

М. НЕСТЕРОВ І СУМЩИНА

ДО ПИТАННЯ ПРО ІКОНОГРАФІЮ ТА СТИЛЬ ЦЕРКОВНОГО ЖИВОПИСУ ХУДОЖНИКА ДЛЯ ТРОЇЦЬКОГО СОБОРУ В СУМАХ

У статті йдеться про місце релігійного живопису в творчості російського художника М. Нестерова у 1880–1910-ті роки. Окрему увагу приділено іконопису художника для Троїцького собору в Сумах. Аналізуються деякі ікони, які були виконані для іконостасу цієї церкви.

Творчість Михайла Васильовича Нестерова (1862–1942) привертала увагу мистецької критики та істориків мистецтва при житті митця як до 1917 р., так і в 20-30-ті рр. ХХ ст. Об'єктом для дослідників кінця 80-х рр. ХІХ ст. – 10-х рр. ХХ ст. ставали по-переважності станкові живописні твори, меншою мірою – монументальні розписи релігійного змісту у сакральних будівлях. Після 1917 р. талант М. Нестерова виявився у портретному жанрі, а відтак радянська критика як мінімум замовчувала монументальні роботи митця, а як максимум – стримано оцінювала деякі з них.

Загально визнаним стало судження про те, що цей вид мистецтва відволікав М. Нестерова від головного його покликання – станкового мистецтва. Не заперечуючи досягнення М. Нестерова в радянський період, що виявилось у написанні портретів художників П. і О. Коріних, фізіолога І. Павлова, скульптора І. Шадра, хірурга С. Юдіна, скульптора В. Мухіної та ін., хотілося б підкреслити й важливість церковного живопису в творчості митця, зокрема іконопис М. Нестерова для Троїцького собору в Сумах.

учасники М. Нестерова по-різному ставилися до його церковного живопису. В «Історії російського живопису в ХІХ столітті» Олександр Миколайович Бенуа (1870–1960) протиставляв поетичним картинам М. Нестерова, як, наприклад, «Пустельник» (1889), «Видіння отроку Варфоломію» (1889–1890) його церковно-декоративні роботи. У них історик мистецтва побачив лише невдалу інтерпретацію «енергійного шаблону» Віктора Васнецова. Робота М. Нестерова в офіційному церковному живописі та успіх у ній, на думку О. Бенуа, «/.../ все более удаляет его от того творчества, в котором он, наверное, сумел бы сказать немало дивных и вдохновенных слов» [2, с. 373].

Негативне ставлення до релігійного живопису М. Нестерова залишалося у О. Бенуа і в еміграції. Цей вид діяльності художника він називає повтором або зсувом, «/.../ который откинул его далеко, - в самую отвратительную область церковного искусства...» [1, с. 92].

Так само, як і О. Бенуа, мистецькому критику Сергію Костянтиновичу Маковському (1878–1962) були до душі картини М. Нестерова і не подобалися ікони. У них критик відмічав «/.../ неприятную манерность композиции, рисунка, дешевый сентиментализм символических намерений и ту «литературность» изображения, которая так плохо вяжется с декоративными задачами храмовой живописи» [6, с. 168].

Найголовнішу проблему церковного живопису того часу С. Маковський вбачав у тому, що художник, який працював у цій галузі знаходиться між ремісничим шаблоном та особистим розумінням церковних символів.

Вихід з цього тупика, на думку С. Маковського, був у зверненні до примітивних форм стародавнього мистецтва, поверненню до архаїзму. З точки зору критика, єдиний художник, який зрозумів суть культурної традиції – був Микола Костянтинович Реріх (1874–1947). В його іконах є «/.../ подлинный архаизм, проникновение в самую суть византийской традиции» [6, с. 173].

Негативно сприймав церковний живопис М. Нестерова російський мислитель Василь Васильович Розанов (1856–1919). У своїх розвідках, присвячених творчості художника він неодноразово підкреслював, що М. Нестеров «не иконописен» і що не його справа «писать «Бога». Персональна виставка художника (1907) підкріпила ці тези. В. Розанов вважав, що великою помилкою замовників було запрошувати М. Нестерова «расписывать соборы», де потрібно було писати того, «к Кому молитва», але не саму молитву і тих, хто молиться [12, с. 255].

