. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. – М., 1965. – С. 220.
97. Там же. – С. 340.
98. Валентин Серов в переписке, документах и интервью. – Л., 1985. – Т.2. – С. 255.
99. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. – СПб., 1914. – С. 200.
100. Грабарь И. Письма. 1891–1917. – М., 1974. – С. 349.
101. Бенуа А. Мои воспоминания. – С. 374.
102. Щербатов С. Художник в ушедшей России. – С. 259.
103. Зберігається у Державному Російському музеї (СПб.), куди надійшов у 1920 р. від Товариства заохочення художників. До цього був у зібранні Олександра Бенуа.
104. Зберігається у Державному Російському музеї (СПб.). Шлях надходження до музею такий самий, як і у попередньому випадку.
105. Зберігається у Державному Російському музеї (СПб.). Надійшов туди від Товариства заохочення художників.
106. Шарж знаходиться у збірці Державного Російського музею (СПб.).
107. Серов В. Портрет княгині Поліни Іванівни Щербатової. 1911 р. Полотно, темпера, вугілля, пастель. 242x184. Третьяковсь-

- ка галерея. Твір належав князю С. Щербатову. *Щербатова Поліна (Пелагея) Іванівна (1880–1966)* – уроджена Розанова, дружина С. Щербатова з 1904 р. Після від'їзду за кордон стала відомою ворожкою, писала статті з цього приводу у паризьких виданнях.
108. Серов В. Княгиня Поліна Іванівна Щербатова. 1911 р. Картон, вугілля. 108x71. Третяковська галерея. Надійшов у 1927 р. з Державного музейного фонду.
 109. Серов В. Княгиня Поліна Іванівна Щербатова. 1911. Папір, італійський олівець, сангіна. 107x66. Азербайджанський державний музей мистецтв. Надійшов у 1925 р. з Державного музейного фонду.
 110. Серов В. Княгиня Поліна Іванівна Щербатова. 1911 р. Папір, олівець 26x15 (рамка), 26x20,5 (аркуш). Зібрання Серових (Москва).
 111. Грабарь І. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. – М., 1965. – С. 371.
 112. Грабарь І. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. – СПб., 1914. – С. 212.
 113. Суриков В.І. Портрет П.І. Щербатової. 1910. Полотно, олія. 97x71,5. Саратовський художній музей ім. О.М. Радіщева.
 114. Валентин Серов в споминах, дневниках и переписке современников: В 2 т. – Л., 1971. – Т.1. – С. 671.
 115. Суриков В.І. Письма. Воспоминания о художнике / Вст. ст., сост. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. – Л., 1977. – С. 205.
 116. Валентин Серов в споминах, дневниках... Т. 1. – С. 671.
 117. Георгиевская Е.Б. Морис Дени в России // Проблемы искусства Франции XX века: Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1989». Вып. XXII. – М., 1990. – С. 67–90.
 118. Серов В. Портрет Антонио д'Андрате. 1885. Полотно, олія. 60,5x49,2. Справа внизу авторський підпис червоною фарбою: ВСеровъ. Експонувався на посмертній виставці В. Серова (№ 43. Тенор Антонио д'Андрате. – Каталог посмертної виставки В.А. Серова. 1865–1911. – М., 1914. – С.6). Надійшов до Сумського художнього музею у 1948 р. від П. Шухт. Ж-355; Іл.: Сумський державний художній музей: Путівник / Упоряд.: М.М. Комаров, Г.Б. Шинкаренко. – К., 1966. – С. 41 (без паг.); Сумський державний художній музей: Путівник / Укладачі: Г.Б. Андрусенко, В.О. Грицай. – Х., 1966. – С. 89; Сумський художній музей: Альбом / Авт.-упоряд. В.А. Наумова. – К., 1981. – С. 27 (без паг.); Сумський художній музей / Авт.-укладач С.І. Побожій. – К., 1988. – Лл. 56. Серов В. Дворик. Віз. 1903. Полотно, олія. 32x48,8. Справа внизу авторський підпис: ВСеровъ. Надійшов у 1920-ті роки. Ж-176; Іл.: Сумський художественний музей: Путеводитель / В.А. Донченко, А.М. Дужая, Т.Н. Ершова и др. – Х., 1988. – С. 33; Russische und ukrainische Malerei des 19 Jahrhunderts aus dem Kunstmuseum Sumy. Katalog. Katalogtext und Einfuhrung: I. Pavlenko. – Celle, Vomann Museum, 1992. – S.113.
119. Грабарь І. Письма. 1941–1960. – М., 1983. – С. 346.
 120. Грабарь І. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. – М., 1965. – С. 68.
 121. Там же. – С. 69.
 122. Маковский С. В. Серов. – Берлин-Париж, 1922. – С. 17.
 123. Розанов В.В. Собрание сочинений. Среди художников. – М., 1994. – С. 216.
 124. Велуа А. История русской живописи в XIX веке. – М., 1999. – С. 359–360.
 125. Поспелов Г.Г. Русское искусство XIX века. Вопросы понимания времени. – М., 1997. – С. 237.
 126. У Харківському художньому музеї зберігаються такі твори В. Серова: Гори. Етюд до картини «Викрадення Європи». 1910. Картон, олія. 16,4x23,8; Ялинки. 1890. Полотно, олія. 101x66; Цікаві відомості про цю роботу знаходимо на сторінках дослідження І. Грабаря: «Через неделю Серов вернулся снова в Домотканово, где жил целое лето, написал много этюдов, среди которых наибольшей известностью пользуется большой этюд-картина «Ели» (Харьковский гос. музей изобразительного искусства), которую очень высоко ставил Левитан» // Грабарь І. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. – М., 1965. – С. 122. Портрет Волконської (1903?). Полотно, олія. 56x45,5. Останній надійшов у 1936 р. з Сумського художньо-історичного музею. До цього знаходився у колекції Оскара Гансена в Києві. Модельлю для портрета могла бути дочка або дружина князя С.М. Волконського, директора імператорських театрів Петербурга у 1899–1901 рр. В. Серов був знайомий з ним, насамперед, по роботі в галузі театральної-декораційної діяльності в імператорських театрах. Відомий також і шарж В. Серова на С. Волконського.
 127. Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології НАН України ім. М. Рильського. – Ф. 13-3/65, арк. 15 зв. Вияснити, про яку роботу В. Серова йдеться у листі О. Поплавського не вдалося. *Яременко Гнат Гаврилович* (1874–1915) – український живописець і графік. Значна збірка його творів зберігається у колекції Коногоського краєзнавчого музею, у тому числі і робота «Із східного життя» (1903),

