

## В.А. СЕРОВ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В МУЗЕЯХ УКРАИНЫ

С. И. Побожий, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Украинской академии банковского дела НБУ

(г. Сумы)

Большая часть живописного и графического наследия выдающегося русского художника Валентина Александровича Серова (1865-1911) находится в российских музеях. Однако какая-то часть его произведений хранится в музейных и частных собраниях Украины. О некоторых из них и пойдет речь в этой статье.

Лето 1885 г. ознаменовалось для Серова длительной заграничной поездкой в Германию и Голландию. В письме к О. Ф. Трубниковой от 8 сентября этого года он объясняет пропуск недели занятий в Академии художеств тем, что *«писал в Москве портрет с одного испанца – певца, чудесная физиономия»* [9, с. 65]. На самом деле, не испанский, а португальский певец Антонио д'Андрате с успехом выступал в Частной опере С. И. Мамонтова в составе итальянской труппы. Написание портрета заняло около десяти дней: 28 августа состоялся дебют певца на сцене, а уже 8 сентября Серов говорит о портрете, как об оконченной работе. Портрет певца-тенора не случаен – музыка сопровождала художника всю жизнь. Его отец был талантливым композитором, мать – пианистка – пропагандировала музыку в народе. В Частной опере помимо д'Андрате выступали известные певцы: шведка Мария Ван Зандт, итальянцы Анджело Мазини и Франческо Таманьо, Федор Шаляпин. Портреты почти всех их оставил нам Серов.

Артистическая внешность д'Андрате привлекла молодого художника. Открывая серовскую портретную галерею эта работа по своим живописным достоинствам свидетельствует о влиянии искусства Веласкеса, Ван Дейка и Рембрандта. Изучая технику старых мастеров, Серова привлекает то, как светятся лица на *«темных»* портретах Веласкеса и Тициана. Не это ли мы наблюдаем и в портрете д'Андрате (холст, масло. 60,5x49,2) из Сумского областного художественного музея им. Н. Онацкого? Выступая полусветлым

пятном на почти черном фоне, портрет напоминает о художественных пристрастиях Валентина Александровича. Он пленен тем, как старые мастера скупыми цветовыми сочетаниями могли добиваться намеченной цели. Позже он так прокомментировал ранние портреты: *«В первый раз я поставил перед собой задачу портрета, когда писал Милушу Мамонтову, во второй раз – когда хотелось передать смеющегося д’Андреаде. Но Милуша была еще девочкой, а д’Андреаде мало и плохо позировал, почему опять получился не портрет, а этюд»* [11, с. 69].

Если с первой оценкой, данной И. Э. Грабарем этому портрету можно согласиться: *«Портрет некрепок по форме и черноват в цвете»*, то со второй можно поспорить. В портрете историк искусства увидел отрицательную характеристику, в которой *«появились первые признаки той оценки морального облика портретируемого лица, которая в будущем разовьется в постоянное слагаемое психологически углубленных серовских портретов»* [11, с. 68]. Сам художник считал эту работу удачной. Портрет экспонировался на пятой Периодической выставке Московского общества любителей художеств в 1886 г., первой выставке, в которой принимал участие Серов.

Типично этюдного плана работа из этого же музея – *«Дворик. Телега»* (1903. Холст, масло. 32х48,8). Подобные по сюжету вещи - не исключение в творчестве художника. Одну из них – с крестьянским двором и девочкой, доящей корову (экспонировалась на выставке *«Мира искусства»* в 1903 г.) В. В. Розанов назвал шедевром. По мнению известного писателя начала XX в., эта работа есть *«истинно великолепный портрет народного быта»* [15, с. 216]. Этюд *«Дворик. Телега»* был написан в период между январем и мартом 1903 г. В это время Серов работает в Москве и Санкт-Петербурге, откуда бывает наездами в Домотканово, где и был, скорее всего, написан этюд.

В небольшой работе художник разворачивает перед зрителем панораму обыкновенного крестьянского двора. Этюд отличается искренностью и непосредственностью впечатления. Именно эти черты пейзажной живописи Серова пленили А. Н. Бенуа, отмечавшего их в своей *«Истории русской*

живописи в XIX веке». Колористическая гамма состоит из оттенков коричнево-оливковых и голубовато-серых тонов. Сложным сочетанием цвета отличается и снег на первом плане.

