УДК 75
ББК 85.103

Карпова Татьяна Львовна
Доктор искусствоведения, заместитель генерального директора по научной работе Государственной Третьяковской галереи, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва
ORCID: 0000–0002–4643–7721
tlkarp@mail.ru
Ключевые слова: искусство второй половины XIX века, Генрих Семирадский, Василий Поленов, «Христос и грешница».

Карпова Татьяна Львовна

Семирадский и Поленов

В биографиях и творчестве Семирадского и Поленова много точек соприкосновения: происхождение из дворянских семей с глубокими традициями, обучение в университете, а затем в Императорской Академии художеств, занятие естественными науками, совместная работа в Италии, создание крупноформатных полотен на сюжет «Христос и грешница», интерес к Античности. Поленов и Семирадский сыграли важную роль для сложения эстетики русского искусства Серебряного века. Их сближения и размежевания показательны для понимания картины развития русского искусства 1870–1890-х годов.

Karpova Tatyana L.
Doctor of Fine Arts, Deputy Director General for Research, State Tretyakov Gallery, Senior Researcher, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID: 0000–0002–4643–7721
tlkarp@mail.ru
Keywords: art of the second half of the 19th century, Henryk Siemiradzki, Vasily Polenov, “Christ and the Sinner”.

Karpova Tatyana L.

Siemiradzki and Polenov

In biographies of Siemiradzki and Polenov’s creativity there is a lot of common ground: origin from noble families with deep traditions, training at the university and then in Imperial Academy of Arts, research in natural sciences, a joint work in Italy, creation of large-format cloths on a plot “Christ and the Sinner”, interest in Antiquity. Polenov and Siemiradzki played an important role for addition of an esthetics of the Russian art of the Silver age. Their rapprochement and stirring are indicative for understanding of the Russian art development in the 1870–1890s.

«Семирадский и Поленов» — этой теме до сих пор не уделяли пристального внимания ни исследователи творчества Поленова, ни исследователи творчества Семирадского, хотя, казалось бы, она лежит на поверхности.

В биографиях и творчестве Семирадского и Поленова много точек соприкосновения. Они принадлежат к одному поколению — Семирадский родился в 24 октября 1843 года, а Поленов — 20 мая 1844-го. (Генрих Ипполитович всего на полгода старше Василия Дмитриевича). Оба появились на свет в дворянских семьях с глубокими традициями. Семирадский — сын офицера драгунского полка, генерала (с 1872 года). История рода Семирадских прослеживается с XVII века: согласно семейному преданию, в поэме Адама Мицкевича «Пан Тадеуш» использованы семейные архивы Семирадских. Отец Поленова — юрист, дипломат, археолог и коллекционер, мать — урожденная Воейкова, внучка Николая Александровича Львова — архитектора, поэта, музыканта; дочь генерал-майора, участника войны 1812 года.

Семирадский и Поленов, как и полагается отпрыскам дворянских семей, получили прекрасное образование. Оба учились в гимназиях: Семирадский закончил 2-ю Харьковскую гимназию, где рисование ему преподавал Д.И. Безперчий, ученик Карла Брюллова. В 1864 году Семирадский заканчивает Харьковский университет со званием кандидата физико-математического факультета по разряду естественных наук, защитив диссертацию «Об инстинктах насекомых»[(1)]. Поленов учится в Олонецкой губернской мужской гимназии и в 1863 году поступает на физико-математический факультет Санкт-Петербургского университета, затем переводится на юридический факультет, который заканчивает в 1871 году со званием кандидата права, защитив диссертацию «О значении искусства в его применении к ремеслу…».

Происхождение и полученное образование, знание языков, в том числе латыни и греческого, выделяло Поленова и Семирадского в среде их соучеников в Академии художеств, которая была преимущественно разночинной по своему составу.

(1) Здесь и далее автор использует фрагменты своей докторской диссертации. См.: Карпова Т.Л. Творчество Г.И. Семирадского и искусство позднего академизма: диссертация … доктора искусствоведения: 17.00.04 / Карпова Татьяна Львовна; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания]. Москва, 2009. 290 с.

Илл. 1. Г.И. Семирадский. Автопортрет. Около 1876, х., м. 80 × 55 см. Национальный музей, Краков

Илл. 2 И.Е. Репин. Портрет В.Д. Поленова. 1877, х., м. 80,8 × 65,4 см. Государственная Третьяковская галерея

Поленов и Семирадский познакомились в Академии художеств в Петербурге[(2)]. В 1864 году Семирадский становится учеником Императорской Академии художеств, в 1865 — Поленов. Оба заканчивают академию, удостоившись большой золотой медали и права на пенсионерскую поездку на шесть лет: Семирадский в 1870, получив большую золотую медаль за программу «Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу во время тяжкой болезни» (1870, Национальный художественный музей республики Беларусь, Минск), Поленов в 1871 за картину «Воскрешение дочери Иаира» (1871, НИМ РАХ).

В 1872 году Поленов и Семирадский встречаются в Италии во время своего пенсионерства. Они вместе обследуют окрестности Рима, встречаются в кафе Греко. Семирадский, уже освоившийся в Риме, на

(2) В письме из Рима родным Поленов называет Семирадского своим товарищем по Академии [I·, с. 83].

первых порах опекает Поленова: «Тут уже живет товарищ по Академии поляк Семирадский, — пишет Поленов из Рима родным. — Очень любезный… господин и интересный художник. У него я познакомился с несколькими польскими молодыми художниками. Они пригласили меня участвовать в их воскресных экскурсиях по окрестностям Рима. Некоторые из них знают хорошо и места и обычаи, и в большой компании не опасно, бандиты, то есть разбойники, не трогают, уважают форестьеров. <…> Я сблизился с художниками поляками. По воскресеньям хожу с ними по Римской Кампании. Она мне нравится своей какой-то отчужденностью, и это рядом с так называемым вечным городом…» [9, с. 83, 86]. Семирадский в письме конференц-секретарю Императорской Академии художеств П.Ф. Исееву называет Поленова своим другом[(3)].