Разом з тим, ікони і розписи М. Нестерова в храмах знаходили поціновувачів серед представників вищої знаті та буржуазії. У листі до свого приятеля, художника Олександра Андрійовича Туригіна (1860–1934) від 28 серпня 1896 р. М. Нестеров, описуючи освячення Володимирського собору в Києві, наводить схвальні відгуки про його іконописні образи царя, великих князів та княгинь. Успіх розписів М. Нестерова у цьому соборі багато в чому визначив подальший розвиток художника. За його словами: «Как знать, туда ли бы я пошел, если б он (Владимирский собор – С. П.) не стал на дороге ? Мне трудно было выйти на свою дорогу» [4, с. 191]. У дійсності, церковні замовлення дозволяли уникнути матеріальних проблем, але разом з тим заважали зосередитися на проблемах творчості. У листі до ялтинського лікаря Леоніда Володимировича Средіна (1860–1909) від 1 квітня 1901 р. він зокрема писав: «Зима прошла в работе, сделано много, но все не то, что надо, что хотелось бы, - все образа, образа, образа ! Все деньги, деньги и деньги, как это утомительно и пошло !» [10, с. 191]. Але ніби розуміючи згубність цієї роботи

М. Нестеров не відмовляється від інших вигідних у матеріальному відношенні замовлень.

Незабаром невдоволення від церковних замовлень набуває у М. Нестерова форм рішучого протесту. Він відмовляється від розпису Анастасіївської церкви в Глухові, запропонованого йому цукро заводчиками Терещенками. Ось як він пояснив мотивацію цього вчинку літературознавцю Сергію Миколайовичу Дуриліну (1817–1954): «Васнецов хотел сослать меня в ссылку. Там бы мне и конец был, могила в Глухове – одно имячко-то чего стоит! Собор был огромный. Я бы уложил себя в этом соборе, от которого теперь место одно осталось» [4, с. 231]. Насправді, М. Нестеров помилився в одному, глухівська церква уціліла, а настінні розписи в ній виконали брати Сведомські та інші митці.

У той же час, М. Нестеров не відмовляється від пропозиції Павла Івановича Харитоненка (1857–1914) – слобожанського цукро заводчика і мецената. Як й Іван Николович Терещенко (1857–1903) П. Харитоненко був колекціонером творів мистецтва. У його зібранні особливе місце відводилося роботам М. Нестерова. У книзі спогадів «О пережитом. 1862–1917 гг.» М. Нестеров описує випадок, коли на пересувній виставці його картоном на сюжет «Різдва» (з Володимирського собору) зацікавився якийсь «солидный господин». Ним виявився цукро заводчик-мільйонер П. Харитоненко, який спочатку зажадав уступки в ціні, але в кінці кінців придбав роботу за установлену ціну. У листі до О. Туригіна від 21 лютого 1907 р. художник повідомляв друга про те, що П. Харитоненко придбав у нього три роботи: «Мовчання», «Осінні дні» та етюд [10, с. 223]. Зібрання сумського цукро заводчика і мецената та його дружини Віри Андріївни поповнюється нестеровськими етюдами та картинами. В одне з відвідувань до художника вони прийшли в захоплення від картини «Тихі води». Придбавши її, П. Харитоненко відмітив, що «/.../ из частных владельцев ни у кого не представлен так Нестеров, как у него...» [10, с. 249]. Отже, у зібранні П. та В. Харитоненків були твори М. Нестерова, які характеризували його як релігійного живописця. В Українській картинній галереї Харкова до 1941 р. зберігалось «Воскресіння Христа» (1890), написане М. Нестеровим на картоні олійними фарбами (25,5x30). Більш за все, це був ескіз до ікони, який був переданий до Харківського державного художньо-історичного музею в квітні 1932 р., а звідти, у вересні 1934 р. – до Української картинної галереї. Не виключено, що до 1917 р. ескіз знаходився у зібранні П. і В. Харитоненків. Відношення художника і мецената проаналізувала у своїй праці сумська дослідниця Є. Прохасько [11].

П. Харитоненко умовив М. Нестерова написати для нового собору в Сумах «/.../ четыре образа для главного иконостаса, за такое «малодушие» с моей

сторони, – писав художник у листі до О. Туригіна від 16 січня 1912 р. – должна быть ответом щедрая плата – с их стороны» [10, с. 247]. Початок переговорів П. Харитоненка з М. Нестеровим слід віднести до другої половини 1900-х років. У книзі спогадів «О пережитом. 1862–1917 гг.» автор занотував, що в лютому 1910 р.: «/.../ был возобновлен с Харитоненками разговор об иконостасе для Сумского собора /.../ Дал условное согласие начать работать образа тотчас по окончании Великокняжеской церкви» [10, с. 412].