В собрании Сумского художественно-исторического музея в 20-х гг. XX в. находилось еще одно произведение Серова – «Портрет Волконской» (1903 (?). Холст, масло. 56x45,5). До этого – в собрании киевского коллекционера Оскара Гансена. Впоследствии, в середине 1930-х гг. он был передан из Сум в Харьков и ныне хранится в Харьковском художественном музее. По мнению музейных сотрудников, на нем изображена дочь или жена директора императорских театров в 1899–1901 г. Сергея Михайловича Волконского (1860–1937).

В этом же музее находится работа Серова пейзажного жанра «Ели» (1890. Холст, масло. 101x66). Первыми ценителями и обладателями этого пейзажа стали текстильный фабрикант, меценат и собиратель С. Т. Морозов, потом – инженер путей сообщения и собиратель живописи А. Н. Ляпунов. Работа экспонировалась на 2-й выставке журнала «Мир искусства» (1900, СПб.) и посмертной выставке Серова (1914). Сюжет для пейзажа был найден в Домотканово, которое обожал художник и бывал там, начиная с 1886 года.

В конце жизни Серов создал этапные произведения, показавшие художника не только как продолжателя классической традиции русского искусства, но и художника нового века. К ним, безусловно, относится «Похищение Европы». Серов исполнил в 1909–1910-х гг. значительное количество эскизов и подготовительных рисунков на сюжет из античной мифологии. Один из них – «Горы» (Картон, масло. 16,4x23,8) находится в Харьковском художественном музее. В нем лишь обозначены в общих чертах узлы будущей композиции, в центре которой еле угадываемая фигура Европы в полулежащей позе. Некоторое недоумение вызывает название композиции. На самом деле, плавные очертания означают волны, на фоне которых и разворачивается действие сюжета. Эту деталь подметил В. В. Розанов: «Чудно представлено море: перед зрителем оно стоит горой /.../» [8, с. 472]. Этот

прием давал возможность показать трудность преодоления морской стихии. Крупные отдельные мазки на первом плане могут означать буруны, которые видны и в поздних вариантах композиции.

Настоящее открытие ждет любителя искусства в Лебединском городском художественном музее им. Б. К. Руднева. Это небольшой по размерам, но необыкновенно красивый по живописи этюд Серова «Михайловка» (1890-е. г. Дерево, масло. 10x16). Авторство выдающегося русского художника подтверждают довоенная инвентарная книга музея и дневник первого директора музея в Лебедине Бориса Кузьмича Руднева. 3 июня 1943 г. он записал в нем: *«Я снял с экспозиции: 5 этюдов Васильковского и один этюд Серова»* [16, с. 48].

Этюд попал в музей, скорее всего из с. Михайловка, находящейся недалеко от г. Лебедина в Харьковской губернии, ныне Сумской области. Там находилась усадьба графа В. А. Капниста. По мнению художника и архитектора Г. К. Лукомского, это была *«едва ли не одна из наиболее красивых усадеб всей Украины»*. Там же хранилось значительное по историческим и художественным достоинствам собрание живописи, графики, декоративного искусства, родовой архив и библиотека.

Знакомство Серова и графа состоялось, очевидно, во время написания художником группового портрета семейства Александра III, заказанного харьковским дворянством. Граф Василий Алексеевич Капнист (1838–1910) – предводитель Харьковского губернского дворянства был не только инициатором заказа, но и выступал также советником художнику по церемониймейстерской части. Знакомство высокого сановника и Валентина Александровича послужило рождению нескольких портретов членов капнистовской семьи: его жены и дочерей. В свете этих фактов вполне логичной представляется и поездка Серова из Харькова в Михайловку.

Композиционной доминантой этюда является церковь Рождества Богородицы, возведенная в 1810 г. Ритмический рисунок деревьев с небольшой часовенкой и едва виднеющимися крышами придает работе гармонию природы

и деяний рук человека. А такая деталь, как часть парашюта указывает место, где находился художник во время написания этюда. Отсутствие даты и подписи усложняет атрибуцию произведения. По моему мнению, этюд был написан между 1892 и 1895 гг., следовательно, его датировку можно отнести к первой половине 90-х гг. XIX в. К такому выводу автор пришел во время написания монографии «Валентин Серов и Сумщина» (2005) [14, с. 34–36].

