

Ирина Богословская

Малоизвестные страницы жизни и творчества С. Бакаловича по материалам российской и польской прессы

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 385-399

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM IV

Ирина Богословская

Ташкент,

Польский институт исследований мирового искусства

Малоизвестные страницы жизни и творчества С. Бакаловича по материалам российской и польской прессы

Стефан Ладиславович (Степан Владиславович) Бакалович (1857–1947) прожил ровно 90 лет. Его живописные и графические работы хранятся в крупнейших музеях мира.¹ Однако, еще 11 лет назад художник фигурировал в книге *Забывтые имена*² в связи с тем, что долгие годы богатейший культурный пласт русской исторической живописи, куда входит и его наследие, оставался до конца не поднятым. Выражаясь образно, в групповом портрете русских художников академического направления XIX–XX веков фигуры некоторых из них оказались лишь слегка намеченными, – что, добавим, совсем нехарактерно для традиций этой школы. Много лет основное внимание искусствоведческой науки было обращено на представителей так называемого демократического реализма, искусство передвижников. Из-за этого общая монументальная картина развития академического искусства в России все еще остается не дописанной.

¹ В Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Государственном музее искусств Республики Узбекистан, Киевском национальном музее русского искусства, Чувашской республиканской художественной галерее, Саратовском художественном музее, Национальном музее в Варшаве и др.

² Шестимиров (2004: 320–327).

Однако в течение последнего десятилетия к русской академической и салонной живописи вновь возродился неподдельный интерес. Появился целый ряд серьезных научных и научно-популярных публикаций с оценкой или упоминанием в них и творчества Бакаловича.³ Тем не менее, как в этих изданиях, так и в публикациях, вышедших ранее, все еще отсутствует большая часть материалов, относящихся к биографии этого художника. Как правило, ее завершают таким образом: «В 1914-м году Бакалович в последний раз показал свою работу в Петербурге. С этого времени связь художника с Россией обрывается. После 1921 года подробных сведений о нем в России нет [...]»; «[...] чем художник занимался в последний период своей жизни – нам неизвестно [...]».⁴

Восполнить этот пробел, представить Бакаловича в контексте академической живописи, с учетом новых, ранее не известных фактов его биографии – задача автора данной публикации,

³ Среди них – *Пленишки красоты* (2004: 39, 44, 46–47, 58); Нестерова (2004: 29, 116–121, 128–129, 187–188, 194–195); Шестимиров (2004: 320–327); Романовский (2005: 350); Голицына (2006: 2–3, 5, 7); Карпова (2008: 36, 144, 146, 159, 210) и др.

⁴ Крыжановская (1971: 464).

которая является частью готовящегося к печати монографического альбома о его жизни и творчестве. Акцент в данной статье будет сделан на отдельные публикации и письма, появившиеся еще при жизни художника. Дополнение к портрету Бакаловича дает и сопоставительная характеристика его жизни, творчества с художником Генрихом Семирадским (1843–1902), с которым его так часто сравнивала и находила контрасты пресса тех лет. Провести такую параллель важно по ряду причин. Во-первых, по причине схожести «сценария» их жизненного пути: оба – поляки по национальности, выпускники Петербургской Академии художеств с дипломами академика и ее пенсионеры, оба провели большую часть своей активной творческой жизни в Италии, в Риме и даже студии обоих располагались по соседству на виа Маргутта в этом городе. Бакалович, так же, как и Семирадский, «в силу своего космополитизма, в эпоху, озабоченную национальной идеей, воспринимался чужаком, что в контексте русской национальной школы, что в контексте польской культуры».⁵ Двух художников также связывали и многолетние дружеские отношения: «Пока был жив Семирадский», – заметил журнал «Tygodnik Ilustrowany» – «[...] в его вилле на улице Гета можно было часто встретить С. Бакаловича, дружившего с ее хозяевами. Его соединяло с умершим мастером некоторое родство таланта и увлечение сценами из жизни древнего Рима».⁶

Отмечая в 1933 году пятидесятилетний юбилей пребывания Бакаловича в Италии, современная польская пресса констатировала: «Проведя более 50 лет жизни в Риме, женившись на итальянке, [Бакалович] мало с кем общался. Часто бывал только у Семирадского и очень тяжело перенес его смерть».⁷

Второй причиной является то, что мастерство в изображении античных сцен Семирадским и Бакаловичем давало возможность современным критикам упоминать их вместе, как ярких представителей позднего академизма. Одновременно, те же критики признавали и разницу в их творческих подходах к осуществлению поставленных задач.

В отчете ежегодной Академической выставки 1889 года отмечалось:

Подобно г. Семирадскому, г. Бакалович чувствует особое пристрастие к древнему миру, знает его с тонкостью ученого археолога и берет из него темы для своих произведений; но тогда как г. Семирадский любит давать своей мастерской кисти простор на колоссальных и вообще больших полотнах и решает порой задачи так называемой исторической живописи, [Бакалович] пишет кистью почти миниатюриста исключительно маленькие картинки интимной античной жизни. Его можно укорить в малой содержательности его произведений, но нельзя не восхищаться вкусом их сочинения, силой и гармонией их красок, особенно же тонкостью их исполнения.⁸

Неоднократно Бакаловича (впрочем, как и Семирадского) сравнивали с Лоуренсом Альма-Тадемой (1836–1912) из-за реалистической реконструкции частной жизни прошлого во всех ее подробностях. Однако, известный литературный критик В. Чуйко отмечал, что, в отличие от Альма-Тадемы и Семирадского, у Бакаловича «задачи не так серьезные, в разработку их не положено такого продолжительного, упорного труда, и к тому же г. Бакалович преследует иные цели. Альма-Тадема берет общественные явления античной жизни, г. Бакалович – интимную жизнь; Альма-Тадема – почти исторический живописец, г. Бакалович – жанрист во французском, современном стиле»,⁹ и далее автор делает следующее заключение: «Во всех его картинках так много искренности, так много красоты и изящества, что под его кистью античная жизнь принимает ярко поэтический характер в римском вкусе».¹⁰

Таким образом, Бакалович, работая в том же направлении, что и Семирадский, брал за основу другие аспекты древних сюжетов и, со своим упором на миниатюрность и бытовые детали, отыскивал иные возможности изображения античности, чем Семирадский или Альма-Тадема.

Отнюдь не все современные критики одобряли подобное видение художника, обвиняли Бакаловича в том, что композиции его картин

⁵ Карпова (2008: 212).

⁶ Darowski (1906: 642).

⁷ 50-lecie artystycznej pracy (1933: 4).

⁸ Академическая выставка (1889: 293).

⁹ Чуйко (1886: 198–199).

¹⁰ Чуйко (1886: 198–199).

формальные, а образы в них «фарфоровые» и безжизненные. Тем не менее, историк искусства Александр Бенуа, назвавший фигуры Бакаловича «фарфоровыми куколками», признавал, что дворики, сады – *mise-en-scène*, иногда очень милы по своему провинциальному уютному и «маленькому» характеру. Он также отмечал, что «Бакалович, видимо, вслед за Тадемой, понял прелесть мелкого, домашнего искусства древних, и это понимание, пожалуй, до некоторой степени может спасти его произведения от забвения».¹¹ От забвения спасает Бакаловича и тот факт, что художник, со своим интимным взглядом, эффектными сюжетами и любовью к «красивым вещам», стал в некоторой степени предтечей модерна.