про яку, імовірно, йдеться у листі під назвою «Гарем». *Поплавський Олег Цеславович* (1903 -- після 1956) – музейний діяч; у 1923 р. закінчив у Колотопі соціально-економічну школу. З 1923 по 1925 рр. навчався у Київському археологічному інституті. З 1925 по 1927 рр. – завідувачий Колотопським округовим музеєм. Репресований у 1933 р. Докладніше про нього див.: Побожій С. «Необхідно пожитувати... честю» (Про трагічну долю одного музейного працівника) // Сумська старовина. – 1998. – № III-IV. – С. 55–60.

128. Побожій С. Валентин Серов і Сумщина // Червоний промінь (Суми). – 1996. – 6 вер. – № 36 (4217). – С. 5; Червоний промінь. – 1996. – 27 вер. – № 39 (4220). – С. 4. Побожій С. Валентин Серов і Сумщина. Про місце психологічного портрета у творчості художника // Сумська старовина. – 1999. – № V-VI. – С. 107–121.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Серов В.О. Автопортрет. 1885. Папір, графітний та італійський олівець. 34x25,5. Державна Третяковська галерея. Москва.
2. Серов В.О. В Охтирці. 1878. Папір, графітний олівець. 12,5x16,5. Державна Третяковська галерея. Москва.
3. Серов В.О. Охтирка (підмосковна садиба). 1879. Папір, графітний олівець. 34,9x25. Державна Третяковська галерея. Москва.
4. Серов В.О. Запорожці на Дніпрі. 1880. Папір, олівець. 12x23. Був у зібранні О.Ф. Серової. Москва.
5. Серов В.О. Портрет С.М. Драгомирової. 1889. Полотно, олія. 71x57. Державний музей образотворчих мистецтв Республіки Татарстан. Казань.
6. Серов В.О. Портрет С.М. Лукомської, уродженої Драгомирової. 1900. Папір на картоні, акварель, білило. 43x41. Державна Третяковська галерея. Москва.
7. Серов В.О. Портрет графині В.В. Капніст. 1895. Папір (?), пастель. Був у зібранні В.В. Мусіної-Пушкіної. Санкт-Петербург.
8. Серов В.О. Портрет графині Варвари Василівни Мусіної-Пушкіної. 1895. Папір, наклеєний на полотно, пастель. 70x55. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
9. Серов В.О. Михайлівка. Етюд. 1890-ті р. Дерево, олія. 10x16. Лебединський міський художній музей.
10. Серов В.О. Портрет В.В. Мусіної-Пушкіної. 1898. Папір, акварель. 54,9x37,5. Ешмолен-музей. Оксфорд.
11. Серов В.О. Портрет П.І. Харитоненка. 1901. Полотно, олія. 57x55. Державна Третяковська галерея. Москва.
12. Серов В.О. Портрет Олени Павлівни Олів. 1909. Картон, гуаш, акварель, пастель. 94x66,2. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.
13. Серов В.О. Портрет княгині Поліни Іванівни Щербатової. 1911. Полотно, темпера, вугілля, пастель. 242x184. Державна Третяковська галерея. Москва.
14. Серов В.О. Дворик. Віз. 1903. Полотно, олія. 32x48,8. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького.
15. Серов В.О. Портрет Волконської. 1903 (?). Полотно, олія. 56x45,5. Харківський художній музей.
16. Серов В.О. Портрет С.П. Дягилєва. 1904. П., о. 97x83. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.

ЗМІСТ

Художник поза напрямків	4
Охтирські малюнки	13
Портретна «україніка»	18
Галерея портретів Капністів	25
Портрети П.І. Харитоненка та О.П. Олів	36
У пошуках великого стилю	49
Реальне втілення правди	53
Примітки	61
Список ілюстрацій	73

Наукове видання

Побожій Сергій Іванович

Валентин Серов і Сумщина

Директор видавництва Р.В. Кочубей. Головний редактор В.І. Кочубей.
Технічний редактор Н.Ю. Курносова. Макет В.В. Гайдабрус
Дизайн обкладинки О. Побожій. Комп'ютерна верстка В.В. Гайдабрус
ТОВ «ВТД «Університетська книга». 40030, м. Суми, вул. Кірова, 27,
5-й поверх. E-mail: publish@book.sumy.ua
Відділ реалізації: Тел./факс: (0542) 21-26-12, 21-11-25.
E-mail: info@book.sumy.ua

Підписано до друку 08.12.05. Формат 60x84 ¹/₁₆. Папір офсетний.
Гарнітура Скулбук. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 4,0. Обл.-вид. арк. 3,8.
Тираж 150 прим. Замовлення № 574

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 489 від 18.06.2001

Надруковано відповідно до якості, наданих діагностичів
у ІП «Мусатов». Україна, 40030, м. Суми, вул. Ковпака, 17, к. 35