Перед сумським замовленням художник здійснив поїздку до Італії. Його увагу привертає релігійне мистецтво й те, як художники за допомогою образотворчих засобів створюють образи Христа, Богородиці, святих, дотримуючись при цьому церковних канонів. Досвід зарубіжних поїздок поєднується у нього із знанням системи розписів православних храмів. У кінці кінців це призвело до появи неповторного «нестеровського» стилю в іконописі та монументальному живописі.

У статті «Про релігійний живопис» М. Нестеров сформулював кредо щодо цього виду діяльності. На думку художника, вдало інтерпретована релігійна тема тільки тоді досягає серця, коли художнику вдалося опоетизувати її, зобразити справжню драму події або знайти ліричні звуки в темі. Особливу увагу в релігійному живописі, вважав художник, слід приділити пейзажу. пейзаж Він посідає значне місце і в його станковому живописі релігійної тематики («Видіння отроку Варфоломію», «Святий Сергій Радонезький», «Юність преподобного Сергія»).

М. Нестеров стверджував, що він уникав зображення сильних пристрастей, віддаючи перевагу рідному, тихому пейзажу, людині, яка живе внутрішнім життям. Отже, звернення до пейзажу стає однією з головних особливостей нестеровського стилю і в церковному живописі. Пейзаж є головним елементом в іконографії євангелістів, вміщених на царських вратах у притворі святих Бориса та Гліба Володимирського собору в Києві. Ескізи до них, розроблені М. Нестеровим у 1891 р. зберігаються у Харківському художньому музеї. Художник вимагав від автора ікони або фрески істинної віри, безпосереднього почуття та високого мистецтва. Будучи байдужим до археологічного чи естетичного культу російської ікони, він виявляв інтерес та цінував їх мистецькі якості.

Початок праці М. Нестерова в галузі релігійного монументального живопису співпав з процесом його відродження. Художники по-різному ставилися до проблем церковного мистецтва. Так у листі до В. Поленова від 31 грудня 1887 р. з Києва В. Васнецов ділився своїми думками з цього приводу: «/.../ я не отвергаю искусство вне церкви /.../, но в храме художник

соприкасается с самой положительной стороной человеческого духа – с человеческим идеалом» [3, с. 73]. Суголосною думкам художника є позиція В. Розанова, який у статті «Вопросы церковной живописи» (1901) зазначав, що до церкви він прямує «/.../ за Божескою наукой, за идеалом, за путем жизни, за образцом» [12, с. 186].

Однак були спроби сміливої інтерпретації ортодоксальних схем, які входили у протиріччя з прийнятими церквою канонами. Якщо В. Васнецов у розписах Володимирського собору прагнув осучаснити традиційні образи, то М. Врубель в ескізах для цього храму подає принципово нове прочитання євангельських сцен.

Будучи під впливом В. Васнецова в Києві М. Нестеров поступово відходить від сталих канонів і шаблонів. Цей крок було зроблено художником у розписах церкви у Марфо-Маріїнській обителі. Після їх закінчення М. Нестеров починає працювати над іконами для Троїцького собору.

Будівництво храму в Сумах зайняло майже 13 років, від затвердження плану в 1901 р. й до закінчення робіт у 1914 р. Троїцька церква в Сумах, або як за традицією сум'яни її називають собором, розташовувалася в історичному районі міста під назвою Нове Місто на Троїцькій вулиці. Там знаходилась садиба та головна контора фірми «Харитоненко та сини», жіноча та чоловіча гімназії, міське чотирикласне училище, дитяча лікарня св. Зинаїди, духовне училище, а також особняки заможних службовців Павлівського цукрового заводу, що належав родині Харитоненко.

У першій третині XVIII ст. у цьому районі існував церковна парафія храму Святої Трійці. Згодом сум'янами Лінтварьовими була побудована Троїцька церква з одним куполом. На деяких дореволюційних фотографіях і листівках можна побачити обидві церкви – стару та нову, яка будувалася. Роботи по зведенню нового храму проводилися під керівництвом інженера, міського архітектора Сум на початку XX ст. Г. К. Шольца. Проте внутрішні роботи в храмі не були закінчені, і, таким чином, мрії П. Харитоненка – мати в Сумах нову соборну церкву – так і не суджено було здійснитися.