От вводной части статьи перейдем к более подробной биографии Бакаловича. 10 (22) октября 1857 года, в год своего 22-летия, актриса Варшавского театра *Rozmaitości* Викторина Шимановская (1835–1974) родила сына, которого нарекли Стефаном-Александром.¹² Мальчик появился на свет через год после вступления Викторины в брак с Ладиславом Бакаловичем¹³ (1833–1903) – талантливым художником и педагогом. Ладислав учился в Школе изящных искусств в Варшаве (1849–1854). Он стал первым учителем рисования для своего маленького сына. В будущем картины младшего Бакаловича будут отличаться тем, что соединят в себе театрализованность композиций под влиянием профессии матери и творческое воображение от отца.

Получив достойное воспитание в семье, Стефан заканчивает пять классов Варшавской 3-й мужской гимназии (рисовальный класс), в которой обучался с 1871 по 1874 год всем предметам, положенным по Уставу: русскому, польскому, латинскому, греческому, французскому языкам, алгебре, геометрии, истории, – а по натурному классу выполнял рисунки с гипсовых фигур.

В 1874-м, в год безвременной кончины матери (она умерла в возрасте 39 лет), Бакалович начал посещать Варшавскую частную рисовальную школу профессора искусств Войцеха Герсона (1831–1901), брал в ней уроки у профессора Александра Каминского (1823–1886), в классе

которого занимался на протяжении двух лет (до 1876 года).

В августе 1876 года уроженец Царства Польского Бакалович напишет прошение о намерении поступить в число учеников Императорской Академии художеств (г. Санкт-Петербург) по живописи. После сдачи необходимых экзаменов он будет принят, и великий князь Владимир Александрович повелит: «[...] соизволить производить [...] из сумм Царства Польского стипендию по 300 рублей в год до окончания курса в Академии».¹⁴ С этого года Бакалович учится вначале в фигурном, а затем в натурном классе Императорской Академии художеств. Основным педагогом начинающего художника в классе исторической живописи становится Василий Петрович Верещагин (1835–1909); дополнительно он берет частные уроки у художника Павла Петровича Чистякова (1832–1919).

Как педагог В. П. Верещагин отличался консервативностью взглядов, был всегда нацелен на то, чтобы выработать у своих учеников высокое исполнительское мастерство, выверенное построение композиции и отменный рисунок. Доказательством тому может служить графический портрет Бакаловича в бытность его учеником Академии, выполненный Верещагиным и хранящийся в фондах Государственного Русского музея (Санкт-Петербург) (илл. 1).

Одну из самых значительных ролей в становлении, развитии, взглядах и убеждениях молодого Бакаловича сыграл П. П. Чистяков. Его педагогическая система, с одной стороны, противостояла консервативно-шаблонным навыкам Академии, с другой – новым течениям модернизма, которые активно проникали в Россию с Запада.

Чистяков резко отрицал живопись *alla prima* [...]. Все наставления со стороны Чистякова показывают, что он требовал подмалевка в два тона, прежде чем приступить к работе красками [...]. После смело и резко набросанного в два тона подмалевка должна была быть сделана тщательная проработка этюда, а последний этап – лессировка – должен был напрячь все силы художника, который, отдаваясь всецело своему чувству и натуре, не думая о форме (которая уже проработана), возвращал

¹¹ Бенуа (1999: 137).

¹² Derwojed (1971: 72–73); *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych* (1989: 69–71).

¹³ Derwojed (1971a: 73–74).

¹⁴ РГИА (789: л. 15).

этюду всю свежесть непосредственной правды видения».¹⁵

В Павле Петровиче Чистякове соединялись уникальный педагогический дар со способностями теоретика, талантом живописца и графика. В будущем, Бакалович неоднократно пользовался советами и навыками, полученными от педагогов Академии. Его классическая манера письма основывалась на скрупулезной проработке деталей, на использовании фактурных и, в большинстве своем, мелких мазочков, применении лессировки, с обязательным подготовительным и очень тщательным рисунком. Рентгеновские снимки работ Бакаловича показывают, что художник в процессе работы неоднократно менял положение отдельных деталей, фигур персонажей, оставаясь в неустанном творческом поиске. Картины свои художник писал на полотняных холстах, очень плотных по фактуре, качественными готовыми масляными красками, а также использовал так называемые лефранковские дощечки: они изготавливались французской компанией, история которой началась еще в 1720 году с маленькой мастерской в квартале Сен-Жермен-де-Пре (*Saint-Germain-des-Prés*) в Париже. Ныне она известна во всем мире своими высококачественными москательными товарами как компания *Lefranc & Bourgeois*.

Среди первых ученических работ Бакаловича – выполненный углем на бумаге рисунок *Два натурщика* (илл. 2), относящийся к 1877 году. Уже в нем проявились такие характерные для будущего художника качества, как предельная внимательность к деталям, к пластике форм, умелая передача взаимодействия света и тени. Во время учебы в Академии Бакалович, благодаря своему прекрасному гибкому рисунку и колориту, быстро выделился, его работы неоднократно были отмечены золотыми и серебряными медалями.¹⁶

¹⁵ Лясковская (1950: 54–55).

¹⁶ 1877-м годом датируются работы: *Вениамин, сын Иакова, уличенный в похищении чаши Иосифа* (эскиз), присуждена I категория; *Пророк Даниил перед судом между двумя уличенными им еврейскими старшинами, оклеветавшими Сусанну* (эскиз), присуждена I категория; *Изгнание Адама и Евы из рая* (эскиз), присуждена I категория; *Иисус Христос исцеляет расслабленного, которого спустили в дом, где он учил, через кровлю* (эскиз); присуждена I категория; *Воскрешение Лазаря* (эскиз), присуждена III категория, малая поощрительная медаль, похвала Совета Академии художеств; *Шутовской кафтан. Боярин Морозов за цар-*

В 1880 и 1881 годах Бакалович, готовящийся к выпуску из Академии, работал уже над более серьезными по масштабу живописными произведениями, дававшими ему возможность продемонстрировать все нарабатанные за годы учебы навыки мастерства: *Иисус Христос омывает ноги ученикам (Омовение ног)* (1880); *Умиравший гладиатор в Колизее* (1880); *Св. Сергей благословляет Дмитрия Донского на битву и отпускает с ним двух иноков* (1881). Последняя была удостоена большой золотой медали.

