

Павел Ю. Климов

Росписи Г. И. Семирадского в московском храме Христа Спасителя

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 4, 87-94

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

Павел Ю. Климов

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Росписи Г. И. Семирадского в московском храме Христа Спасителя

Творческий темперамент, органическое тяготение к крупным, монументальным формам, ориентация на классическое наследие должны были неизбежно привести Генриха Семирадского на «церковные леса», если не православного храма, то, во всяком случае, католического костела. Первым значительным экспериментом в этом сложном монументальном жанре стали для художника стенные композиции храма Христа Спасителя в Москве.

Работа над живописным убранством храма формально велась еще с середины 1840-х годов, когда к исполнению эскизов росписей были привлечены крупнейшие мастера романтизма, воспитанные в Императорской Академии на великой европейской классике: Карл Брюллов, Александр Иванов, Петр Басин, Федор Бруни, Алексей Марков с их почтительным отношением к церковной живописи как к одной из высших форм творчества. Общий замысел живописного убранства храма Христа Спасителя, посвященного победе над Наполеоном, отличался и масштабностью, и логикой, и определенной новизной, связанной с широким введением в план росписей исторической тематики. Однако конечный результат оказался ниже ожида-

ний, ибо созданный ансамбль предстал зрителю и критике слишком эклектичным, а его части – далеко не равноценными по художественному качеству. И тому были объективные причины. Стадия практической реализации живописного проекта началась только в 1860-е годы и продолжалась все 1870-е, то есть пришлось на время либеральных реформ. В это время крупные фигуры романтической эпохи, способные к освоению больших храмовых пространств (Басин, Бруни, Марков), практически сошли со сцены и работали в храме Христа Спасителя руками своих учеников,¹ а выдающихся монументалистов нового поколения еще не появилось. Это было неудивительно: кризис старой школы и стремительное развитие реализма были связаны, с одной стороны, с укреплением позитивистского, научного мышления, а с другой – с резким ослаблением в обществе религиозного начала, присутствие которого в традиционной или в какой-либо су-

¹ Росписи по картонам Федора Бруни осуществлял Карл Вениг. За Павла Басина в барабане купола работал Николай Кошелев. Купольный же свод по эскизам Алексея Маркова расписывала команда в составе Ивана Крамского, Ивана Макарова, Богдана Венига, а также Николая Кошелева, со временем заменившего Макарова.

близированной форме совершенно необходимо для существования и развития монументально-го искусства.

В условиях Александровских реформ художественная жизнь России только набирала обороты и, в сущности, продолжала оставаться довольно консервативной областью общественной жизни. В этот период бесстилья, творческих поисков и некоторого оживления выставочной деятельности стал развиваться и набирать популярность идейный антипод шестидесятничества и передвижничества – салонный вариант академизма, несомненным поклонником которого был Александр II. Делами мира искусства, в отличие от своего отца Николая I или своего сына Александра III, он интересовался мало, но любил блестящего виртуоза Константина Маковского, которого называл «мой художник». Император-реформатор, посетив впервые в 1879 году выставку передвижников, будто не увидел ее основной специфики, связанной с реализмом и сугубой станковостью, и купил внешне эффектных, эротичных *Русалок* Маковского, похожих на дворцовое панно. Однако упомянутый курьез не был неожиданным. В 1875 году, инспектируя храм Христа Спасителя, Александр II увидел роспись паруса, которую Карл Вениг делал по эскизу Федора Бруни совершенно в ригористическом духе последнего. Царю эта живопись не понравилась, и он повелел ее «исправить», что привело, в конечном счете, к передаче всего заказа на паруса Евграфу Сорокину.