После пенсионерства их пути разойдутся: Семирадский будет развивать и укреплять свои связи с Академией художеств и императорской семьей, станет выставляться в России на академических выставках, а Поленов свяжет свою профессиональную жизнь с Товариществом передвижных художественных выставок (ТПХВ). Семирадский, обосновавшись в Риме, будет жить между Италией, Польшей и Россией. Поленов, хотя Стасов ему и предрекал жизнь в Европе и карьеру европейского художника, вернется в Россию.

Но обратимся вновь к началу 1870-х годов. Практически одновременно Семирадский и Поленов задумывают картину на близкий сюжет — «Христос и грешница». Возможно, во время учебы в Академии художеств, во время пенсионерской командировки в Риме они обсуждали свои творческие планы. «Начал делать этюды для картины «Кто из вас без греха», — пишет Поленов осенью 1872 года родным в письме из Рима. — Вообще жизнь Христа меня с давних пор интересует, и вот из этой жизни мне хочется изобразить несколько эпизодов» [9, с. 86]. «У нас был твой товарищ Семирадский, который тебя очень полюбил и выхвалял твой талант и твои этюды в Риме, а также начатую твою картину…», — пишет В.Н. Воейкова, бабушка Поленова, Василию Дмитриевичу в 1873 году [9, с. 93–94].

(3) РГИА (Санкт-Петербург). Ф. 789. Оп. 4. Ед. хр. 121. Письма Г.И. Семирадского П.Ф. Исееву. Л. 115-об.

Илл. 3. Г.И. Семирадский. Грешница. 1873, х., м. 250 × 499 см. Государственный Русский музей

Илл. 4. В.Д. Поленов. Христос и грешница («Кто из вас без греха?»). 1887, х., м. 325 × 611 см. Государственный Русский музей

Путь Поленова к картине «Христос и грешница» был долгим. От зарождения замысла до его воплощения (1868–1887) прошло около 20 лет. Замысел картины возникает у Поленова еще в период учебы в Академии художеств в 1868 году под влиянием полотна Александра Иванова «Явление Христа народу». В 1873 году в Риме Поленов исполняет первый графический эскиз картины «Христос и грешница (Кто без греха?)» (1887, ГРМ)[4]. В 1876 году в Париже пишет живописный эскиз, в манере которого чувствуется влияние М. Фортуни (1838–1874), посмертную выставку которого Поленов видел в Париже в 1875 году.

Сестра-близнец Поленова Вера Дмитриевна была в Париже в 1874 году во время пенсионерской поездки брата, и Поленов рассказал ей о замысле картины «Христос и грешница». Перед смертью[5] она взяла с брата обещание завершить работу над давно задуманной картиной и непременно создать именно монументальное полотно на евангельский сюжет. В 1881–1882 годах Поленов совершает свое первое путешествие в Палестину, Египет и Грецию в связи с работой над полотном «Христос и грешница». Из этой поездки он привозит около ста этюдов с изображением природы, местных жителей и древней архитектуры Востока. Серия экспонировалась на 13-й передвижной выставке в 1885 году. Зимой 1883–1884 годов Поленов продолжил работу над картиной в Риме, где писал портретные этюды в еврейском гетто. В 1885 году в Меньшово, усадьбе под Подольском, Поленов исполнил проработанный графический угольный эскиз в размер будущего произведения[6]. Интересно, что как картина Семирадского, так и картина Поленова существуют в графических крупноформатных монохромных воплощениях. Семирадский исполнил по заказу великого князя Владимира Александровича сепией и черной акварелью уменьшенное повторение своей картины[7].

(4) В.Д. Поленов. Христос и грешница. 1873. Эскиз. Бумага, графитный и итальянский карандаш. 19 × 30 см. ГРМ.

(5) Сестра Поленова умерла в 1881 году.

(6) В.Д. Поленов. Христос и грешница. 1885. Холст, уголь. 307,7 × 585,5 см. Музей-заповедник В.Д. Поленова.

(7) Г.И. Семирадский. Грешница. 1873. Бумага, сепия, черная акварель. 61 × 132 см. Рыбинский музей-заповедник.

Илл. 5. Г.И. Семирадский. Грешница. 1873. Авторское повторение (1873, Государственный Русский музей). Бумага, сепия, черная акварель. 61 × 132 см. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Окончательный вариант картины Поленов завершил в Москве, в доме С.И. Мамонтова в 1887 году. В 1887 картина экспонировалась на 15-й выставке ТПХВ, а в 1888 ее приобрел Александр III за 30 000 рублей. («Грешница» Семирадского была приобретена наследником цесаревичем велким князем Александром Александровичем за 10 000 рублей). «В 1889 году произведение было передано в Зимний дворец и помещено в одну из фрейлинских комнат, а впоследствии — в Золотую гостиную, где находилось вместе с работами И.Е. Репина, И.К. Айвазовского, К.А. Савицкого, В.И. Сурикова» [12, с. 149].

В 1897 году картина «Христос и грешница» Поленова, как и другие произведения русских художников, приобретенные Александром III, переместилась из Зимнего дворца в Русский музей. Там же оказалась и картина Семирадского «Грешница», поступившая в Русский музей в том же 1897 году из Царскосельского Александровского дворца.

Теперь обратимся к началу работы Семирадского над картиной «Грешница». Он работал над ней около трех лет (1870–1873), напряженно и интенсивно. Им было сделало огромное количество графических эскизов, художник много раз менял композицию, использовал

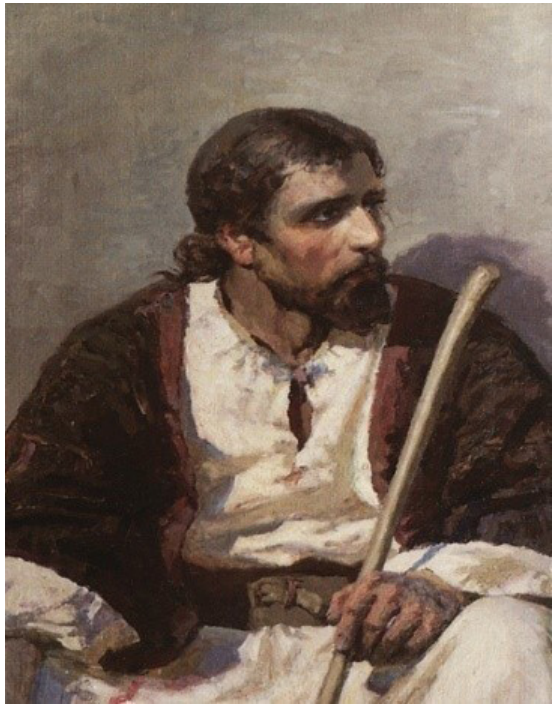
фотографию[8]. «Грешница» (1873, ГРМ) — первая большая картина, завершенная в Риме Семирадским и принесшая ему первый настоящий успех. Она была написана по заказу великого князя Владимира Александровича, с 1869 года товарища президента Академии художеств. Этот сюжет был предложен Семирадскому Владимиром Александровичем еще в Петербурге, он даже прислал Семирадскому экземпляр поэмы[9] Алексея Константиновича Толстого (1817–1875), которую художник ранее не читал.