Малая золотая медаль была присуждена молодому художнику и за картину *Иаков узнает одежду сына своего Иосифа, проданного братьями в Египет* (1881, илл. 3). В журнале «Всемирная иллюстрация» появилась рецензия следующего содержания:

В своей картине г. Бакалович, нам кажется, недостаточно поработал над приисканием позы, способной выразить отчаяние отца [...] при вести о, якобы, гибели любимого сына. [...] Воспроизводя буквально текст книги Бытия, прежде всего, требуется *раздрание одежды* своей, а не волоченье разноцветной одежды сына. Термин, даже означающий печаль у евреев и оплакивание горя, – *сидеть во вретнице*, т.е. набросить на себя разодранную, никуда не годную одежду, – оказывается полным контрастом с видимым нами у художника. [...] Изобрази художник палатку, да сидящего в ней в разорванной ризе старца с горем на лице, и перед ним двух еврейских пастухов в милотях, растягивающих пестрый плащ с пятном крови, – картина вышла бы поразительная и не требовала бы объяснений.¹⁷

С автором этих строк можно было бы согласиться и принять предлагаемую им трактовку данной фавулы. Однако, Бакалович ценен именно своим индивидуально-личным подходом к библейскому сюжету и присутствию духа новаторства точно так же, как это делали ранее испанец Диего

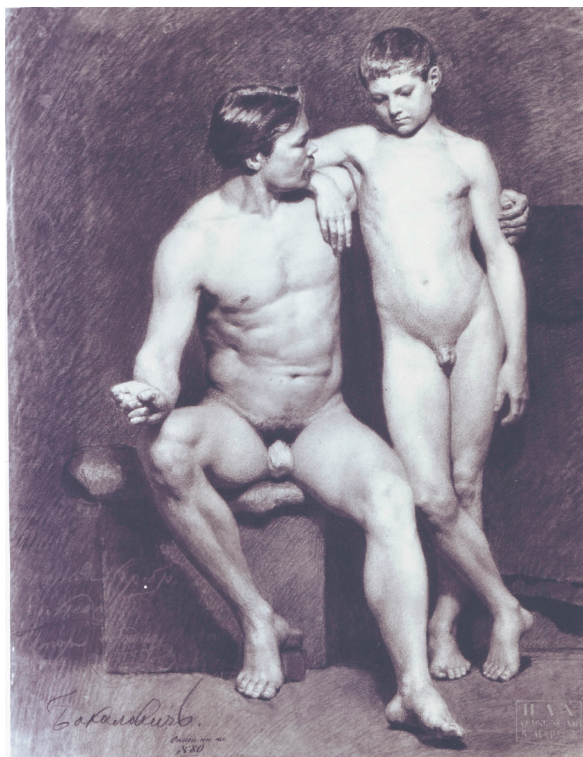
ским столом в шутовском кафтане говорит Иоанну все его злодейства (эскиз), присуждена III категория.

1879-м годом датируются работы: *Смерть Германика*, присуждена малая серебряная медаль; *Явление Христа миру. Проповедь Иоанна Крестителя на Иордане во время пришествия Христа* (эскиз); *Встреча Александра Македонского с первосвященником и народом у ворот Иерусалима; Христианские мученики (Умиравший гладиатор в Колизее)* (эскиз); *Две женщины в драпированной одежде в античной обстановке*.

¹⁷ Израил с одеждою Иосифа (1881: 378–379).



Илл. 1. В. П. Верещагин, *Портрет С. В. Бакаловича*, между 1876 и 1881, холст, масло, 24 × 20 см, Государственный Русский музей (ГРМ), Санкт-Петербург, инв. Ж-1201



Илл. 2. С. В. Бакалович, *Два натурщика*, 1877, бумага, уголь, 66 × 55,5 см, ГРМ, инв. Р-39354

Веласкес в картине *Иакову приносят окровавленную одежду Иосифа* (1630) и нидерландский художник Ян Викторс в работе *Иакову показывают одежду Иосифа* (1651–53). «Считывая» данный сюжет по своему, Бакалович вполне убедительно передает чувства отца, обезумевшего от потери сына, грамотно выстраивает композицию всей картины и с мастерством настоящего художника-академиста блестяще справляется с задачами, поставленными перед ним как перед выпускником Императорской Академии художеств. Критик также заметил, что «патриарх Израиль изображен у циклопической стены, подле которой сосуды даже не еврейской, а римской формы [...] древняя форма сосудов – узкогорлые и небольшого диаметра, при вытягивании в вышину».¹⁸ Ирония этой критики заключается в том, что ошибка, подобная этой, станет в творчестве Бакаловича единичной. Художник в дальнейшем прославится именно своей скрупулезностью и дотошностью при создании даже мельчайших деталей в своих работах. В этом ему помогали проводимые автором исследования исторических и археологических артефактов.



Илл. 3. С. В. Бакалович, *Иаков узнает одежду сына своего Иосифа, проданного братьями в Египет*, 1881, холст, масло, 173 × 138 см, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург, инв. Ж-3155

¹⁸ Израил с одеждою Иосифа (1881: 379).

Заканчивая в 24-летнем возрасте Императорскую Академию художеств, еще за одно живописное произведение – *Св. Сергей благословляет Дмитрия Донского на битву* – наряду с золотой медалью, Бакалович получает пятилетнее заграничное пенсионерство. Выпестованному Санкт-Петербургской Академией художеств, Стефану предстояла поездка в Италию, которая в дальнейшем определила направление всего будущего творчества художника и послужила началом его многочисленных путешествий. При этом Бакалович оказался настоящим космополитом. Будучи католического вероисповедания, путешествуя по Египту, Алжиру, Нубии, знакомился с древними культурами христианства и ислама – и на протяжении всего своего творчества оставался верен темам, связанным с политеизмом Древнего Рима и Древней Греции.

Помимо своего дарования живописца и графика, Бакалович обладал богатейшими знаниями в области истории, археологии, архитектуры, а также даром полиглота – говорил и писал на нескольких языках. Польский был его родным языком; в детстве художник выучил русский и позднее закрепил его, живя в России. Бывая во Франции, он овладел французским. Его сводный брат Чарльз Габриэль Бакалович¹⁹ вспоминал, что Стефан говорил по-французски без акцента; полученные от него письма были написаны на превосходном, хоть и несколько старомодном французском языке. Бакалович также знал немецкий и английский. Во время своих поездок по Ближнему Востоку освоил испанский и арабский. В Италии прекрасно общался на итальянском языке и великолепно владел греческим.

Перед поездкой в Италию Бакалович посетил Краков в 1882 году, где познакомился с известным художником Яном Матейко (1838–1893) и планировал под его руководством написать картину на сюжет войны Литвы с Тевтонским орденом. О наличие данной работы сведений, к сожалению, нет, а вот советами именитого художника Бакаловичу приходилось пользоваться неоднократно.

После посещения Кракова молодой художник едет во Францию. В Париже, где он жил с 1882 по

1883 год, он посещает мастерскую Жюль Жозефа Лефевра (1836–1911).²⁰ Нетрудно понять мотивы желания художника ближе познакомиться с творчеством тогда уже известного живописца. Художник салонного направления. Ж-Ж. Лефевр был особенно искусен в изображении женской красоты и в написании портретов. В будущем и для Бакаловича создание женских образов станет одной из главных тем, а в отдельных приемах его живописи можно усмотреть и определенное влияние Ж-Ж. Лефевра.