Таким образом, эстафету старых академических профессоров во второй половине 1860-х–первой половине 1870-х подхватили их ученики: Карл Вениг, Николай Кошелев, Евграф Сорокин, Василий П. Верещагин – живописцы, безусловно, талантливые, отличные мастера на все руки, овладевшие многими жанрами, но не выработавшие оригинальных художественных идей. Согласно желанию императора росписи по картонам Бруни на парусах заменила живопись Евграфа Сорокина, а роспись по картонам Басина в барабане – композиция Николая Кошелева. Сорокин и Кошелев по-своему хорошо исполнили работу, но в их синтезе монументальности и декоративности вторая, безусловно, возобладала над первой, в чем проявилось веяние времени. Собственно, в полемике с этим «приятным глазу», но слишком поверхностным и в чем-то чужеродным для отечественной тра-

диции искусством позднее родился «русский стиль» Виктора Васнецова. Ждать этого рождения, впрочем, пришлось бы еще долго. С целью переломить ситуацию и завершить роспись храма мощным «трудовым аккордом» в середине 1870-х годов к живописным работам был привлечен целый ряд мастеров реалистической ориентации, в том числе Владимир Маковский, Илларион Прянишников, Василий Суриков, Иван Творожников, Николай Неврев, Алексей Корзухин, Александр Литовченко, Фирс Журавлев, Николай Бодаревский и др.² Некоторые из них ранее не имели серьезной монументальной практики, были духовно вполне далеки от Церкви, а творчески – от проблематики религиозной живописи. В этой легкомысленности и торопливости при выборе исполнителей в полной мере сказалось уже выработанное позитивистское отношение к работе на «церковных лесах» исключительно как к хорошей возможности заработать. Федор Бронников, творчески близкий Семирадскому, и такой же, как он житель Рима, писал в 1883 году М. П. Боткину из Италии: «Итак, да будут благословенны образы, без них я был бы гол как сокол; картинками, верно, капиталов не наживешь [...]».³

Таким образом, эклектичность ансамбля росписей храма Христа Спасителя была predeterminedена межуточностью ситуацией в монументальном искусстве, когда оно уже рассталось с большой классицистической традицией, а новой еще не выработало. Однако именно в этот момент временного ослабления идейно-духовной и стилевой компоненты на первый план в церковной живописи вышла художественность в ее самом простом понимании – как мастерство и умение нравиться зрителям, включая августейшего патрона. Вот почему руководители строительством храма увидели в Генрихе Семирадском фигуру для них чрезвычайно желанную, даже необходимую. Помощник Главного архитектора Комиссии по построению храма

² К работе пытались также привлечь Николая Ге и Илью Репина, но по разным причинам их участие не состоялось. Известно письмо И. Н. Крамского, адресованное помощнику Главного архитектора С. В. Дмитриеву. В нем он перечисляет имена художников реалистической ориентации, подвизавшихся в портретном и бытовом жанрах, но готовых писать образа для храма Христа Спасителя: Василия Максимова, Виктора Боброва, Андрея Лашина, Николая Неврева и др. ОР РГБ (90а: л. 18).

³ ОР ИРЛИ РАН (365: л. 96).

Христа Спасителя С. В. Дмитриев в одном из писем, объясняя необходимость привлечения к росписи молодого, талантливого мастера, рассуждал так: «Какой он ни есть славный и образованный художник – надо помнить, что на работу Семирадского Государь обратит особенное внимание».⁴

Семирадский получил предложение принять участие в росписи храма через конференц-секретаря Академии П. Ф. Исеева. Отвечая на запрос в октябре 1875 года, он писал Исееву из Рима: «Говоря прямо, я не только охотно принял бы подобную работу, но даже прошу Вас, многоуважаемый Петр Федорович, употребить Ваше влияние в исходотайствовании мне этого заказа [...]».⁵ Художник не мотивировал свое стремление украсить храм высокими творческими задачами. «Мне, – разъяснял далее Семирадский Исееву, – исполнение по временам подобных работ даст возможность писать картины, не жалея средств и не особенно рассчитывая на их сбыт [...]».⁶

Первоначально Семирадскому было поручено написать четыре картины из жития благоверного князя Александра Невского на северной стене посвященного этому святому придела: *Святой Александр Невский в Орде*, *Святой Александр Невский принимает папских легатов (Послы папы пред Александром)*, *Кончина святого Александра Невского (Представление святого Александра в Городце)*, *Погребение святого Александра Невского во Владимире*. Уже к апрелю 1876 года эскизы были готовы.⁷ В композициях, исполненных по ним в храме, чувствовалось определенное влияние мюнхенской школы, бывшей в то время законодательницей моды в художественной интерпретации сюжетов из европейской истории. И не удивительно: ведь за несколько лет перед этим Семирадский в качестве заграничного пенсионера Императорской Академии посетил Мюнхен, где знакомился, в том числе, с историческими полотнами местных живописцев. Зрелищность, оперирование клишированными типами, эффектная подача