Ясний за формами архітектурний ансамбль соборної церкви сформувався, ймовірно за все, під впливом петербурзьких Ісаакіївського та Свято-Троїцького Ізмайлівського соборів. Класицистичний вигляд сумського храму дещо пом'якшений барочними елементами екстер'єру. За деякими відомостями, П. Харитоненко запропонував розробити проект храму Олексію Васильовичу Щусеву (1873–1949) [5, С. 76]. Архітектор розробив ескізи мармурового іконостасу та мозаїчної підлоги. За його проектом також була зведена в Сумах в 1911 р. Пантелеймонівська церква у стилі псковсько-

новгородської архітектури XII–XIII ст. Розписи на парусах храму, в центральному барабані та прямокутних нішах під вікнами виповнив Гнат Гнатович Нивинський (1880–1933). Прикрасою екстер'єру стали вітражі К. Петрова-Водкіна. Отже, П. Харитоненко не тільки фінансував будівництво нової церкви, але й запросив для її оформлення видатних архітекторів і художників того часу. Він купляє твори у І. Рєпіна, В. Верещагіна, М. Нестерова, В. Полєнова, К. Савицького; замовляє портрети членів своєї родини Ф. Малявіну, В. Серову, К. Сомову; запрошує до проектування, будівництва та оформлення церков О. Щусєва, О. Савінова, О. Матвєєва, С. Коньонкова, К. Петрова-Водкіна.

Церковний інтер'єр соборної церкви зводив до мінімуму наявність у ній розписів. На це вказує характер стін, рустованих і розчленованих пілястрами. М. Нестеров дав згоду на виконання чотирьох ікон, але автор монографії про художника наводить перелік з 8 закінчених робіт, виконаних у 1913–1914 рр. для храму у Сумах: Цариця небесна, Спаситель, архангел Михаїл, архангел Гавриїл, Благовіщення, Трійця, Микола Чудотворець, царські врата, а також ескізи до них: Богоматір з малюком, Христос, Трійця, архангели Михаїл та Гавриїл, Христос, етюд для фігури Христа, Благовіщення [7, С. 479]. У порівнянні зі списком С. Дуриліна, у вищенаведеному переліку вказані Благовіщення та царські врата. Беручи до уваги те, що на царських вратах вміщувалися зображення чотирьох євангелістів, можна зробити висновок про те, що М. Нестеров виконав для Троїцького собору 12 образів.

Еволюція М. Нестерова в галузі релігійного живопису призводить до відходу від канонізованих зображень, в основі яких знаходились візантійські іконографічні схеми із зовнішньою привабливістю. У 1913 р. художник у листі до О. Туригіна з Равенни ділився своїми думками з цього приводу: «В «Византии» я увлекаюсь не тем, чего нет вовсе или что было, но тем, что есть и в неприкосновенности дошло до нас, я увлекаюсь заложенной туда живучей силой, которая только случаем была приостановлена в своем развитии, верю в ее будущее, как в будущее серьезной и творческой силы русского народа, в судьбах которого есть общие мотивы с Византией» [10, с. 115].

Як вже зазначалося, важливе місце в іконі М. Нестеров відводив пейзажу. Як один з елементів композиції він використовує його і в сумських іконах. Опис однієї з них – Миколи Чудотворця подає С. Дурилін: «Суровый Никола стоит твердо и властно на каменистом берегу, за ним темно-синее грозное море, а над морем лиловые тяжелые облака» [4, с. 261].

Канонічне зображення суворого захисника догматики, який мешкав у III–IV ст. склалось в остаточних редакціях в іконопису у двох варіантах: погрудне

зображення та зображення на повний зріст з піднятою догори правою рукою, у лівій – відкрита книга Святого Письма. Написання образу святого Миколи було співзвучним релігійним поглядам митця, який вважав, що святий на Русі пов'язаний з моральною, духовною та суспільною історією. З опису видно, що М. Нестеров відійшов від загальноприйнятої іконографічної схеми, увівши до композиції ікони такий досить незвичний елемент, як море. С. Дурилін називає цю ікону кращим образом для сумського іконостасу.