С первых же дней приезда в Италию (в 1883), Бакалович был нацелен получить максимум пользы от предоставляемых академической стипендией возможностей и не упускал случая поработать над своими новыми зарисовками, этюдами и картинами. Как писала газета «Нива»:

Первое время своей римской жизни Бакалович попал в довольно многочисленную толпу русских художников. Среди них Семирадский, Риццони, Бронников, братья Сведомские. Подобно большинству западных художников, Бакалович работал систематически. С 9 утра он был уже за мольбертом и с некоторыми перерывами писал свои картины до обеденного времени. Вечерами рисовал. Некоторые рисунки Стефана Бакаловича свинцовым карандашом считаются «мастерством удивительным».²¹

О том, как складывалась жизнь художников-академистов в Италии в 1880-е годы, об общей атмосфере, в которой они жили и работали, дает определенное представление статья М. Иванова *Русские художники в Риме*:

[...] их жизнь идет необыкновенно монотонно. До обеда – работа; обедают здесь рано, в 1 час. Обед большинства – в ресторане Коррадетти; это обыкновенный средний римский ресторан, мало по малу сделавшийся любимым рестораном русских артистов, а за ними и многих русских туристов [...]. После обеда несколько минут в *Caffè greco*, куда и по сию пору Петербургская Академия художеств продолжает адресовать официальные бумаги, и затем опять работа до тех пор, пока начинает темнеть. Маленькая прогулка, опять Коррадетти и вечер в душном *Caffè greco*, где посетители хотя толь-

¹⁹ Чарльз Габриэль Бакалович (*Charles Gabriel Bakalowicz*, 1881–?), сводный брат Стефана Бакаловича, сын Ладислава Бакаловича от его второго брака с Изабель Лепретр (*Isabelle Lepretre*).

²⁰ Жюль Жозеф Лефевр (*Jules Joseph Lefebvre*, 1836–1911) – французский салонный художник XIX века.

²¹ Академик С. В. Бакалович (1911: 697).

ко художники, но где занимаются не столько разговорами об искусстве, сколько шахматами или просто молчаливым раскуриванием трубки дружбы с артистами других национальностей. В заключение – упражнение на бильярде – это уже в другом месте, около почты – и день кончен: все расходится по домам. Завтра – такой же день во всех его подробностях.²²

«Художественные новости» в 1884 году добавляют:

[Бакалович] находится в Риме всего только не больше четырех месяцев, а вместе с тем в его мастерской уже есть несколько хороших, бойко написанных женских головок и сверх того близкая к окончанию, прекрасно задуманная картина *Весна*. Она изображает итальянский пейзаж в самую лучшую пору весны. Посреди чудесной, совсем весенней зелени и роскошно цветущих деревьев гуляет влюбленная парочка. Одного взгляда на картину достаточно, чтобы понять, что весна не только на полях и в деревьях, но и в бьющихся одной жизнью с природой сердцах влюбленных. Вообще можно предсказать, что произведение г. Бакаловича будет вещь прекрасная.²³

На первый взгляд сюжет картины *Весна* выглядит простым и незамысловатым. Но присмотревшись к различным деталям картины, глубже вникаешь в ее суть. Вполне очевидны параллели между пробуждением весенней природы и зарождающимися чистыми отношениями влюбленных. О зарождении и расцвете любви говорит и символика цветущей нежным розовым цветом веточки в руках у молодой римлянки. Растение у ног персонажей в правой нижней части картины носит название эрагостис и происходит от греческих слов «эрос» (любовь) и «агростис» (название другого рода злаков полевицы).

Везде – в Риме, в окрестностях Неаполя и особенно в Помпеях, где, благодаря раскопкам, открывалась новая, более интимная сторона античной жизни, со жгучим интересом изучал Бакалович уцелевшие памятники античной эпохи. И постоянно извещал о своей работе, творческих изысканиях Академию художеств, переписка с которой не прерывалась во все вре-

мя его пенсионерских поездок. Отчеты о передвижениях по Италии и о выполненном объеме работ, не только в живописи, но и в эпистолярном жанре, отличавшийся особой прилежностью, Бакалович отправляет в Совет Академии художеств весьма аккуратно. Так, в «записке» от 22 ноября 1884 года он сообщает о своей поездке на остров Капри по Неаполитанскому заливу и о начатой работе сразу над тремя картинами:

В работе у меня теперь три картины средней величины, которые готовил в качестве отчета за этот год к ноябрьскому акту, но задержан был на Капри по причине проявившейся в Неаполе холеры и прекращенного сообщения и только месяц как попал в Рим и продолжаю работать начатые вещи [...]. Все вышеупомянутые вещи относятся к древнему греческому или римскому миру. – Занимаясь специально этого рода сюжетами, одно из главных моих занятий здесь – изучение греко-римской археологии и искусства, древней литературы и истории.²⁴

В картинах Бакаловича предстают перед зрителем сцены из римского быта, реконструированного на основании изучения археологии. Художник как бы вводит зрителя в атмосферу домашней, повседневной жизни древних римлян. На его небольших по размеру картинах нет изображения каких-либо исторических событий и даже определенного действия, что отражено в названиях: *Майский вечер*, *Вечерний разговор*, *Ода* и др. Однако исторические персонажи включены в полотна *Римский поэт Катулл, читающий друзьям свои произведения* (1885) (вариант названия – *Римский поэт Катулл читает свои стихи друзьям*) и *Клиенты, ожидающие в атриуме выхода патрона (В приемной Мецената, 1887)* и др.

В «Художественных новостях» от 15 апреля 1884 года отмечалось, что на академической выставке Императорской Академии художеств Бакалович представил живописную работу *Кассандра, предвещающая гибель Трои*. В статье, в частности, говорилось, что картина

[...] замечательна отлично нарисованной фигурой Кассандры; но как она сама, так и две фигуры на первом плане, видимо неоконченные,

²² Иванов (1884, ч. 1: 2–3).

²³ Русские художники в Риме (1884: 252–253).

²⁴ РГИА (7896: л. 57).

представляют портреты натурщиц-парижанок, что едва ли идет к изображению героинь древней Греции. По приемам исполнения этой картины видно, однако, что пребывание г. Бакаловича за границей принесло ему пользу, и что от этого художника можно ожидать многого в будущем.²⁵

Работы Бакаловича в этот период активно приобретались не только частными лицами, но и галереями. В одном из своих писем А. А. Риццони²⁶ напишет П. М. Третьякову: «Бакалович приготовил для Вас очень хорошенький рисунок из древнего мира, – этот молодой художник работает усердно, и я считаю его самым талантливым из всей молодежи, живущей здесь».²⁷ Так, например, в 1885 году П. М. Третьяков купил для своего собрания картину *Римский поэт Катулл, читающий друзьям свои произведения*, которая и поныне хранится в собрании Государственной Третьяковской галереи.

Имя Бакаловича росло, и работы его стали настолько востребованными, что художнику приходилось достаточно часто делать их повторы по просьбе многочисленных ценителей его творчества. В. Е. Савинский в феврале 1887 года писал из Рима: «Полюбили у нас жизнь помпейскую – мода. Бакалович повторение делает своих картин, так нарасхват и тянут у него, заказ за заказом сыплются ему в руки – женился ведь. Живет хоть куда и пополнил даже».²⁸

16 марта 1888 года в залах Петербургской Академии художеств открывается очередная выставка. Пресса в те дни писала: «Вещи его нарасхват покупаются собирателями галерей. Тонкость выписки деталей, лиц, костюмов доходит до такой высоты, до какой не доходили такие известные специалисты по технике, как г. Риццони, Гун и Бронников. Вообще, римская жизнь особенно облюбована академическими экспонентами».²⁹

В 1886 году 29-летний Стефан женился на Джузеппине Аллоизи – дочери генуэзского судовладельца. «[...] Бакалович женится на итальянке, в конце месяца свадьба будет – это