В поэме описана встреча Христа с красавицей-блудницей и ее внезапное духовное перерождение под влиянием нравственной силы личности Христа — апокрифический сюжет, отсутствующий в Евангелии:

На дерзкой деве самохвальной
Остановил свой взор печальный.
<…>
И, в первый раз гнушаясь зла,
Она в том взоре благодатном
И кару дням своим развратным,
И милосердие прочла;
И, чуя новое начало,
Еще страшась земных препон,
Она, колебляся, стояла…
И вдруг в тиши раздался звон
Из рук упавшего фиала…
<…>
И пала ниц она, рыдая,
Перед святынею Христа [11, с. 223–224].

Таким образом, Семирадский в качестве сюжетной канвы использует поэму А.К. Толстого, а Поленов текст Евангелия[10].

(8) Семирадский сотрудничал с итальянским фотографом М. Мангом, в римскую мастерскую которого приводил своих натурщиков.
(9) Поэма «Грешница» была впервые напечатана в журнале «Русская беседа», 1858, № 1, с. 83–88.
(10) Евангелие от Иоанна, глава VIII, ст. 1–7.



Илл. 6. В.Д. Поленов. Христос. 1886. Холст на картоне, масло. 72 × 56,5 см. Музей-заповедник В.Д. Поленова

Поленов опирается не только на евангельский рассказ, но и на труд французского философа и историка Э. Ренана «Жизнь Иисуса», с которым художник познакомился в салоне П. Виардо в Париже в 1876 году. Для Ренана Христос — реально существовавший человек, исторический персонаж. Позицию Ренана разделял Поленов. «В первых повествованиях о Христе личность его является чисто человеческой, со всеми человеческими чертами, и несравненно более для меня привлекательной, трогательной и величественной, чем тот придуманный после его смерти отвлеченный, почти мифический образ, который передали нам писатели и художники позднейших времен. В евангельских сказаниях Христос есть настоящий, живой человек, или сын человеческий, как он постоянно сам себя называл. А по величию духа сын Божий, как его называли другие. Поэтому дело в том, чтобы и в искусстве дать этот живой образ, каким он был в действительности» [9, с. 619].

Поленов предлагает новаторский для своего времени образ Христа, а Семирадский следует традиции и своему представлении о Христе как об идеале божественно прекрасного как духовно, так и физически человеке.

Надо сказать, что определенное разочарование у современников вызывал образ Христа как в картине Семирадского, так и в картине Поленова, но по разным причинам. Христос Семирадского казался современникам слишком классическим, академичным, приторно красивым. Христос Поленова вызывал отторжение у многих зрителей (включая Л.Н. Толстого) своей внешней будничностью, ординарностью. Известен отзыв Льва Толстого о картине: «Поленов красив, но бессодержателен. Правая сторона картины написана очень хорошо — сама грешница, евреи; левая никуда не годна: лица банальные, Христос у него — какой-то полотер, а апостолы плохи; сзади — декорация» [3, с. 53–54].

Тем не менее, при всех внешних отличиях в интерпретации личности Христа у Семирадского и Поленова, есть и несомненные черты сходства. Христос в трактовке обоих художников — сам свет и красота, гармония и совершенство, всепрощение и доброта, а не указующий перст. Его образ соответствует и тексту поэмы А.К. Толстого:

Любовью к ближним пламенея,
Народ смиренью он учил,
Он все законы Моисея
Любви закону подчинил,
Не терпит гнева он, ни мщенья,
Он проповедует прощенье,
Велит за зло платить добром… [11, с. 219–220].

Картина «Грешница» стала началом небольшого «евангельского цикла» в наследии Семирадского: «Христос у Марфы и Марии» (1886, ГРМ), «Христос и самаритянка» (1890, Львовская галерея искусств), «Христос среди детей» (1900–1901, Национальный музей, Варшава), объединенного образом Христа — гармоничного, благодатного. В отличие от многих своих современников, Семирадский не пытается порвать

Илл. 7. Г.И. Семирадский. Христос у Марфы и Марии. 1886, х., м. 191 × 302,5 см. Государственный Русский музей

с многовековой традицией трактовки образа Христа, напротив — он ее поддерживает и консервирует[11].

При исполнении церковных заказов Семирадский не испытывает такого мощного внутреннего конфликта между своей творческой установкой и требованиями церкви, как, например, Николай Ге, который поначалу, как и Семирадский, был привлечен к работе в храме Христа Спасителя в Москве[12]. Сохранился чрезвычайно любопытный архивный документ — письмо Комиссии по построению Храма Христа Спасителя Н.Н. Ге с подробной инструкцией, как

(11) В произведениях Семирадского, исполненных по церковным заказам, мы видим тот же образ Христа, что и в его станковых картинах: «Тайная вечеря» (1879, храм Христа Спасителя, Москва. Фрагменты запрестольной композиции), «Христос, укрощающий бурю на море» (1882, алтарная композиция для церкви Св. Мартина в Кракове), «Вознесение» (1891, алтарный образ для главного алтаря костела монашеского ордена Воскресения Господня в Риме на улице Сан-Себастьянелло).

(12) Эскизы Н.Н. Ге были отклонены Комиссией по построению храма Христа Спасителя.