Избы и сараи привлекали внимание художника как непереносимый атрибут крестьянской жизни. В пейзажном этюде Серова «На окраине села» (холст на картоне, масло. 19,5x33,5) из Севастопольского художественного музея им. М. П. Крошицкого соблюдена та мера светлого и темного, которая и создает гармонию произведения. Скорее всего, этюд написан в Домотканово. Туда, по словам дочери художника, Валентин Александрович *«Приезжал он в самое разное время, жил там по неделям, по месяцам...»* [18, с. 57]. Домотканово стало для него своеобразным «художественным урочищем», где находила отдохновение душа художника, откуда черпались сюжеты. Верным представляется мнение матери, которая отмечала, что Домотканово *«/.../ вызвало на его холстах ту мягкую, сочную красочность, которую залюбовывались ценители его таланта»* [17, с. 111].

Закомпонованный в горизонтальный формат «Портрет княжны С. Ф. Касаткиной-Ростовской (1905(?)) (холст, масло. 64,5x71) – не совсем обычное явление в творчестве Серова. Примененный прием – расположение фигуры против света дает возможность разыграть красивые цветовые отношения на втором плане. Этот портрет интересен еще и тем, что в нем присутствует красный цвет. С ним, говорил Валентин Александрович, *«/.../ нужно обращаться осторожно, очень тонко – иначе грубость, диссонанс, дешевка».*

В собрании этого крымского музея находятся также другие произведения художника: «Натурщик» (1880-е гг.; холст, масло. 75x69), «Дворик» (1896; холст, масло. 22x43), «Мальчик-натурщик. Этюд» (1898; бумага на картоне, гуашь. 54,5x37,7), «Волк и пастухи» (1898; бумага, офорт. 16x24). Штудирование обнаженной природы во время учебы в Академии и после нее

культивировалось художником. В. С. Серова вспоминала: «/.../ комнаты наши заполнены были этюдами разных размеров, разных видов, и повсюду красовались холсты с голыми телами. Изображения натуращиков стали мне мерещиться даже во сне» [17, с. 100].

Мастерство Серова проявилось и в технике офорта. В одном из них мастер запечатлел своего друга – гравера Василия Васильевича Матэ (1856-1917). Один из оттисков находится в собрании Симферопольского художественного музея («Портрет В. В. Матэ. 1896»), другой – в Киевском музее русского искусства. Искусство В. В. Матэ было высоко оценено художниками-современниками. «Дерзкий на академических собраниях, он никогда не унывал и был освежающей грозой академической рутин», – писал о нем И. Е. Репин [9, с. 295]. Авторство живописной работы Серова «Вид через открытую дверь» (картон, масло. 27x29), экспонировавшуюся, как и другие работы художника на выставке «В. А. Серов и его ученики» из этого же музея, подвергается сомнению музейными сотрудниками [5, с. 5 (без пагинации)].

В 1906 г. Серов написал два портрета Елизаветы Алексеевны Красильщиковой – представительницы богатой московской купеческой семьи, владевшей хлопчатобумажной мануфактурой в Костромской губернии. Один из них – поколенный, в технике масляной живописи находится в Киевском музее русского искусства, другой – в технике пастели – в Краснодарском художественном музее. Оба считаются неоконченными.

Анализ киевского портрета позволяет сделать несколько выводов. Во-первых, он исполнен не «злым» Серовым, о чем свидетельствует отсутствие в нем черт шаржированности, сарказма или иронии. Во-вторых, прописанное лицо модели контрастирует с широко, в духе шведского художника А. Цорна, трактованным нарядом. Вертикальный формат холста существенно осложнил задачу, заставив Серова решать проблему отнюдь не главную для него – написание аксессуаров. В-третьих, значение портрета состоит не в композиционных, а в живописных особенностях. Подобный подход, но только ограниченный соотношением светлого фона и светлой тональностью лица

наблюдаем в «Портрете М. П. Мусоргского» (1881) И. Е. Репина – одном из центральных произведений художника 80-х гг. XIX в. Но и здесь Серов идет дальше своего учителя, пробуя написать светлое на светлом.

В своей книге «Моя жизнь. Автобиография» И. Э. Грабарь объясняет неудачи нескольких портретов художника тем, что Серов не всегда понимал конструктивные особенности модели, например, строение лба, а также тем, что к некоторым портретам *«/.../ приступать приходилось без всякого увлечения, даже с неохотой»* [7, с. 528]. К подобного рода неудачным вещам художника историк искусства причисляет и портрет Красильщиковой. Мне кажется, это не совсем так, или как говорил Серов: *«То – да не то»*. Художник закончил портрет (для себя), написав его в сложной, необычной даже для него тональности. Поставленная художественная проблема была им разрешена, о чем свидетельствует и подпись: *«ВС 906»*, и, возможно, не закончив портрет для заказчика. Всего в Киевском музее русского искусства хранится 24 работы Серова, в том числе и рисунки к басням И.А. Крылова.