официально. Я знаю невесту – музыкантша», – сообщает В. Е. Савинский П. П. Чистякову 24 октября 1886 года в письме из Рима.³⁰ (Позднее Джузеппина станет членом Комиссии Королевской мануфактуры по производству кружев в Лондоне.) «[...] Недели две тому назад была свадьба Бакаловича, я был свидетелем вместе с Риццони. Он все скучает. Говорит, что Бакалович уехал, такой хороший товарищ. Но, говорит, по крайней мере, теперь будет у кого вечерком посидеть» (из письма В. Е. Савинского П. П. Чистякову от 3 декабря 1886 года).³¹

Бакалович в этот период периодически представлял на различных выставках свои работы. Его творчество получало достаточно противоречивые оценки критики. П. Гнедич суммаризирует разные точки зрения и при этом отмечает:

[...] общая гармония тонов, увлекательная прелесть античных уголков помпейских домиков и садилов, стройная грация фарфоровых фигурок, – дальше этого художник идти не хочет. Для многих любителей такая живопись кажется невыносимой, и все пастушки и козочки для них отдают севрской живописью. Тем не менее, жанры Бакаловича имеют то значение, что, подобно работам Альма-Тадема, знакомят добросовестно и кропотливо с археологией античной жизни. Бакалович работает в Италии, с натуры, и раскопки Помпей дают ему в этом отношении превосходную натуру. Не задаваясь грандиозными сюжетами Семирадского, он не претендует ни на *Своточей Христианства*, ни на *Пирь эпохи цесаризма*. Его *Вечерний разговор*, *Улица в Риме*, *Помпейская лавочка*, *Гимн египтян заходящему солнцу* – кажутся маленькими театральными представлениями во вкусе мейнингенцев. И во всяком случае, как представитель этого направления, он головой выше всех своих товарищей по «антику», изучавших «антик» по Тадема.³²

В. Чуйко отмечал, что жанр, с таким успехом разрабатываемый г. Бакаловичем, – не новость в живописи и, что из числа русских художников, пишущих в этом роде, можно указать на Г. Семирадского, Ф. Бронникова, А. Сведомского и других. Однако,

²⁵ Академическая выставка (1884: 193).

²⁶ Александр Антонович Риццони (1836–1902), российский жанровый, портретный живописец, академик, профессор Императорской Академии художеств.

²⁷ Архив ГТГ (1886).

²⁸ Крьжановская (1971: 459).

²⁹ Выставка (1888: 15).

³⁰ Чистяков (1953: 202).

³¹ Чистяков (1953: 202).

³² Северюхин, Лейкинд (1994: 46).



Илл. 4.
С. В. Бакалович, *Суд в Древнем Риме (Перед претором)*, 1889, дерево, масло, 45 × 72,5 см, Государственный музей искусств Республики Узбекистан (ГМИ РУз), Ташкент, инв. Ж-1417

такое понимание античной жизни с оттенком чуть-чуть заметного идеализма в понимании сцены, — одним словом, такое изящное мастерство, вместе с самыми серьезными художественными задачами, под стать только первоклассному опытному таланту, уверенному в своих силах и вполне развившемуся. [...] Во всех его картинках так много искренности, так много красоты и изящества, что под его кистью античная жизнь принимает ярко поэтический характер в римском вкусе.³³

Были в прессе и статьи, в которых авторы указывали не только на театральность, но и на статичность картин С. Бакаловича. В год создания работы *Суд в Древнем Риме (Перед претором)*, 1889, илл. 4) журнал «Художественные новости» публиковал: «К сожалению, художник не обладает искусством драматизировать свои сюжеты, вследствие чего его картины, давая отличное представление о внешности античной жизни, говорят очень мало чувству зрителя. Так, например, его *Перед претором* до мельчайших подробностей воспроизводит обстановку древнеримского суда, но по холодности и безучастности лиц, действующих в сцене, походит скорее на театральную живописную картину, поставленную умным художником, чем на происшествие, взятое из действительной, хотя и давно прошедшей жизни».³⁴

Нельзя не согласиться с мнением, что композиция работы достаточно театрализована. Одна-



Илл. 5. С. В. Бакалович, *Римлянин в библиотеке*, 1890, дерево, масло, 36 × 50 см, ГМИ РУз, инв. Ж-1416

ко, помимо «пиршества для глаз и удовольствия от простого созерцания красочных аккордов и линейных созвучий»,³⁵ в ней, как и на сцене, каждый персонаж играет свою, строго определенную роль. Здесь уместно будет вспомнить о детских впечатлениях Стефана от театра, где служила его мать, Викторина Шимановская, от декораций, бутафории, того, что называют «запахом кулис»... Все это, зафиксированное в памяти будущего художника, проявлялось впоследствии в большинстве его произведений (илл. 5).

В 1911 журнал «Нива» печатает рецензию на одну из работ Бакаловича, связанную с темой «гладиаторов». Художник неоднократно возвращался к ней, создавая эти образы как в графике, так и в живописи (*Умиравший гладиатор в Колизее*, 1879, эскиз; *Портрет глади-*

³³ Чуйко (1886: 198–199).

³⁴ Академическая выставка (1889: 293).

³⁵ Бобринская (2008: 76).

атора с трезубцем, 1890[?]; Римский гладиатор после боя, 1890[?]; Гладиаторы перед выходом на арену, 1891). В статье отмечается:

Как здесь все верно своему далекому времени – все до узора маленького круглого щита, до чубатых причесок, которыми украшали свои головы германские и галльские варвары. Картина разыгрывается на фоне одного из каменных подвалов исполинского Колизея. Этот подвал – нечто среднее между гладиаторской уборной и гладиаторским кабачком. Мускулистые, сильные гиганты всевозможных оттенков кожи и типов частью сидят за столиками, частью беседуют со случайными посетителями. Здесь и сенаторы, и патрицианты, и гетеры, которых тянет к этим людям, похожим на греческого Геракла. Художник все больше и больше проникался античным миром, и жизнь вне Рима, вне этих монументальных развалин, этих гранитных летописей казалась ему неинтересной и тусклой. *Гладиаторами* определился весь последующий жанр Бакаловича.³⁶

Но не только Италия была и оставалась неисчерпаемым источником вдохновения для художника. Еще в 1883 году, после посещения Франции, молодой Бакалович открыл для себя одну из загадочных для европейца стран Северной Африки – Алжир. «В Париже я пробыл до начала сентября, работая в частном *atelier* и у себя в мастерской, – писал Бакалович в Санкт-Петербургскую Академию художеств, – потом отправился в Алжир, где считаю пробыть еще два месяца, занимаясь все время этюдами пейзажей и туземных типов и нравов [...]».³⁷ В Алжире ему удается осуществить задуманное.

В начале 1900-х годов художник вновь предпримет несколько путешествий по Северной (Ливия, Тунис) и Северо-Восточной Африке (Египет). Результатом этих поездок станет целый ряд зарисовок и картин из древнеегипетской жизни, портреты и пейзажи.

В 1902 году Бакалович пишет картину *Лодки у пристани на Ниле*, а в 1904 году делает с нее авторскую копию *Берег Нила*. Из натуральных (плернерных) работ Бакаловича известны еще три, датированные 1904 годом: *Гиза–Каир*, *Нил. Деревня феллахов у Дендеры* и *Нил вблизи Каира*. В них – то же любование гладью Нила, его реч-

ным простором, пространством голубого неба, живописными берегами и атмосферой в целом.