следует изображать Иисуса: «Христос вида величественного и есть таков: кто Его лишь увидит, то ощутит в себе вдруг к нему почтение, смешанное со страхом. Он отменно строен, волосы Его цвета ореха зрелого, гладки до ушей, а от оных до низу кудреваты. Они крепки и блестящи, простираются до плеч, посреди головы разделяются на обе стороны, по обычаю Назареев; лоб ровный, не имеющий морщин, так как и все лицо Его чисто, и на оном нет никаких пятен; украшено оно благородным выражением; нос и рот хорошо расположены; бороду имеет такого же цвета, как и волосы на голове, густую, но не долгую, раздвоившуюся на конце; Его взгляд тих, заключает в себе важность человека совершенного; глаза Его небесного цвета, пронзительные и острые; Он весел без нарушения Своего величества; никто не видал Его смеющимся. <…> Его руки приятно вида (правильные античные). Одним словом, весь вид Его отменнее всех сынов человеческих и в нем видна истина, в коей нет лести» [5, с. 291].

Как мы видим, у Семирадского и Поленова разные идеи картины. У Поленова — «Кто из вас без греха?» — идея всепрощения, милости к падшим, заблудшим, оступившимся. У Семирадского — идея духовного перерождения блудницы при встрече с Христом. У Поленова — встреча Христа и апостолов с фарисеями и фарисейством как явлением, у Семирадского — встреча мира, погрязшего в пороках, роскоши, чувственных удовольствиях и мира другой этики, других целей — христианских. Тема искушений, борений духа и плоти совершенно не привлекает Поленова. Семирадский делает ее центром нескольких своих картин[13], включая самую главную картину — «Светочи христианства (Факелы Нерона)» (1876, Национальный музей, Краков).

Хотя глубинно у картин Поленова и Семирадского в основе не только разный сюжет, разные источники и разное идейное содержание, композиционно они построены по одной схеме: Христос и апостолы занимают левую часть картины, грешница и ее окружение — правую. Центром левой группы является Христос, центром правой — блудница.

(13) «Гонители христиан у входа в катакомбы» (1874, частное собрание), «Искушение (Сцена из римской жизни)» (1883, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник), «Мученичество св. Тимофея и его жены Мавры» (1885, Национальный музей, Варшава), «Искушение св. Иеронима» (1886, частное собрание), «Христианская Дирцея в цирке Нерона» (1897, Национальный музей, Варшава), «Будущие жертвы Коллизея» (1899, Seminario Vescovile, Варшава) и др.

На картине Семирадского противопоставление двух частей поддерживается колористически и ритмически: Христос и его последователи изображены в строгих аскетичных светлых одеждах. Вооруженные посохами странствующих проповедников, они образуют вереницу торжественного шествия. Разряженная куртизанка в шелках и драгоценностях со свитой праздных, хмельных, ищущих развлечений мужчин и женщин образуют пеструю группу, пронизанную волнообразными ритмами.

Семирадский в облике грешницы следует за текстом Толстого, сообщая своей героине все избыточное «обилие красы», которым наделил ее поэт:

Ее причудливый наряд
Невольно привлекает взоры,
Ее нескромные уборы
О грешной жизни говорят;
Но дева падшая прекрасна,
Взирая не нее, навряд
Пред силой прелести опасной
Мужи и старцы устоят:
Глаза насмешливы и смелы,
Как снег Ливана, зубы белы,
Как зной, улыбка горяча;
Вкруг стана падая широко,
Сквозные ткани дразнят око,
С нагого спущены плеча.
Ее и серьги и запястья,
Звеня, к восторгам сладострастья,
К утехам пламенным зовут,
Алмазы блещут там и тут,
И, тень бросая на ланиты,
Во всем обилии красы,
Жемчужной нитью перевиты,
Падут роскошные власы [11, с. 220–221].

Прочитав «Грешницу», И.С. Аксаков почувствовал в ней привкус салона и связал ее образный строй с искусством академизма задолго

до создания картины Семирадского. В ответном письме А.К. Толстой писал: «Не только не обижаюсь, но от всей души благодарю Вас за откровенное суждение о… „Грешнице“. Одно мне гадко, что Вы меня сравниваете с самым пакостным изо всех живописцев итальянской школы, Carlo Dolci. Я ненавижу этого лизуна, писавшего более языком, чем кистью, и, по чести, не нахожу в себе ни малейшего с ним сходства. Признаюсь, что, когда я писал „Грешницу“, передо мной носился отчасти Paolo Veronese… То, что Вы говорите об академизме, кажется мне более справедливым, а что я сделал un charmant Jesus, в этом, воля Ваша, не признаюсь» [12, с. 253].

Неизвестно, общался ли Семирадский с Толстым во время работы над картиной (писатель умер в 1874 году — через год после триумфа «Грешницы» Семирадского), но, безусловно, венецианская живопись, особенно Веронезе и Тьеполо, была одним из источников его вдохновения.

Поленов же, верный идее исторической правды, подходит к задаче как ученый — изучает археологические и этнографические источники, научную литературу по первым векам христианства, стараясь добиться достоверности архитектуры, костюмов, национальных типов, природы. В поисках натуры для портретных этюдов, Поленов ищет достоверные типы, а Семирадский идеальные лица.

На пейзажном фоне в картинах Поленова и Семирадского следует специально остановиться. В «Грешнице» Семирадский окончательно обрел свой главный конек — использование пленэрных эффектов в большом холсте на сюжет из далекого прошлого[14] [13, p. 79–80]. В то время это явилось новостью для русского искусства. Соединение пленэрной живописи и евангельского сюжета дало интересный

(14) Еще в работе 1868 года на малую золотую медаль «Диоген, разбивающий чашу» (церковь св. Станислава, Рим) Семирадский подошел впервые для себя к изображению реалистически исполненного пейзажа в картине на исторический сюжет. Во время предварительного осмотра работы профессорами академии — ректором Ф.А. Бруни, А.Т. Марковым и П.В. Басиным, Басин критически высказался о пейзаже, нашел его излишне натуралистичным (он хотел бы видеть стилизованный пейзаж в духе Пуссена). Семирадский проявил твердость и не стал ничего менять в своей работе. «То, что так огорчило Басина в моей картине, наоборот, очень нравится моим товарищам… — писал художник родным. — Басин тростью с гневом указывал на кусты, ветви деревьев, алоэ — говорил глупости, махал тростью, будто хотел сбить палкой все эти ненужные подробности живого пейзажа» [13, с. 79–80].