костюмов и обстановки – все эти главные качества их полотен можно найти в «александроневской серии» художника. Судить о ней сегодня можно по эскизам из Государственного Русского музея (ГРМ, илл. 1–4) и сохранившейся в Государственном историческом музее композиции Святой Александр Невский принимает папских легатов, которая навлекла на себя, как и другие три работы, острую критику. Рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» писал осенью 1877 года:

Художник этот напрасно провел время за границею. [...] Он как был [...] в стенах Академии учеником, писавшим натурщиков так, как они есть, с мозолями на ногах, с растоптанными следами и с подчас красными носами от перепоя, таким он, г[осподин]. Семирадский [...] и остался! [...] Фигура князя необыкновенно толста и антипатична; руки с короткими пальцами, жирные. Своею откинутою назад позою и дюжестью фигуры он напоминает типы: «нраву моему не препятствуй» [...]. Окружающие князя большей частью столь же уродливы и карикатурны в отношении рисунка. Лица не имеют решительно никакого выражения; каждая фигура представлена смотрящей куда ей угодно [...]. Ни одного типа, изображенного сколько-нибудь приличным для картины религиозного содержания и предназначенного для храма, стало быть, для поклонения верующих и молящихся. Зато, взамен, в глаза бросаются целые массы золота, серебра, бархату, драгоценных камней и прочей мишуры [...]. Св. Александр Невский представлен утопающим в роскоши, как Нерон в картине *Светочи христианства*.⁸

Более мягко и скорее доброжелательно Семирадского не то пожурил, не то похвалил Илья Репин в письме к Владимиру Стасову от 2 октября 1877 года: «Семирадский – молодец. Конечно, все это (его работы) кривляющаяся и танцующая, даже в самых трагических местах, итальянщина, но его вещи хорошо написаны, – словом, по живописи это единственный оазис в храме Спаса. Написаны они лучше его *Светочей*, нарисованы весьма слабо и небрежно».⁹ Но ни критик «Санкт-Петербургских ведомостей», помещая в газете свою «филиппику», ни Ре-

⁴ ОР РГБ (90: л. 27).

⁵ ОР РГБ (498: л. 11).

⁶ ОР РГБ (498: л. 12).

⁷ В личном деле Г. И. Семирадского, хранящемся в Российском государственном историческом архиве, есть документ, свидетельствующий о доставке эскизов в Академию в апреле 1876 года. РГИА (789: л. 205).

⁸ А. Л. (1877: 1).

⁹ Репин (1969: 206).

пин все же не смогли или постеснялись сделать очевидный вывод о неподвластности художнику «русской темы». Для ее адекватного воплощения требовалась совершенно иная творческая натура, с совершенно иным национальным мироощущением и духовным опытом, которого у Семирадского не было, и быть не могло.

Поручение художнику тем из жития благоверного Александра Невского было вероятным просчетом Комиссии по строительству храма. Однако она, не желая прекращать сотрудничество с художником, уже обретшим европейскую известность, решила предложить Семирадскому более органичные его таланту сюжеты – *Тайная вечеря*, *Вход в Иерусалим* и *Крещение*, бесчисленные интерпретации которых он мог видеть и в Академии, и, конечно, в Италии. Вступить в дерзкое соревнование с гениальными итальянцами и даровитыми современниками было задачей, конечно, заманчивой. Семирадский этот вызов принял и создал произведения, которые представляли, пожалуй, главную художественную драгоценность московского храма.