Бакалович, один из увлеченных древней историей художников, был очарован всем увиденным в Египте и не мог не фиксировать в своих работах окружающие его экзотические реалии. В картине *Ра-Хотеп, писец фараона* (1901) – сидящий на полу юноша со скрещенными ногами и загорелым торсом. Ноги обнажены, из одежды – лишь набедренная повязка (*схенти*). На ногах у писца лежит прямоугольная дощечка для письма. Опершись спиной о стену, египтянин пишет текст на развернутом папирусе. Судя по этому образу, Бакалович был хорошо знаком со статуей египетского писца Каи из Саккары (собрание Лувра). Тем не менее, на картине допущена досадная оплошность. Известно, что свернутые в свитки египетские папирусы разворачивались горизонтально, а не вертикально (сверху вниз), как в этой композиции у Бакаловича. Все же остальные детали быта древних египтян выписаны безукоризненно, со знанием мельчайших подробностей: предметы мебели, посуда, обувь (сандалии из папируса или пальмовых листьев, крепившиеся к ноге с помощью кожаных ремешков) и т.д.

В 1906 году в польском журнале «Tygodnik Ilustrowany» выходит следующий материал:

В последнее время, художник заглянул на Восток, посетил в 1904 году Египет, где провел 5 месяцев, заболел катарактой. Он видел пирамиды, усыпальницы калифов с возвышенности Мукаттам, и его картотека обогатилась зарисовками, сделанными на родине фараонов. Бакалович рисует Египет таким, каким он мог быть 4000 лет назад. Картина *Встреча луны в Древнем Египте* – есть одна из тех работ, которая воспроизводит прошлое с возможной достоверностью. Священник храма встречал молитвой восходящую луну, так, как сегодня мулла на заходе солнца провозглашает хвалу Аллаху с высоты минарета. Картинами и набросками, сделанными Бакаловичем, заполнена его мастерская: восходы и закаты солнца, пирамиды Гизы, типажи феллахов, туман в Сахаре, долина Нила. Художнику интереснее писать одноцветные пейзажи, погружающие в желтоватый песок пустыни Египта с [...] теплым и светлым колоритом, чем Италию. Художник намерен показать свои картины в Варшаве.³⁸

³⁶ Академик С. В. Бакалович (1911: 696).

³⁷ РГИА (789а: л. 44).

³⁸ Darowski (1906: 642–643).

Мир, который реально окружал Бакаловича в России или в Европе, не привлекал его как объект для изображения (за исключением поздних пейзажей Италии). Из-за этого его творчество не раз подвергалось критике со стороны приверженцев реалистического течения, искусства передвижников. Только увиденное на Востоке в начале XX столетия дало Бакаловичу новый импульс к изображению окружающей действительности, к новым зарисовкам, этюдам, живописным работам. Суть ориентализма, основанная на идее не меняющегося веками Востока, была рассчитана увлечь экзотикой и такого художника, как Бакалович. На самом деле, всматриваясь в композиции его картин «восточного» периода, чувствуется, что сцены в них поданы через «линзы вечности», т.е. как из некоего «застывшего» в прошлом региона, где на протяжении веков мало что менялось.

Среди именно таких, созданных Бакаловичем в период его поездок по Ближнему Востоку, работ – картина *Лагерь в Нубии* (1908). Художник передает атмосферу жизни нубийского лагеря, расположенного у скал на берегу Нила. Жители лагеря занимаются привычными повседневными делами: приготовлением пищи, ремонтом копья, общением друг с другом. Бакалович, подобно этнографу, представляет жизнь нубийского общества так, как если бы события, изображенные на его картине, происходили в прошлом. Описанная картина вполне могла бы стать иллюстрацией к книге *Путешествие по Египту и Нубии в 1834–1835 гг.* (1840), написанной А. С. Норовым³⁹, который писал:

[...] Жилища нубийцев нельзя назвать деревнями, это род земляных таборов, прислоненных то к развалинам, то к пальмам, то к скале. Мужчины ходят совершенно нагие и имеют только нечто похожее на пояс; носят копья, луки и щиты, обтянутые кожей гиппопотама или носорога. Женщины носят покрывала, их черные волосы тщательно заплетены, перебрааны железными кольцами и смазаны густым маслом, подходящим на деготь [...].⁴⁰

³⁹ А. С. Норов – Министр народного просвещения Российской империи (1853–1858), член Русского географического общества, путешественник и писатель, стал одним из первых россиян, совершивших путешествие по Египту и Нубии.

⁴⁰ Норов (2012: 169).

Всматриваясь в работу *Лагерь в Нубии*, вряд ли можно определить, изображена ли на ней сцена 1908 года, увиденная непосредственно самим художником, или время, описанное А. С. Норовым на 70 лет ранее.

Новое увлечение Бакаловича писать современность отмечалось в газете «Биржевые ведомости» под рубрикой «Искусство и художники». Когда он вновь вернулся в Каир в 1912, в заметке: *Академик Бакалович в Египте* сообщалось:

На этот раз певец античного мира изменил себе впервые за тридцать лет своего творчества и пишет современную экзотику арабских кварталов, мечети, набрасывает этюды типичных головок и целых групп. Бакалович думал отдохнуть от римской зимы, напоминающей нашу отечественную осень. Но на самом деле – художнику нет времени думать об отдыхе. С самого раннего утра он уже на работе. То пишет архитектурные этюды, то, забравшись на Цитадель, изучает живописную панораму Каира с острыми иглами узорчатых минаретов и нежными очертаниями ближних пирамид. Ездил Бакалович на несколько дней в пустыню. Верблюды, шатры, мертвый желтый песок и – работа, работа, работа, о которой влюбленный в свое искусство художник не забывает ни на минуту. В Каире Бакалович написал на дощечках портреты двух племянников хедива.⁴¹

Во время своего посещения Египта Бакалович, наряду с жанровыми картинами, создает целую серию пейзажей с природы, на которых запечатлены известные архитектурные памятники Каира и одна из величайших рек мира – Нил. Так, на картине *Вечер в Каире* (собрание Горно-Марийского краеведческого музея, Козьмодемьянск) воссоздана панорамная композиция с целым рядом памятников исламской архитектуры разных периодов: здесь и возвышающаяся на вершине цитадели знаменитая мечеть Мухаммеда Али (строилась с 1830 по 1857 год), и комплекс минаретов и куполов у ее подножия слева, и мечеть Султана Хасана, и «Красная мечеть», и построенная в 1869 году Аль-Рифаи. Со времени создания этой картины Бакаловича (первое де-

⁴¹ Академик Бакалович в Египте (1912: 6). Вероятно, речь идет о племянниках Аббаса II Хильми-паши (1874–1944), последнего хедива Египта (1892–1914), прапраправнука Мухаммеда Али.