Илл. 8. Г.И. Семирадский. Дорога из Рима в Альбано. Около 1873, х., м. 78 × 62 см. Тверская картинная галерея

эффект — впечатление иллюзии, достоверности, реальности легендарных событий, что нашло соответствие концепциям библеистики XIX века (прежде всего трудам Э. Ренана), трактовавшей Христа как историческую личность.

Известно, что Поленов высоко ценил в Семирадском талант пейзажиста, находился под явным влиянием пленэризма его работ. Можно провести определенную параллель между серией картин Поленова «Из жизни Христа» 1890–1900-х годов и «Грешницей» Семирадского, а также «античными идиллиями» последнего. Пленэризм пейзажей Семирадского и иллюзионистическая достоверность предметов убеждали зрителя в реальности давно прошедших времен античной цивилизации. Поленов использует натурные пленэрные пейзажи Палестины, Святой земли, где проходила земная жизнь Христа, для создания ощущения абсолютной реальности библейских событий, словно воскрешая Христа

иллюзией солнечного света, материализуя его образ из пейзажа, где горы, камни, озера, кажется, хранят память о нем.

Сын Поленова записал со слов отца его впечатления о работах Семирадского: «Семирадский удивителен в своих пейзажах. Один раз за обедом у великого князя Владимира Александровича П.В. Жуковский сказал: „Семирадский — удивительный пейзажист“. А Владимир (он был вообще очень грубый человек) расхохотался: „Ха-ха-ха! Пейзажист!“ Для него Семирадский был вообще совершенством всего» [9, с. 439]. Неоднократно Поленов высказывался о картине Семирадского «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ): «Из больших картин, находящихся в музее Александра III, прекрасная вещь Сурикова „Ермак“. Потом „Фрина“ Семирадского, где великолепный пейзаж. Там сделаны море и горы так, как я не знаю ничего подобного в живописи» [9, с. 439]. «…Видел большую картину Семирадского „Фрина“. Сама она ужасно антипатична, большинство фигур кукольно, но кусочки пейзажа и солнца изумительны, особенно хороши дальние горы и солнцем освещенные серые драпировки слева» [9, с. 251].

Аналогичной была точка зрения Александра Бенуа, который из всего сделанного художником оценил лишь его пейзажи, но при этом признал в Семирадском большое дарование и задатки новатора. «К сожалению, — сетует А. Бенуа, — Семирадский не понял круга своих способностей и создал лишь крайне ограниченное количество пейзажей и вовсе не писал „чистых“ natur mort, но почти все время брался, не обладая и тенью исторического прозрения или стилем, за многосложные „махины“, в которых эти чудные неаполитанские пейзажи и славно написанные античные вещи заслонялись толпою позирующих для живых картин… статистов» [1, с. 136].

Пейзажей Семирадстого сохранилось немного, в основном это работы этюдного плана, он их никогда не экспонировал на выставках. Эти мастерские живые вдохновенные работы представляются новым словом для русского искусства 1870–1880-х годов[15].

(15) Большинство из них находятся в музеях Варшавы и Кракова и имеют условную датировку «1880–1890-е годы»: «Итальянский пейзаж с осликом на дороге», «Вид на залив со скалистого берега», «Домик с садом с мальвами», «Вилла Фальконьери во Фраскати», «Красный зонтик» и др.

В раннем эскизе 1876 года к картине «Христос и грешница» Поленов поглощен игрой света и тени, передачей солнечного света, но в самой картине ему не удалось пленэрные завоевания эскиза и этюдов перенести на большой холст.

В 1873 году «Грешница» Семирадского экспонировалась в Вене на Всемирной выставке и была удостоена медали «За искусство». Это была первая международная награда художника. Далее весной того же года полотно было выставлено в Петербурге в Академии художеств. «Грешница» имела оглушительный успех у публики и критики. Пресса писала, что картина «произвела такой фурор, какого у нас и не припомнят». Семирадский был удостоен звания академика.

С одной стороны, честолюбивые мечты Семирадского начали сбываться: это был международный успех и успех в Петербурге, но одновременно художник встретился с яростной критикой демократического лагеря, на долгие годы определившей отношение к нему в России.

Описывая свои первые впечатления от картины «Грешница», Крамской в письме к пейзажисту Ф.А. Васильеву писал: «Семирадский привез картину „Грешница“ (из поэмы Толстого). Таланту тьма. Картина в 9 арш. производит впечатление ошеломляющее, долго не можешь владеть рассудком, хотя Христос с апостолами несколько мизерен. Из этого вы можете заключить, что это такое» [6, с. 216]. Через некоторое время Крамской снова возвращается к полотну Семирадского: «Со времени Брюллова, говорят, не было такой картины. Между тем Христос — такая ничтожная личность, что для него ни одна грешница не раскается, да и сама грешница не из тех, которые бросают развеселую жизнь. А между тем от картины сходят с ума… Картина написана так дерзко и колоритно, в смысле подбора красок, а не органического колорита, так сильна по светотени, и так много в ней внешнего движения, эффекта, что публика просто поражена. Из этого видно, что картина недюжинная, и Ваш покорнейший слуга был около двадцати минут под впечатлением картины. Она производит в первый раз импонирующее впечатление, и, хотя вся фальшь видна с первого раза, но критика молчит, так велика сила таланта. Талант этот не из тех, которые незаметно входят в интимную жизнь человека, сопровождают ее всегда, и чем дальше, тем делаются все необходимее; нет, этот налетит, схватит, заставит рассудок молчать,

и потом вы только удивляетесь, как это все могло случиться. Нет, мы все еще варвары. Нам нравится блестящая и шумная игрушка больше, чем настоящее человеческое наслаждение» [6, с. 224].