Еще более сложную задачу поставил Серов в портрете Маргариты Кирилловны Морозовой, урожденной Мамонтовой (1873-1958), хранящемся в Днепропетровском художественном музее («Портрет М. К. Морозовой». 1910. Холст, масло. 143x84). Это один из трех вариантов портрета, оставшийся незаконченным. За 15 лет знакомства с семьей Морозовых художник написал живописные портреты ее мужа – текстильного фабриканта и коллекционера Михаила Абрамовича Морозова (1902), сына – М. М. Морозова («Мика Морозов, 1901), сделал рисунки («Дети М. К. Морозовой»).

Валентин Александрович был частым гостем дома Морозовых и из всех художников, по словам М. К. Морозовой, ее муж *«особенно любил Серова»*. В доме Морозовых собирались представители московской интеллигенции: философы, поэты, музыканты. После смерти мужа Маргарита Кирилловна становится полноправной хозяйкой салона, на приглашения которой охотно откликались и почтенные профессора и поэты-декаденты. Андрей Белый, например, отмечал, что, будучи беспомощной *«в умении разобраться в*

*течениях мысли, искусства, науки, общественности, Морозова обладала огромным умением мирить и приучать друг к другу вне ее салона непримиримых и неприрученных людей /.../» [1, с. 506]. В своих воспоминаниях М. К. Морозова пишет, что она «всегда немного побаивалась и смущалась Серова». Она ценила в нем ум, правдивость и вместе с тем отмечала отсутствие фантазии и артистизма. В начале их знакомства у М. К. Морозовой не было желания иметь свой портрет кисти Серова, но впоследствии она изменила свое решение. Не будем забывать, что художник только то и пишет, что ему нравится, к чему его влечет, по словам А. Н. Бенуа «душевная подсказка».*

Как «взять» М. К. Морозову на портрете – вопрос, имеющий как всегда для Серова важное значение. Будучи видной женщиной, она тем не менее была натурой сомневающейся, поддающейся влиянию. А. Белый в своих мемуарах оставил яркий и запоминающийся образ портретируемой: *«Мы звали в шутку ее – «дамой с султаном»; огромного роста, она надевала огромную шляпу с огромным султаном; казалась тогда «великаншєю»; если принять во внимание рост, тон «хозяйки салона», – то она могла устроить с непривычки; кто бы мог догадаться: она пугалась людей, потому что, за вычетом всех заемных слов, она была – немая: без слов; в ней жив был лишь жест» [1, с. 508]. В этом портрете Серов стремился к тому, чтобы показать М. К. Морозову, не статично, а в движении. Очевидно, в какой-то момент художник осознал трудность и даже неосуществимость такого замысла и ограничился несколькими сеансами. Известно, что портрет был проложен только в три сеанса, но «/.../ уже обнаруживает серовскую художественную зоркость» [11, с. 342]. О методе написания портрета указывала в воспоминаниях Маргарита Кирилловна: «Он начал писать, сделал несколько полотен какой-то импрессионистической манере, вроде точек или штрихов, причем говорил, что хочет меня изобразить так, чтобы я шла, говорила и улыбалась» [8, с. 266].*



Интересно, что со временем портрет со стороны М. К. Морозовой получил весьма лестную характеристику. Уже в конце жизни, слабо помня его, она вдруг заявила в своих воспоминаниях, что он *«почти закончен»*. Конечно, с этим невозможно согласиться. Попробуем непредвзято посмотреть на него. Как всегда в работах Серова лицо отличается большим сходством. Очевидно, за эти три сеанса художник написал лицо и лишь в общих чертах наметил постановку фигуры. Дробные и плавкие мазки действительно в виде штрихов, а иногда и точек запомнились М. К. Морозовой и стали ассоциироваться впоследствии с *«импрессионистической манерой»*, в которой Серов разрабатывал стилистику портрета. На этом работа и закончилась. Два круга в левой части холста, над правым плечом могут означать проблески какого-то замысла художника, оставшегося нереализованным.