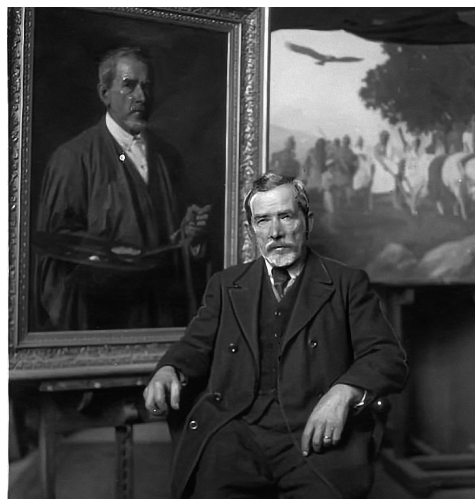


Илл. 6. С. В. Бакалович, *Портрет маркиза Лагергрена*, холст, масло, 98,5 × 83,5 см, Музей Северных стран (*Nordiska Museet*), Стокгольм, инв. NM. 0611934

сятилетие XX века) облик Каира не раз менялся. Сегодня из-за новых построек, дороги, проложенной к мечети Мухаммеда Али, разросшегося прямо перед цитаделью большого городского кладбища, огороженного высоким забором, уже не увидишь панораму города в том виде, как ее запечатлел когда-то Бакалович. Тем не менее, при сравнении нынешнего вида исторической части города с тем, как он выглядел в прошлом, нельзя не обратить внимание на небольшие изменения, которые внес художник, создавая эту работу. С целью вместить в панорамную композицию как можно больше архитектурных памятников этой части Каира, ему пришлось визуальное несколько изменить масштаб местности и сблизить расстояние между памятниками. Залитое солнцем, пустынное открытое пространство в правой части композиции плавно перетекает в участок, плотно застроенный экзотическими, для глаза европейского художника, сооружениями. Два основных цвета преобладают в палитре *Вечера в Каире* – желтовато-бежевый цвет песчаной почвы и голубой цвет безоблачного неба. На основе сравнения композиции *Вечера в Каире* с увиденным художником в действительности можно отметить, что художественное видение Бакаловича имело здесь приоритет.

В 1910-е годы популярность С. Бакаловича начала падать.

[...] Бакалович все более и более всякий утрачивает интерес. Археология и история настолько продвинулись вперед за последние десятиле-



Илл. 7. С. В. Бакалович в своей мастерской в Риме на фоне автопортрета, 1934, фотография, Национальный Цифровой архив в Варшаве, инв. 1-K-2173

тия, что картины Бакаловича, представлявшие прежде большой интерес как художественные иллюстрации, теперь совсем почти его утратили. В смысле чисто-художественном автор тоже нисколько не шагнул вперед – скорее наоборот.⁴²

Газета «Россия» также ссылалась на данный факт, но отмечала еще и другую причину:

Картины прекрасны, фигуры нарисованы с тою фотографической тщательностью, как и все работы этого замечательного художника, но это все только повторение прежнего, нет ни одного нового движения, ни новой краски, ни своеобразного порыва или оригинальной мысли.⁴³

Однако, Восток все чаще вдохновляет Бакаловича на создание новых полотен. 1920-м годом датируются три его работы: *Арабы у мечети*, *Пристань в Верхнем Египте*, *Остановка у руин*. Сюжеты их, как и написанных ранее восточных композиций, весьма сложно «привязать» к какому-то определенным временным рамкам, – особенность, характерная для Бакаловича в то время. Продолжая путешествовать, Бакалович, помимо Египта, побывал в 1921 году в Ливии, поработал в ее столице – Триполи.

В 1910–1930-х годах художник работает над большой галереей портретов (польских религиозных деятелей: архиепископа Яна (Иоанна)

⁴² Северюхин, Лейкинд (1994: 47).

⁴³ Северюхин, Лейкинд (1994: 47).

Цепляка, кардинала Августа Хлонда, епископа Альберта Радзивилла, маркиза Клаэса Лагергрена), живописных и графических пейзажей.

К. Лагергрэн (1853–1930) принадлежал к окружению короля *Швеции Оскара II*, долгие годы жил в Риме, став папским камергером. В 1892 году он получает титул маркиза и тогда же приобретает родовой замок Тюресё близ Стокгольма. Полупарадный, заказной портрет К. Лагергрена, созданный Бакаловичем, датируется 1930 годом – годом смерти маркиза. Видимо, художник делал его по фотографии известного фотографа Эвы Баррет 1930 года. Влиятельная особа своего времени, К. Лагергрэн предстает в официальном облачении папского камергера, украшенном золотой цепью, красной лентой, с многочисленными наградами на груди. В левом верхнем углу картины помещается фамильный герб Лагергренов со щитом, увенчанным короной, изображением зеленой ветви на самом щите и надписью на ленте под ним: *FIDES ET FIDELITAS* (ВЕРА И ВЕРНОСТЬ) (илл. 6).

1933 год стал для Бакаловича юбилейным. Минуло ровно 50 лет, как он прожил в Риме, и современная польская пресса не могла не отметить эту дату. Несмотря на то, что к тому времени Бакалович уже давно не жил в Польше, «он работал для Польши, чтобы кистью прославить имя своей родины». Современная польская пресса той поры восхваляла талант Бакаловича, «его знание жизни древних времен и тщательность проработки малейших деталей в ее изображении»,⁴⁴ – писали в литературно-научном курьере.

7 марта 1940 года умерла Джузеппина, жена Бакаловича, в счастливом браке с которой он прожил целых 54 года, но детей им не суждено было иметь. Похоронили ее на кладбище *Campo Verano* в Риме. После этой тяжелой утраты Бакалович, почти совсем ослепший, уже не мог обходиться без посторонней помощи. К нему была вынуждена переехать родная сестра его жены, чтобы ухаживать за ним, но, будучи сама в преклонном возрасте, она прожила недолго, – и забота о слепом художнике легла на ее одинокую дочь, Эмму Аллоизи. В одном из своих последних писем, датирующихся 28 января 1946 года, Стефан Бакалович сообщает своему брату Чарльзу: «Мой дорогой Чарльз [...] я почти слепой и не могу больше ни писать, ни заниматься

живописью, ни рисовать, мне придется рассчитывать теперь на добрую волю моей племянницы Эммы Аллоизи, чтобы расшифровать мне письма и газеты, все остальное у меня хорошо. Я обнимаю Вас всех. Твой брат Этьен».⁴⁵

Стефану Владиславовичу суждено было пережить и Эмму, которая умерла 25 декабря 1946 года. Бакаловича не стало 2 мая 1947 года (илл. 7). Он умер в своей римской квартире на *Via del Babuino, 135*. И хотя сама квартира к этому времени уже была освобождена от мебели и картин, однако еще до 1948 года имя Стефана Бакаловича (или Стефано, как он был больше известен в Италии) все еще значилось на медной табличке на фасаде этого здания.

Поскольку у самого художника детей не было, первоначально его наследником был определен брат Эммы – Марио Аллоизи. Однако из писем Стефана своему брату Чарльзу становится понятно, что Бакалович в 1946 году изменил свое завещание в пользу синьоры Кармеллы Мэрино и ее мужа – смотрителей здания, в котором он жил. Это вызвало недовольство со стороны Марио. Он даже пытался препятствовать, когда Бакалович решил продать отдельные свои работы (поскольку слепота не позволяла художнику писать новые картины, существовать приходилось за счет продажи созданных ранее), что привело к конфликту между ними. Марио Аллоизи все же удалось отстоять свое право быть единственным наследником Бакаловича. В 1949 году он организовал выставку всех оставшихся после смерти Бакаловича работ (более сорока). Картины постепенно стали разлетаться по миру, оседая в государственных и частных собраниях.

Архивные источники:

Архив ГТГ 1886 = Архив Государственной Третьяковской Галереи (Архив ГТГ), Москва, 1/3108, Письмо А. А. Риццони к П. М. Третьякову от 19 октября 1886.