Предложение написать свою самую выдающуюся работу в храме Христа Спасителя, за престольную картину *Тайная вечеря*, художник получил весной 1877 года.¹⁰ Тогда он находился в Москве и работал над перенесением на стену четырех композиций из жития благоверного Александра Невского. Эскиз *Тайной вечери* (ГРМ, илл. 5) представляет собою окончательный вариант, утвержденный Комиссией. Уже в нем легко прочитывались превосходные качества будущей работы: свобода, непринужденность композиции, гармония колорита, мощная, живописная пластика фигур. Картина, судить о которой сегодня можно по сохранившимся

в Третьяковской галерее фрагментам с головами Христа и апостолов, неизменно называлась в числе лучших произведений художника. И не случайно Виктор Васнецов, получив в 1906 году предложение написать в храме свое изображение *Тайной вечери* на месте работы Семирадского, испорченной сыростью, отказался это сделать. Он аргументировал свой отказ признанием значительности заслуг мастера перед европейским искусством и призвал приложить все силы для возобновления оригинальной композиции.¹¹

Весной и летом 1878 года Семирадский подготовил эскизы к изображениям *Крещения Господня* и *Въезд Христа в Иерусалим*¹² над хорными окнами северного и южного крыльев храма (илл. 6–7). Насколько можно судить по этим эскизам, композиции должны были быть исполнены с большой живописной свободой, отличаться теплотой и светоносностью колорита. Что касается образного решения, то Семирадский насытил свои работы реминисценциями из произведений выдающихся европейских мастеров XVII–XVIII столетий. Конечно, речь идет не о прямых заимствованиях, а о творческом использовании художником пластических «формул», в бесчисленном количестве вариантов уже повторенных до него. *Тайная вечеря*, *Крещение Господне* и *Вход Господень в Иерусалим*, завершённые Семирадским согласно контракту к осени 1879 года, получили исключительно высокую оценку экспертов Императорской Академии. «Замечательно блестящие по колориту и освещению»,¹³ – отмечалось в заключении, подписанном Ф. И. Иорданом, Г. П. Виллевальде и П. П. Чистяковым. Если же говорить о всем корпусе росписей, созданных художником в храме, то его, по словам Т. Л. Карповой, характеризовали «декоративизм целого, внимание к деталям обстановки, интенсивность цветового звучания, светотеневые контрасты, собственные его [Семирадского – П. К.] живописи вообще [...]».¹⁴

Судьба работ Семирадского в московском храме Христа Спасителя сложилась непросто, даже трагически. Из семи композиций художника полностью сохранилась только одна – *Святой*

¹⁰ В Отделе письменных источников Государственного исторического музея сохранился следующий документ: «1877 года мая 20-го дня я, нижеподписавшийся, дал эту подписку Комиссии для построения в Москве храма во имя Христа Спасителя в том, что согласен принять на себя исполнение живописного изображения *Вечери Тайной* в нише Восточной стены главного алтаря храма, по Высочайше утвержденному эскизу, составленному профессором Нефом или по вновь мною сочиненному эскизу – за семнадцать тысяч рублей, с тем чтобы живопись эта была исполнена по штукатурке, по подготовленному за счет казны масляному грунту; во всем же остальном я принимаю эту работу на условиях контракта, заключенного Комиссией с покойным профессором Нефом 29 сентября 1875 года. Профессор Генрих Семирадский». ОПИ ГИМ (235: л. 126).

¹¹ См.: Виктор Михайлович Васнецов (1987: 208).

¹² Эскизы хранятся в ГРМ.

¹³ ОР РГБ (906: л. 1).

¹⁴ Карпова (2008: 106).



Илл. 1. Святой Александр Невский в Орде, эскиз, 1876, холст на картоне, масло, 39 × 32 см, Государственный Русский музей (ГРМ), Санкт-Петербург, инв. Ж-5686



Илл. 2. Святой Александр Невский принимает папских легатов, эскиз, 1876, холст на картоне, масло, 37,8 × 32,3 см, ГРМ, инв. Ж-1374



Илл. 3. Кончина святого Александра Невского, эскиз, 1876, холст на картоне, масло, 39 × 30 см, ГРМ, инв. Ж-1150



Илл. 4. Погребение святого Александра Невского, эскиз, 1876, холст на картоне, масло, 39 × 30 см, ГРМ, инв. Ж-1149



Илл. 5.
Тайная вечеря, эскиз,
1877–1878, холст на картоне,
масло, 45 × 46,6 см, ГРМ,
инв. Ж-1344



Илл. 6.
Крещение Господне, эскиз,
1878, холст на картоне, масло,
42 × 86 см, ГРМ, инв. Ж-2965



Илл. 7.
Въезд Иисуса Христа
в Иерусалим, эскиз, 1878,
холст на картоне, масло,
42 × 86 см, ГРМ, инв. Ж-2964

Александр Невский принимает папских легатов, а также фрагменты *Тайной вечери*. Остальные произведения погибли при уничтожении храма в 1931 году. Однако объективное представление о них составить все-таки можно, благодаря значительному количеству сохранившихся изобразительных и документальных материалов.