Відбулися зміни і в трактуванні образу Христа, Трійці, архангелів. М. Нестеров неодноразово звертався у церковних розписах до образу Христа. Спроби створення цього образу у попередніх роботах відповідного напрямку митець вважав невдалими. Ідеалом, до якого прагнув художник, слід вважати Христа, який поступово набуває народні риси, духовно споріднені російському народу. У церковному живописі його найкращим досягненням М. Нестеров вважав образ Спасителя у куполі Софії Новгородської, у живопису – сучасний, російський Христос на картині О. Іванова «Явлення Христа народу». У листі до С. Дуриліна (грудень 1923 р.) художник описує, як він прагнув до звільнення лика Христа від двох крайнощів: « /.../ чрезмерной суровости, с одной стороны, и слащавости (прежнего недостатка) – с другой. Этот период исканий выразился в окончательном образе Христа для собора в Сумах» [10, с. 293]. Отже, процес пошуку в цьому напрямку у попередніх церковних роботах займає у художника близько 15 років.

Створення образу Христа для сумського Троїцького собору спирається не стільки на сюжет, скільки на ритміку побудови, повнозвучний колорит. Підсумовуючи свою діяльність в галузі церковного живопису М. Нестеров виокремлював роботу у Марфо-Маріїнській обителі і в Сумах, вважаючи, що там він сказав своє слово. У процесі створення ескізів прийшло осмислення значущості створеного: «Сегодня кончил /.../ эскизы образов иконостаса для собора в Сумах – кажется, будет ладно, едва ли не интересней «великокняжеского», что на Ордынке» [10, с. 249].

Уявлення про композицію ікони Трійця надає її авторське повторення 1921 р. (папір на картоні, акварель, білило, 32,5x16,2) з приватної колекції [13, илл. № 9]. У 20-ті рр. ХХ ст. М. Нестеров неодноразово звертається до повторення старих робіт, у тому числі й до релігійних сюжетів. Це пояснювалося доволі складним матеріальним становищем, а також й попитом на його твори. У листі до О. Туригіна від 21 листопада 1921 р. він повідомляє, що зробив повторення картини «Подорожній», а в листі до того ж адресата від 23 лютого 1922 р. писав: «Повторяю одну за другой свои старые вещи, благо на меня есть спрос и платят, по-старому – гроши, по-новому – миллионы» [10, с. 277]. Через місяць, у листі від 1 квітня 1922 р. до О. Туригіна знову інформує

про те, що працює невпинно: «.../ переписал без конца повторений и вариантов с своих мелких старых картин» [10, с. 278].

Для М. Нестерова ікона Трійці була важливою, адже вона виконувала функцію храмової ікони. Сюжет іконописних зображень старозаповітної Трійці має давню традицію. Відсутність у композиції ікони М. Нестерова Авраама і Сарри підкреслює ідею єдності та неподільності Трійці, уводячи від історичних подробиць. Аналіз іконописного зображення за авторським повторенням 1921 р. підводить нас до того, що його автора більшою мірою цікавили мистецькі особливості, ніж догматичний та сюжетно-історичний зміст.

В основі іконописного зображення знаходиться традиційна візантійська іконографічна схема. З біблійної історії залишилися три діючі особи, а листя у правій та лівій частині композиції лише натякають на мамврійський дуб, під яким сиділи янголи. Нетрадиційне тлумачення пейзажного мотиву спостерігаємо в нижній частині ікони, де знаходиться лимонне дерево біля води. Співставлення жовтого кольору лимонів на темно-синьому кольорі надає колориту ікони більшої звучності. Отже, в іконі М. Нестерова безмовна бесіда трьох подорожніх виходить за межі ілюстрації одного з головних догматів християнства.

М. Нестеров неодноразово урізноманітнював іконописні композиції, зображуючи в них, наприклад, квіти. В одному з листів до рідних у 1892 р., описуючи композицію «Воскресіння» помічає, що біля ніг Христа зображені троянди. У листі до О. Туригіна від 21 квітня 1901 р. він описує три образи, створені у спрощеній манері та фарбах. Композиція «Воскресіння», вказує художник, написана у спрощених тонах, «.../ причем на первом плане введены цветы...» [10, с. 192].

Іконографічну версію Трійці розробляв Кузьма Сергійович Петров-Водкін (1878–1939), який також брав участь в оформленні сумського храму. Робота митця у Сумах знайшла відображення у деяких моїх публікаціях (Побожій С. І. К. Петров-Водкін у Сумах // Красознавчий збірник: статті та матеріали [2] / за ред. В. С. Терентьева / Сумський обласний красознавчий музей. – Суми, 2006. – С. 174-184). Про пошуки К. Петрова-Водкіна найбільш виразних особливостей цього сюжету дають уявлення ескізи вітражів. Один з них, виконаний аквареллю та графітним олівцем призначався для вітража церкви у м. Барі в Італії (був у зібранні В. В. Ашика), а інший, у техніці акварелі, для живопису на склі у Троїцькому соборі в Сумах (1915 (?), був у зібранні К. Басевич). Але на відміну від М. Нестерова, який не переступав порогу Троїцької церкви, К. Петров-Водкін бував у Сумах двічі у 1915 р.