Стасов в статье, специально посвященной «Грешнице», впервые произносит слова, которые впоследствии будут постоянно повторятся у картин Семирадского — эффекты и виртуозность: «…взглянув на картину, остаешься ослеплен блеском и красотой краски. Нельзя не признать, что подобную эффектность редко где-нибудь встретишь. Картина просто залита светом и солнцем. …Сверкание лучей солнца на ожерельях, на каменном крыльце, на нарядах, на тамбуринах… изумительно написанный пейзаж (впрочем, итальянский) с его уходящей далью… — все это превосходно, красиво, но… ведь это не более как вещи второстепенные, подробности мастерства, виртуозность!»[16].

Позже в статье «Двадцать пять лет русского искусства» Стасов писал: «Картину Семирадского „Христос и грешница“ никак нельзя примкнуть к картинам Ге и Крамского. Она так поверхностна по содержанию, грешница в ней такая современная парижская кокотка Оффенбаха, Христос и апостолы до того состоят из одного костюма, что вовсе не след говорить о ней как о серьезном историческом создании. Она произвела на нашу публику очень большое впечатление своим блестящим колоритом, франтовскими своими красочными пятнами» [10, с. 451].

Общему мнению вторит Репин: «Картина Семирадского очень блестящая картина, эффектно и красиво исполненная, но легковесная, альбомная вещь, хотя громадная по размеру… Шарлатан в рисунке, шарлатан в колерах, он, однако же с таким умением воспользовался светотенью и блеском общего, что на первый взгляд поразил…» [8, с. 22].

Семирадский — крупнейший мастер академической живописи 1870–1890-х годов, стал в искусстве второй половины XIX века именем нарицательным, символом академизма, надеждой академии и своего рода пугалом, неискоренимой заразой, опасностью, примером обидного предпочтения публикой «блестящих и шумных игрушек» настоящему человеческому наслаждению для И.Н. Крамского и В.В. Стасова.

(16) О. [Стасов В.В.] Новая картина Семирадского «Грешница» // Санкт-Петербургские ведомости. 1873. № 95.

Сам Семирадский, видимо, не желал ввязываться в эти споры, его письма к конференц-секретарю академии П.Ф. Исееву демонстрируют терпимость к ситуации плюрализма на арене художественной жизни, дальновидность и взвешенность суждений. Он выступал за либерализацию политики академии. Летом 1874 года Семирадский писал Исееву: «Побольше терпимости, побольше разнообразия в направлениях, и Академия приобретет громадное значение, и под влиянием школы каждое из этих направлений окрепнет и будет серьезным, а искусство настоящего времени — это искусство разностороннее; и, хотя представители каждой ветви, как люди по большей части фанатики и не признают иных направлений рядом со своим, несмотря на это вся сила современного искусства — в разнообразии» [6, с. 568].

Тем не менее острая полемика вокруг его первой большой картины больно задела Семирадского. В одном из писем Исееву 1875 года Семирадский признавался: «Вы хорошо знаете по собственному опыту сколькими врагами и интригами окружен человек, выдвинувшийся благодаря своим способностям и заслугам, знаете, что такое жизненная борьба, мне тоже посчастливилось за последние годы нажить кучу явных и тайных неприятелей, для которых каждый мой успех — нож вострый…»[17].

«Появление в академическом стане яркой, мощной фигуры Семирадского было встречено передвижниками с опаской, — отмечает П.Ю. Климов. — Успех „Грешницы“ свидетельствовал о живучести многократно обруганного и осмеянного ими академизма, от которого, казалось, скоро должны были отвернуться и публика, и заказчик, и коллекционер… Итак, сам того не желая и не ведая, Семирадский уже в самом начале своего творческого пути был оценен оппонентами, весьма многочисленными и авторитетными, как ударная сила Академии и основной соперник, с которым следует вести бескомпромиссную борьбу. Понятно, что сознание этого вызывало у Семирадского горечь и сожаление, закладывало основу будущих конфликтов между ним и русской художественной средой» [2, с. 9].

Картина В.Д. Поленова «Христос и грешница» стала гвоздем XV выставки Товарищества передвижников 1887 года в Петербурге

(17) ОР РНБ. Ф. 498. Ед. хр. 17, л. 11.

и Москве. Вокруг картины велась полемика, в центре которой была трактовка образа Христа художником. Не было одобрено цензурой и авторское название картины «Кто из вас без греха?», что бесконечно огорчало художника[18]. Еще до начала работы экспозиции вокруг полотна велась полемика, и аргументы, выдвигавшиеся в дискуссиях, обвинявших живописца в нарушении канонов изображения евангельской сцены и трактовке образа Христа, вели к тому, что оно могло быть не допущено к участию в выставке [9, с. 378]. Интерес к картине, ее одобрение и приобретение императором Александром III накануне вернисажа сняли всякие сомнения цензоров.

Поленов заканчивает и экспонирует свою картину через 15 лет после появления перед публикой картины Семирадского. Он мог учитывать картину Семирадского, воспринять все самое ценное для себя и отталкиваться от опыта этого в чем-то близкого, а в чем-то диаметрально противоположного ему художника, полемизировать с ним на близком поле.

Поленов поехал в Палестину, чтобы увидеть землю, где проходила земная жизнь Христа. Семирадский в 1887 году для работы над картинами «Несение креста»[19] и «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ) задумывает поездку в Грецию и Палестину, но, судя по всему, поездка так и не состоялась. Для Семирадского тоже не прошли даром достижения Поленова и передвижников, он не был глух к веяниям времени. В его картинах на евангельские сюжеты, появившихся после «Грешницы», более развито пейзажное начало, больше этнографических деталей. «Привели детей» — поздняя неоконченная работа Семирадского подтверждает это.

Обе картины — Семирадского и Поленова — нельзя признать бесспорными шедеврами в биографиях этих художников, но они стали чрезвычайно важными вехами в их творческой эволюции. Для Семирадского его «Грешница» — это первая монументальная многофигурная композиция, выполненная вне стен академии. Дуалистическое начало, тема искушения, пробуждения духовного, нравственного

(18) Поленов еще более огорчился позже, когда его картина в музее Александра III была выставлена под названием «Блудная жена».

(19) Замысел не был осуществлен.

в человеке — вокруг этих тем будет пульсировать творческая мысль Семирадского на протяжении всей его дальнейшей жизни.