РГИА 789 = Российский Государственный Исторический Архив (РГИА), Санкт-Петербург, ф. 789,

⁴⁵ Этьен – французский вариант имени Стефан, и Бакалович предпочитал свою корреспонденцию на французском языке подписывать именно так. Письмо-открытка хранится в архиве внучатого племянника Мишеля Бакаловича (Франция), которому автор статьи выражает глубокую благодарность за право публикации ее текста и за дополнительную ценную информацию о биографии С. Бакаловича.

⁴⁴ 50-letcie artystycznej pracy (1933: 4).

- оп. 10, ед. хр. 163, С[тефан] В. Бакалович, Письмо № 1138 из Первого отделения собственной Императорского Величества канцелярии от 23 ноября 1876, л. 15.
- РГИА 789а = РГИА, Санкт-Петербург, ф. 789, оп. 10, ед. хр. 163, С[тефан] В. Бакалович, Письмо С. Бакаловича из Алжира в Императорскую Академию художеств от 9 (21) февраля 1883, л. 44.
- РГИА 789б = РГИА, Санкт-Петербург, ф. 789, оп. 10, ед. хр. 163, С[тефан] В. Бакалович, Письмо С. Бакаловича из Рима в Совет Императорской Академии художеств от 22 ноября 1884, л. 57.
- Библиография:**
- Академик Бакалович в Египте 1912 = «Академик Бакалович в Египте», *Биржевые ведомости*, 12717 (1912): 6.
- Академик С. В. Бакалович 1911 = «Академик С. В. Бакалович», *Нива*, 38 (1911): 696–699.
- Академическая выставка 1884 = «Академическая выставка», *Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств»*, 8 (1884): стб. 193–194.
- Академическая выставка 1889 = «Академическая выставка», *Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств»*, 8 (1889): стб. 293.
- Бенуа 1999 = Бенуа, А[лександр] Н.: *История русской живописи в XIX веке*, Республика, Москва 1999.
- Бобринская 2008 = Бобринская, Е[катерина] А.: «Итальянский жанр в русской живописи первой половины XIX века» [в:] *Искусство «Золотой середины»*: русская версия, Т[атьяна] Л. Карпова (отв. ред.), Российская академия наук, Министерство культуры Российской Федерации, Государственный институт искусствознания, Государственная Третьяковская галерея, Либроком, Москва 2008: 71–80.
- Выставка 1888 = «Выставка Императорской Академии Художеств», *Север*, 13 (1888): 15.
- Голицына 2006 = Голицына, И[рина]: «Стефан Владиславович Бакалович 1857–1947» [в:] *Большая коллекция русских художников. Бакалович, Бронников, Сведомский, Семирадский. Выпуск 1*, Белый город, Москва 2006: 2–3, 5, 7.
- Иванов 1884 = Иванов, М.: «Русские художники в Риме», *Новое время*, ч. 1: 3005 (1884): 2–3; ч. 2: 3013 (1884): 2.
- Израил с одеждою Иосифа 1881 = «Израил с одеждою Иосифа», *Всемирная иллюстрация*, 670 (1881): 378–379.
- Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] Л.: *Генрих Семирадский, Золотой век*, Санкт-Петербург 2008.
- Крыжановская 1971 = Крыжановская, М[арта] Я.: «Стефан Владиславович Бакалович, 1857–1947» [в:] *Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX века*, т. 2, А[лексей] И. Леонов (ред.), Искусство, Москва 1971: 459–464.
- Лясковская 1950 = Лясковская, О[льга] А.: *П. П. Чистяков*, Государственная Третьяковская Галерея, Москва 1950.
- Нестерова 2004 = Нестерова, Е[лена] В.: *Поздний академизм и салон*, Аврора, Санкт-Петербург 2004.
- Норов 2012 = Норов, А[враам] С.: *Путешествие по Египту и Нубии в 1834–1835 гг. Верхний Египет*, Кучково поле, Москва 2012.
- Пленники красоты 2004 = *Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830–1910 гг.*, Т[атьяна] Л. Карпова (авт. проекта), каталог выставки, Государственная Третьяковская галерея, Москва 2004.
- Романовский 2005 = Романовский, А[ндрей]: *Академизм в русской живописи*, Белый город, Москва 2005.
- Русские художники в Риме 1884 = «Русские художники в Риме», *Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств»*, 10 (1884): стб. 252–253.
- Северюхин, Лейкинд 1994 = Северюхин, Д[митрий] Я., Лейкинд, О[лег] Л.: *Художники русской эмиграции (1917–1941). Биографический словарь*, Издательство Чернышева, Санкт-Петербург 1994: 46–47.
- Чистяков 1953 = Чистяков, П[авел] П.: *Письма, записные книжки, воспоминания 1832–1919*, Э[лий] М. Белютин, Н[ина] М. Молева (ред.), Искусство, Москва 1953.
- Чуйко 1886 = Чуйко, В[иктор] В.: «Академическая выставка», *Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств»*, 7 (1886): стб. 198–199.
- Шестимиров 2004 = Шестимиров, А[лександр] А.: *Забывшие имена. Русская живопись XIX века*, Белый город, Москва 2004.
- Darowski 1906 = [Darowski, Adam Weryha-] A. D.: „Stefan Bakałowicz”, *Tygodnik Ilustrowany*, 33 (1906): 642–643.
- Derwojed 1971 = Derwojed, Janusz: „Bakałowicz Stefan” [в:] *Słownik* 1971: 72–73.
- Derwojed 1971a = Derwojed, Janusz: „Bakałowicz Władysław” [в:] *Słownik* 1971: 73–74.
- Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych 1989 = *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku. Katalog*, Lija Skalska-Miecik (сост.), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989: 69–71.

Słownik 1971 = *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, т. 1, Jolanta Maurin-Białostocka и др. (ред.), Instytut Sztuki PAN, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.

50-lecie artystycznej pracy 1933 = «50-lecie artystycznej pracy Stefana Bałałowicza w Rzymie», *Kurier Literacko-Naukowy. Dodatek do Nru 2-go «Ilustrowanego Kurjera Codziennego»*, 1 (1933): 4.

Irina Bogoslovskaya

Little-known pages from the life and work of Stefan Bałałowicz in view of materials in the Russian and Polish press

The work of the artist Stefan Aleksander (Stepan Vladislavovich) Bałałowicz (1857–1947) – a Pole by nationality, born in the Kingdom of Poland (in Warsaw), who studied at the Imperial Academy of Art in St. Petersburg (1876–1881) and lived in Italy – does not fit neatly into any framework of a national school. As in the case of Henryk Siemiradzki (1843–1902), Bałałowicz’s cosmopolitanism made it difficult to categorize him either from the viewpoint of Russian art or Polish culture. The paintings and graphic works of Bałałowicz are held in the collections of some of the world’s finest museums. However, until recently he had become one of the “forgotten names” of Russian painting, after many years during which art historians were primarily focused on the representatives of so-called democratic realism, the art of the “Wanderers” (*peredvizhniki*). As a result, a comprehensive picture of the development of academic art in Russia still awaits completion.

The author of this article aims to fill the gap and present Bałałowicz in the context of academic painting, reaching for new and previously unknown facts of his biography. This article relies on part of the material prepared for the publication of a monograph album on his life and work. The article focuses on various publications and letters contemporary with the artist. The portrait of Bałałowicz is fleshed out by considering comparative features of his life and work with Siemiradzki, with whom Bałałowicz was often compared and contrasted by the press of the time.