Росписи в храме Христа Спасителя остались самым крупным заказом Семирадского из исполненных им для Церкви. Они, наряду с масштабным полотном *Своточи христианства* (1876), ознаменовали вступление художника в период творческой зрелости. Именно в это время мастер в полной мере смог осознать и почувствовать свои возможности, специфику собственного таланта и его пределы, а современники увидели рождение на небосклоне отечественного искусства новой звезды международного масштаба.

Архивные источники:

- ОПИ ГИМ 235 = Отдел письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ), Москва, ф. 235, ед. хр. 2, л. 126.
- ОР ИРЛИ РАН 365 = Отдел рукописей Института русской литературы Российской академии наук (ОР ИРЛИ РАН), Санкт-Петербург, ф. 365, оп. 1, ед. хр. 15, л. 96.
- ОР РГБ 90 = Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ), Москва, ф. 90, оп. 1, ед. хр. 12, л. 27.
- ОР РГБ 90а = ОР РГБ, Москва, ф. 90, оп. 6, ед. хр. 51, л. 18.
- ОР РГБ 906 = ОР РГБ, Москва, ф. 90, оп. 9, ед. хр. 99, л. 1.
- ОР РГБ 498 = ОР РГБ, ф. 498, оп. 1, ед. хр. 17, лл. 11–12.
- РГИА 789 = Российский государственный исторический архив (РГИА), Санкт-Петербург, ф. 789, оп. 4, ед. хр. 121, л. 205.

Библиография:

- А. Л. 1877 = А. Л.: «Художественные работы в Храме Спасителя в Москве. Картины Г. Семирадского», *Санкт-Петербургские ведомости*, 301 (1877): 1.
- Виктор Михайлович Васнецов 1987 = Виктор Михайлович Васнецов. *Письма, дневники, воспоминания, документы, суждения современников*, Н[ина] А. Ярославцева (сост., вступ. ст. и прим.), Искусство, Москва 1987.
- Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] Л.: *Генрих Семирадский*, Золотой век, Санкт-Петербург 2008.
- Репин 1969 = Репин, И[лья] Е.: *Избранные письма*, в 2-х т., И[осиф] А. Бродский (сост., вступ. ст.), Искусство, Москва 1969, т. 1: 1867–1892.

Pavel Y. Klimov

Wall painting by Henryk Siemiradzki in the Cathedral of Christ the Savior in Moscow

The taste for monumental forms and orientation towards classical legacy naturally inspired Henryk Siemiradzki to try his hand at church wall painting. It was the order for the Cathedral of Christ the Savior in Moscow that appeared to be his first significant experiment in this field.

At first Siemiradzki was commissioned to paint four scenes from the life of St. Alexander Nevsky on the North wall of the side-altar dedicated to the saint. The order was accomplished in 1877. The spectacular compositions, effectively representing costumes and scenery reveal the influence of the Munich school of painting. While assuming the “Russian subject”, they lacked typical “Russian” realities. To be adequately embodied, the subject would have required different artistic nature, national mentality, and spiritual experience.

The paintings on traditionally evangelical subjects *The Last Supper*, *The Entry into Jerusalem*, *The Baptism of Christ*, executed in 1878–1879, were much more artistically successful and became main attractions of the Moscow cathedral. They are characterized by spontaneous composition, the harmony of light and warm colors, monumental plasticity in figures.

The fate of wall paintings by Siemiradzki in the Cathedral of Christ the Savior was tragic. Only one of his seven compositions (*Alexander Nevsky accepts papal legates*) and several fragments of *The Last Supper* have survived. The rest were lost in 1931 when the Cathedral was destroyed. Nevertheless we can have an idea what they looked like according to documents and sketches that have been preserved.

Wall paintings in the Cathedral of Christ the Savior were the most significant commissions by the Church. These works, and *Luminaries of Christianity* (1876) celebrated the start of the period of artistic maturity.