В картине «Грешница» в творчестве Семирадского впервые появляется тема столкновения двух миров — мира христианства и его ценностей и мира языческого. На подобном конфликте так или иначе основана драматургия почти всех его больших полотен — «Гонители христиан у входа в катакомбы», «Светочи христианства (Факелы Нерона)», «Христианская Дирцея». Все эти сюжеты вдохновлены Римом, ареной развития мировой истории, где происходила одна из величайших духовных битв в истории цивилизации, поворотная для всей истории человечества.

Поленов в картине «Христос и грешница» создаст единственную по поставленным задачам в его творчестве многофигурную монументальную композицию, но вскоре поймет, что это не его стихия, и больше не будет повторять этот опыт. Для Поленова его картина знаменательна тем, что она начинает его цикл картин «Из жизни Христа», над которым он будет работать в 1890–1900-е годы. И самое, наверное, важное — в этой картине впервые будет представлен совершенно новаторский образ Христа, который не поймут многие его современники, включая Льва Толстого.

Центральной темой творчества Семирадского будет мир античности — Греция и Рим. Поленов, создав в период пенсионерства картину «Цезарская забава» (ГТГ)[20], привезя из путешествия в Грецию в 1882 году несколько пейзажей высочайшего художественного качества, в дальнейшем обращался к античной тематике и стилистике в своих театральных работах. В 1879 году он принимал участие в постановке спектакля по драме А.Н. Майкова «Два мира» на домашней сцене Абрамцевского кружка в Москве, для которой он исполнил эскизы декораций и костюмов, а также играл роль патриция Деция. Эта тема не оставляет его и в 1880, когда он пишет ораторию к драме А.Н. Майкова «Два мира» под впечатлением от этой постановки. В 1887 году он создает декорацию к живой картине «Афродита» (1894, зал Благородного собрания в Москве). Затем, в 1897, исполняет эскизы

(20) Работа над картиной была начата во время пенсионерства в 1876 году в Париже, завершена в 1879 году.

декораций к опере К.В. Глюка «Орфей», премьера которой состоялась на сцене Русской частной оперы С.И. Мамонтова. В 1906 году оформляет постановку оперы «Призраки Эллады» (музыка В.Д. Поленова, либретто совместно с С.И. Мамонтовым) в Большом зале Московской консерватории. Опираясь на свои эскизы декораций к этой опере, исполняет несколько вариантов картины «Античный пейзаж» (СХМ): «Эллада» (частное собрание), «Призраки Эллады» (в частном собрании и ОИХМ им. И.Н. Крамского).

Образ Античности в творчестве Поленова и Семирадского — отдельная тема. Семирадский населяет свои пейзажи с античными скульптурами, нимфеями, храмами с колоннами и портиками на дальнем плане девами в туниках, детьми, музыкантами, торговцами амулетов и благовоний. Он стремится максимально приблизить Античность к зрителю, он ее «приручает», обживает, «одомашнивает», беллетризует (кураторы выставки Альма-Тадемы в музее Лейтона в Лондоне выбрали для своей экспозиции соперника Семирадского на ниве стиля «неогрек» точное название «В Античности как дома»)[21]. Художник ищет и находит опору в житейском опыте каждого человека. Он словно говорит нам: вот люди, почти такие, как мы, они любили то же, что и мы — проводить время с детьми и любимыми в летний день в тени деревьев, любоваться видами моря и гор в сиреневой дымке, слушать музыку или наблюдать за виртуозом-акробатом… Поленов, напротив, сохраняет благородную дистанцию по отношению к легендарному миру Античности. В этюдах 1882 года он ведет молчаливый почтительный диалог с прекрасными руинами Парфенона и Эрихтейона. Время нанесло этим памятникам урон, но оказалось невластным над их совершенством. Если Семирадский занимается реконструкцией античных нравов, быта, произведений прикладного искусства, скульптуры и архитектуры, то Поленов стремится быть объективным. Позиция ученого-археолога, историка искусства, архитектора превалирует в его подходе к материальной культуре Древней Греции.

(21) Выставка «Альма-Тадема: классический шарм» была открыта во Фризском музее (Леуварден, Голландия) в феврале 2017 года, затем она экспонировалась в Бельведере в Вене и в лондонском Доме-музее Лейтона, где ее название изменилось на Alma-Tadema. At Home in Antiquity.

В 1890–1900-е годы, отталкиваясь от натурных впечатлений и воспоминаний, работая над оформлением живой картины «Афродита», постановкой оперы «Призраки Эллады» собственного сочинения, Поленов создает символический образ Античности. Он не сокращает (как Семирадский), а наоборот увеличивает дистанцию между реальностью и стародавними временами. Античная Греция — мечта и недостижимый идеал гармонии, естественной и совершенной красоты, слияния искусства и жизни, не превзойденных в веках, явлены в его обобщенном, сочиненном пейзаже «Эллада» (1890-е, частное собрание).

В 1890 году Поленов входит в Комитет по созданию Музея изящных искусств имени императора Александра III в Москве и передает в дар будущему музею древнегреческие статуэтки и обломок глиняного сосуда, привезенные из Афин его отцом, Д.В. Поленовым. В 1911 году совершает поездку в Грецию (Афины и Дельфы) в связи с работой над росписями Музея изящных искусств имени императора Александра III в Москве. Исполняет ряд этюдов, по которым позже напишет картины с изображением античных памятников Афин и Дельф (ГМИИ, СГХМ и ГТГ).

Можно предположить, что инициатива привлечения Семирадского к оформлению залов Музея изящных искусств принадлежала Ю.С. Нечаеву-Мальцеву, для петербургского дома которого Семирадский исполнил плафоны «Аврора» (1886) и «Весна» (1890)[22]. В 1900 с Семирадским обсуждался договор на росписи античных залов Музея изящных искусств в Москве. В начале июня 1901 года, за год до смерти художник был в Москве на обеде у Ю.С. Нечаева-Мальцова, где в присутствии И.В. Цветаева обсуждались детали оформления римского зала Музея изящных искусств, порученного Семирадскому. Он предложил несколько тем: театр в Помпеях во время представления с панорамой гор вдали, сцена падения Рима под ударами варваров. В итоге обсуждения остановились на сюжете «Возвращение Марка Аврелия из похода на Север» [4, с. 241]. Таким образом от Семирадского ждали большой многофигурной торжественной композиции

(22) В благодарность за эту работу Нечаев-Мальцев преподнес художнику серебряный сервиз с эмалевыми вставками.