В этом же году Серов пишет «Женский портрет» (холст, масло. 62,7x52,5) из собрания Алупкинского государственного дворцово-паркового музея-заповедника в Крыму. Погрудный, в три четверти портрет пожилой женщины оставляет открытым вопрос о том, кто изображен на нем. Видимо, его можно причислить к одной из заказных работ, часто исполняемой художником. Возможно, сильный контраст между светлым фоном и темным одеянием портретируемой выдает желание автора подчеркнуть и контрастность характера? Противопоставление светлого фона и темного платья наблюдаем и в других портретах, например в «Портрете М. Морозовой» (1897). Лицо в них также является переходным в цветовом отношении.

Но, безусловно, личности интересные, сильные и неординарные привлекали художника. К таким можно причислить и Николая Николаевича Перцова (1855– ?), портрет которого Валентин Александрович написал в 1907 г. («Портрет Н. Н. Перцова». 1907. Бумага, акварель, гуашь. 51,5x37; Херсонской художественный музей им. А. А. Шовкуненко.

Скудные сведения позволяют составить впечатление о нем, как о человеке увлекающемся собиранием произведений искусства. *«Порядочный любитель художества»* – эти слова звучат как комплимент из уст В. А.

Серова. Известно, что он приобретал живопись, например в 1901 г. – картину И. И. Левитана «Бурный день». Известно также, что в его собрании имелись и произведения старых мастеров. В одном из писем к А. Н. Бенуа он упоминает две картины фламандских художников, которые *«случайно попали в руки»* [2, с. 170]. Вместе с тем, это не мешало ему быть инженером путей сообщения, а в 1905-06 гг. издавать газету «Слово», политическое направление которой не воспринимал Серов. Знакомство Н. Н. Перцова и художника не переросло в дружественные отношения. Не исключено, что Серов питал к нему симпатию как собирателю, о чем свидетельствуют его слова: *«/.../ кажется, у него имеются хорошие вещи»* [10, с. 49].

Исполненный в графической технике портрет Н. Н. Перцова дает представление об этом незаурядном и энергичном человеке. Белый воротничок выступает не только как цветовой акцент, но и приобретает некий символический подтекст, выражающийся в целеустремленности в достижении намеченного. Словесный портрет собирателя оставил А. Н. Бенуа: *«Внешность Перцова не особенно располагала к нему. Это был высокого роста, массивный, очень прямо держащийся, черноволосый и чернобородый господин с необыкновенно грубыми и некрасивыми чертами лица, чему, впрочем, противоречила его воспитанность и отменные манеры. В общем, он производил впечатление не то что высокомерного, но все же преувеличенно сдержанного, холодного «европейца». Что же касается его художественных взглядов, то они не были созвучны с моими, а отличались известной склонностью к академической банальности и большим недоверием ко «всяким крайностям /.../»* [3, с. 409]. Кроме портрета Н. Н. Перцова в Херсонском художественном музее хранятся также рисунки Серова: «Нарцисс» (1884. Бумага, графитный карандаш. 31,8x46), «Волк и журавль» (1895. Бумага, карандаш. 26,5x42,2), «Натурщица на коленях» (1910. Бумага, свинцовый карандаш. 29x23), а также декоративная композиция «Похищение Европы» (1910. Бисквит. 24x43,5x20).

«Детей он всегда писал особенно хорошо...» – так писала в воспоминаниях о Серове М. К. Морозова. И действительно, если портреты взрослых иногда выполнялись как бы через силу, то портреты детей художник писал с удовольствием. Касалось ли это своих детей («Дети. Саша и Юра Серов», 1899), «Миша Серов» (1902–03) или близких и знакомых ему людей: «Дети Боткины» (1900), «Портрет детей (Н. А. и Т. А. Касьяновы) (1907), «Мика Морозов» (1901), «Портрет Льва Нарышкина в детстве» (1910), портреты дочерей Н. И. Гучкова и В. П. Боткиной (1902).

Выполненные в различных техниках они объединены, по-видимому, чувством *«отрадного»*, которое мечтал воплощать на своих картинах художник и которое не всегда давалось ему. Графические портреты отличаются необыкновенным лиризмом и теплотой. Равнодушный к частностям в портретном творчестве вообще и в изображении детей в частности, художник стремился к обобщенности форм. Основной упор делается на контур, в котором сосредоточены все смысловые нагрузки.