Оригінальне прочитання сюжету з біблійної історії М. Нестеров реалізує в іконі «Благовіщення» (1914) з Сумського художнього музею. Як і деякі ікони з храму Марфо-Маріїнської обителі «Благовіщення» написано на металевій дошці. Новаторський підхід у трактуванні сюжету виявляється у тому, що сцена проголошення благої звістки переноситься на небо з елементами вигаданого пейзажу. Важливе місце в іконі має й колористична гама. М. Нестеров неодноразово звертався до цього сюжету, постійно шукаючи найбільш виразну композицію. Про закінчення роботи над сумськими образами дізналася Велика княгиня, яка «/.../ с большим вниманием осмотрела как новые образа (для Троїцького собору в Сумах – С. П.), так и то, что не видела у меня раньше /.../» [9, с. 471]. У сумських образах М. Нестерова, на думку С. Дуриліна, не слід шукати «/.../ того открытого мира простых чувствований, какими радовал и умилял Нестеров в Киеве. В Сумах нестеровские небожители живут иною жизнью: жизнью сокровенной думы» [4, с. 261].

А як сам М. Нестеров оцінював образа для Троїцького собору? Він вважав їх кращими творіннями в галузі церковного живопису: «Тут я сам по себе. Тут кое-что я нашел» [4, с. 262]. Іконам М. Нестерова не судилося прикрасити іконостас в Сумах. Пароплав, на якому знаходилося церковне начиння для собору був потоплений у 1914 році. На жаль, доля більшості ікон М. Нестерова для іконостасу Троїцького собору нам невідома.

У зібранні Сумського художнього музею ім. Н. Онацького М. Нестеров представлений творами різноманітних жанрів: «Жінки-мироносиці» (1889), «Етюд з горою» (90-ті рр. XIX ст.), «Етюд жіночої голови у білій хустці (до картини «Літо»)» (1905), «Осінній день» (1906), «Пейзаж з річкою» (1911), «Благовіщення» (1914), «Ісус Христос» (1914), «Портрет Л. Толстого» (1918), Невідомі автори ікон «Свята Ольга з хрестом» (90-ті рр. XIX-початок XX ст.) і «Святий Гермоген» (кінець XIX–початок XX ст.) можуть бути віднесені до школи М. Нестерова. Дві ікони: «Ісус Христос» та «Благовіщення» ідентифікуються з іконами М. нестерова для Троїцького собору в Сумах.

Беручи до уваги сувору самооцінку М. Нестерова щодо своїх церковних робіт, слід відмітити, що в іконах для Троїцького собору в Сумах він повністю позбавився впливу В. Васнецова, солодкуватості та академічної умовності у трактуванні релігійних образів. Ці ікони підвели своєрідний підсумок 22-річної роботи М. Нестерова «на лісах соборів».

ПРИМІТКИ

1. Александр Бенуа. Мои воспоминания. В 5 кн. Кн. 4,5. Изд. 2-е. – М., 1990.

2. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / сост., вст. ст. и коммент. В. М. Володарского. – М., 1999.
3. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / сост., вст. ст. и примеч. Н. А. Ярославцевой. – М., 1987.
4. Дурылин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. – 3-е изд. – М., 2004.
5. Дейнека А. И. Памятники архитектуры Сумщины: путеводитель. – Харьков, 1989.
6. Маковский С. К. Силуэты русских художников. – М., 1999.
7. Михайлов А. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. – М., 1958.
8. Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. – М., 1959.
9. Нестеров М. В. О пережитом. 1862-1917 гг. Воспоминания / вст. ст., коммент. А. А. Русаковой. – М., 2006.
10. Нестеров М. В. Письма. Избранное. Изд. 2-е / вст. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. – Л., 1988.
11. Прохасько Е. С. Из истории отношений мецената и художника: П. И. Харитоненко и М. В. Нестеров // Мистецькі осередки Сумщини: історія, колекції, дослідження: матеріали наук. конф., присв. 75-річчю заснування Сумського художнього музею. – Суми, 1995. – С. 22–25.
12. Розанов В. В. Собрание сочинений. Среди художников. – М., 1994.
13. Русская коллекция III. Антикварно-художественный аукцион № 6. – М., 1993.