в жанре триумфа[23]. Поленов же собирался исполнить бессюжетные пейзажные композиции с вкраплениями античных руинированных памятников. Если бы этот замысел был воплощен, то в Музее изящных искусств был бы греческий зал, оформленный Поленовым, и римский зал, оформленный Семирадским, они бы контрастировали и одновременно дополняли друг друга.

Под известными словами Поленова — «Искусство должно давать счастье и радость, иначе оно ничего не стоит. В жизни так много горя, так много пошлости и грязи, что если искусство тебя будет сплошь обдавать ужасами и злодействами, то уже жить станет слишком тяжело» [9, с. 393] — мог бы подписаться и Семирадский, который еще во время учебы в академии во время известного отраженного в «Далеком близком» Репина споре со Стасовым в 1869 году «с красивым пафосом отстаивал значение красоты в искусстве; кричал, что повседневная пошлость и в жизни надоела. Безобразие форм, представляющее только сплошь аномалии природы, эти уродства просто невыносимы для развитого эстетического глаза» [7, с. 193–194].

При всем своем различии и Поленов и Семирадский сыграли существенную роль для сложения эстетики русского искусства Серебряного века. Их сближения и размежевания — сюжет, достойный рассмотрения и важный для понимания картины развития русского искусства 1870–1890-х годов.

(23) Эту работу художник не успел осуществить, так как ушел из жизни в 1902 году.

Список литературы:

1 *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. 446 с.

2 *Климов П.Ю.* Генрих Семирадский. М.: Арт-родник, 2001. 72 с.

3 *Лазурский И.Ф.* Дневник // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / Ред. С.А. Макашин. М.: Художественная литература, 1978. Т. 2 / Сост., подгот. текста и коммент. Н.М. Фортунатова. С. 49–90.

4 *Морозова О.В.* Монументально-декоративная живопись музейного назначения. Новый Эрмитаж. Российский исторический музей, Музей изящных искусств. М.: БуксМАрт, 2017. 352 с.

5 Николай Ге. Вектор судьбы и творчества. Материалы научной конференции. Архивные публикации. ГИИ, ГТГ. М.: ГИИ, 2014. 400 с.

6 Переписка И.Н. Крамского. В 2 т. М.: Искусство, 1954. Т. 2. 668 с.

7 *Репин И.Е.* Далекое близкое. М.: Искусство, 1953. 520 с.

8 *Репин И.Е.* Переписка с П.М. Третьяковым. 1873–1898. М.-Л.: Искусство, 1946. 226 с.

9 *Сахарова Е.В.* В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. 839 с.

10 *Стасов В.В.* Избранные сочинения. В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 2. 888 с.

11 *Толстой А.К.* Полное собрание стихотворений. В 2 т. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1984. 1328 с.

12 *Шилова Е.В.* Картина В.Д. Поленова «Христос и грешница» («Кто из вас без греха?») // Василий Поленов / Гос. Третьяковская галерея. М., 2019. С. 145–149.

13 *Dużyk J.* Siemiradzki. Opowieść biograficzna. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1986. 613 s.

References:

1 Benua A. *Istoriya russkoj zhivopisi v XIX veke* [History of Russian Painting in the 19th century]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 446 p. (In Russ.)

2 Klimov P.Yu. *Genrih Semiradskij* [Henryk Siemiradzki]. Moscow, Art-rodnik Publ., 2001. 72 p. (In Russ.)

3 Lazurskij I.F. Dnevnik [A Diary]. *L.N. Tolstoj v vospominaniyah sovremennikov* [Lev Tolstoy in the Memoirs of Contemporaries]. In 2 vol. Vol. 2. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1978, pp. 49–90. (In Russ.)

4 Morozova O.V. *Monumental'no-dekorativnaya zhivopis' muzejnogo naznacheniya. Novyj Ermitazh. Rossijskij istoricheskij muzej, Muzej izyashchnyh iskusstv* [Monumental and Decorative Painting for Museum Purposes. New Hermitage. State Historical Museum, Museum of Fine Arts.] Moscow, BuksMArt Publ., 2017. 352 p. (In Russ.)

5 *Nikolaj Ge. Vektor sud'by i tvorchestva. Materialy nauchnoj konferencii. Arhivnye publikacii* [Nikolay Ge. Vector of Fate and Creativity. Materials of the Scientific Conference. Archival Publications]. State Institute for Art Studies, State Tretyakov Gallery. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2014. 400 p. (In Russ.)

6 *Perepiska I.N. Kramskogo* [A Correspondence of Ivan Nikolaevich Kramskoi]. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1954. 668 p. (In Russ.)

7 Repin I.E. *Dalekoe blizkoe* [Far Away, Close By]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 520 p. (In Russ.)

8 Repin I.E. *Perepiska s P.M. Tret'yakovym. 1873–1898* [A Correspondence with Pavel Mikhaylovich Tretyakov. 1873–1898]. Moscow-Leningrad, Iskusstvo Publ., 1946. 226 p. (In Russ.)

9 Saharova E.V. V.*D. Polenov. E.D. Polenova. Hronika sem'i hudozhnikov* [Vasily Dmitrievich Polenov. Yelena Dmitrievna Polenova. A Chronicle of the Family of Artists]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 839 p. (In Russ.)

10 Stasov V.V. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. In 3 vol. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1952. 888 p. (In Russ.)

11 Tolstoj A.K. *Polnoe sobranie stihotvorenij* [The Complete Works]. In 2 vol. Vol. 1. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1984. 1328 p. (In Russ.)

12 Shilova E.V. *Kartina V.D. Polenova "Hristos i greshnica" ("Kto iz vas bez grekha?")* ["Christ and the Sinner" by Vasily Polenov ("Which of You is without Sin?")]. Vasilij Polenov [Vasily Polenov], State Tretyakov Gallery. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2019, pp. 145–149. (In Russ.)

13 Dużyk J. *Siemiradzki. Opowieść biograficzna.* Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1986. 613 s.