В «Портрете девочки Гучковой» (1902. Бумага, сангина, уголь. 51x32) из Николаевского художественного музея им. В. В. Верещагина изображена одна из дочерей потомственного почетного гражданина, представителя известного купеческого рода, владельца *«собственной картинной галереи»* Николая Ивановича Гучкова (1865-1935). Через три года после написания портретов его дочерей, Николай Иванович станет городским головой г. Москвы, каковым и останется до 1913 г.

Помимо собрания полотен В. А. Тропинина, которое считалось одним из лучших в Москве, его собрание украшали и произведения А. К. Саврасова, В. Е. Маковского, Серова («Баня в Домотканово» (1888) и портреты четырех дочерей *«выполненные по заказу собирателя в 1902 г.»* [12, с. 60]. В перечне произведений В. А. Серова, помещенном в монографии И. Э. Грабаря (1965) есть упоминание о следующем портрете: *«Вера (Вера Николаевна) Гучкова, впоследствии Карпова (род. 1892). 1902 г. Поясной, ¾ вправо, в матроске. Б., уголь, сангина, цветн. кар. 51x32. Справа подпись: В Съровъ 1902. Собр. Е. В. и*

*Т. В. Гельцер, М. ( был в собр. Н. И. Гучкова, М.) [11, с. 358]. Кроме портрета Веры В. А. Серов запечатлел также ее сестер: Надежду, Любовь и Софию. По свидетельству Л. Н. Гучковой, портрет Сони был нарисован вместе с ее братом. Портрет брата Серов отрезал и уничтожил.*

Портрет В. Н. Гучковой экспонировался на выставке журнала «Мир искусства» (1902) в Санкт-Петербурге, на посмертной выставке В. А. Серова в этом же городе (в каталоге значится под № 162). Есть все основания полагать, что на выставке были показаны портреты *«двух девочек Гучковых»* наряду с другими произведениями художника. Между тем, отзывы об этих и других рисунках, помещенные в журналах и газетах в 1903 г. отличались диаметрально противоположными оценками – от положительной: *«Превосходны две карандашные девочки»*, *«Весьма недурные рисунки, изображающие девочек Гучковых»*, до отрицательной: *«Девочки Гучковы» - слабые рисунки»* [9, с. 400-401]. Выбор комбинированной техники, сочетающей сангину и уголь давал возможность Валентину Александровичу использовать контурный рисунок. Этот художественный прием позволял как бы имматериализовать натуру. И в этом портрете видно равнодушие художника к частностям и стремление к обобщению форм. Желая подчеркнуть особенность внешности воспитанников Тенишевского училища О. Мандельштам проводит аналогию с детскими портретами В. А. Серова, отмечая, что они: *«Из того же мяса, из той же кости, что дети на портретах Серова»* [13, с. 120].

Пожалуй, одно из самых лучших собраний работ Серова находится в Одесском художественном музее: *«Портрет Саввы Ивановича Мамонтова»* (1890; х., м. 89,2x71,5), *«Портрет Кононович»* (1893; х., м. 70,5x57,5), *«Портрет Евгении Леонидовны Алафузовой, урожденной Добротворской»* (1907-08; картон, м. 48,5x54, овал), *«Автопортрет»* (1901; б., гуашь. 49x35); *«Петр I в Монплезире»* (1910-1911; б., гуашь. 74,2x65,2).

Одним из самых любопытных самоизображений Серова является его *«Автопортрет»* (1901) . В этом же году художник пишет ряд великолепных портретов: *«Мика Морозов»*, *«Портрет художника И. Е. Репина»*, *«Портрет С.*

Боткина». И. Э. Грабарь считал, что начиная со второй половины 90-х гг. XIX в. портреты написаны *«злым»* Серовым. Одесский автопортрет написан если уж не злым, то, во всяком случае *«недовольным»* художником. Однако он не утратил от этого своей значимости как произведения искусства. Написанный в технике *alla prima* он являет и пример незаконченности произведения, возведенного в художественный метод. Взгляд на автопортрете такой же колючий и пронзительный, как и в автопортрете (1898), выполненном в технике офорта. Художник изобразил себя с папиросой во рту. Один из современников художника писал: *«У него была манера постоянно держать папиросу в зубах. Закусит и так все время держит»* [18, с. 104]. Тонкие наблюдения об автопортретах вообще и одесском в частности сделал В. В. Розанов в статье *«Валентин Александрович Серов на посмертной выставке»* (1914). По его мнению – это *«великий автопортрет»*, который *«/.../ только кажется недоконченным, а на самом деле изумительно окончен»* [8, с. 470].

Семья Мамонтовых сыграла огромную роль в жизни Серова. К Елизавете Григорьевне он проявлял сыновнюю любовь, а Савва Иванович создал все условия для плодотворного творчества в Абрамцево художников, музыкантов, артистов. Портрет С. И. Мамонтова отличается простотой композиции, естественной позой. Перед нами не меценат и крупный промышленник, а просто человек. Но главное в портрете - это глаза, которые смотрят в вас.

Безусловный интерес представляет и композиция на историческую тематику *«Петр I в Монплеzure»* (1910–1911). Художника всегда привлекали сильные исторические личности. Но *«петровская»* тема стоит особняком в творчестве Серова. Изображая Петра I художник словно захвачен личностью героя. По сравнению с композицией на такую же тему из Третьяковской галереи, одесский вариант представляется более цельным.

Глубокую и верную характеристику вещам на историческую тематику дал А. Н. Бенуа в 1909 г. в статье *«Еще о «Салоне»*, помещенной в газете *«Речь»*: *«/.../ его не интересуют «великие события», на Петра I или Екатерину II ему хотелось бы «подглядеть» во время их каждодневных занятий или*

*увеселений, словом, тогда, когда из монументальных актеров они превращались в изумительных и чарующих людей» [4, с. 89].*

Таким образом, выявленные 55 произведений в государственных музеях Украины представляют все жанры, в которых работал художник и отображают все периоды многогранного творчества. Думается, что наилучшим подарком любителям искусств к 150-летию со дня рождения Валентина Александровича может стать выставка, где будут представлены произведения этого замечательного художника из украинских музеев.

#### Примечания

1. Белый А. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2. Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М., 1990.
2. Бенуа А. Н. Дневник. 1918-1924. – М., 2010.
3. Бенуа А. Мои воспоминания [Текст] : в 5 кн. Кн. 4, 5. – М., 1990.
4. Бенуа А. Н. Художественные письма 1908-1917, газета «Речь», Петербург. Т. I. 1908-1910 / сост. Ю. Н. Подкопаева, И. А. Золотинкина, И. Н. Карасик, Ю. Л. Солонович. – СПб., 2006.
5. В. А. Серов и его ученики. Каталог выставки / авт. вст. ст. и сост. Л. К. Смирнова. – [Симферополь, 2005].
6. Валентин Александрович Серов (1865–1911). Выставка произведений к 100-летию со дня рождения [Каталог]. – М., 1965.
7. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / редакторы-составители, авторы вст. ст, очерков о мемуаристах и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Т. 1. – Л., 1971.
8. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / редакторы-составители, авторы вст. ст., очерков о мемуаристах и комментариев И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Т. 2. – Л., 1971.
9. Валентин Серов в переписке, интервью и документах. [Текст]: в 2 т. Т. 1. / составители И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – Л., 1985.
10. Валентин Серов в переписке, интервью и документах. [Текст]: в 2 т. Т. 2. / составители И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. – Л., 1989.

11. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. – М., 1965.
12. Картины из собраний московских коллекционеров в Севастопольском художественном музее / авт.-сост.: Н. А. Бендюкова, Н. В. Григорьева, Л. К. Смирнова, А. И. Фролов. – М., 2001.
13. Мандельштам О. Египетская марка. – М., 1991.
14. Побожий С. И. Валентин Серов и Сумщина. – Сумы, 2005. – С. 34-36. (на укр. яз.).
15. Розанов В. В. Собрание сочинений. Среди художников. – М., 1994.
16. Руднев Б. К. Дневник оккупации г. Лебедин Сумской области. – Х., 2006. – С. 48.
17. Серова В. С. Как рос мой сын. – Л., 1968.
18. Серова О. В. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. Вст. ст. и примеч. Г. С. Арбузова. Изд. 2-е, доп. – Л., 1986.

Побожий С.И. В.А. Серов и его произведения в музеях Украины / С.И. Побожий // Русь в средние века. Значение наследия Сергия Радонежского для всех веков и народов : материалы Международной научно-практической конференции (2014 г., Одесса) : вып. 13 / ред. кол. : Е. Г. Петренко (гл. ред.), Н. Е. Порожнякова, К. В. Гилевич [др.] ; сост. : В. И. Жердецкий, Е. Г. Петренко ; Одес. Дом-Музей им. Н. К. Рериха. – Одесса : Астропринт, 2015. – С. 124–136.