

# Елена А. Ржевская

---

Чувственная лирика в  
академическом искусстве второй  
половины XIX – начала XX века :  
На примете творчества С.  
Хлебовского, Г. Семирадского, В.  
Котарбинского, С. Бакаловича

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern  
Europe 1, 429-440

---

2013

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
 Польша – Россия: Искусство и история  
 Том I

---

Елена А. Ржевская  
 Российская академия художеств

Чувственная лирика в академическом искусстве  
 второй половины XIX – начала XX века.  
 (На примете творчества С. Хлебовского,  
 Г. Семирадского, В. Котарбинского, С. Бакаловича)

Во многом благодаря польским художникам Станиславу Хлебовскому, Генриху Семирадскому, Вильгельму Котарбинскому, Степану Бакаловичу в России был проложен путь от академизма до модерна, где эстетическая категория красоты явила зрителю свои разнообразные грани. Привитая этим живописцам в стенах Императорской академии художеств любовь к античности, воспитание на произведениях классики, чуткость к новым веяниям в искусстве, – все это повлияло на сложение индивидуальных пластических манер, вылившихся в салонно-академическое направление.

Исторический жанр по-своему романтично раскрылся в творчестве Станислава Хлебовского (1835–1884). В ранних произведениях художника, созданных в Императорской академии художеств – *Молодой Босюет читает проповедь в доме маркизы Рамбулье* (1856)<sup>1</sup>, *Ассамблея при Петре I* (1858, илл. 1)<sup>2</sup> и *Екатерина II принима-*

*ет Запорожских послов* (1859)<sup>3</sup> палитра художника выявляет изнеженный дух времени „бисера и альбомов”; латентная эротика проявляется в образах декольтированных дам – грациозных изгибах и силуэтах их фигур. По мнению исследователей, существует связь между ранними работами Хлебовского и произведениями признанного мастера эротического искусства Серебряного века „ретроспективного мечтателя” Константина Сомова (1869–1939): „Живописные полотна С. Хлебовского, И. О. Миодушевского, В. И. Якоби на сюжеты из истории «галантного XVIII столетия», а так же кокетливые маркизы К. А. Сомова, явились естественным украшением и дополнением интерьеров в духе «второго» и «третьего» рококо”.<sup>4</sup> Именно Константин Сомов, разрабатывающий наиболее интимно-камерные сюжеты среди „мирискусников”, утверждал, что „главная сущность всего – эротизм”, и „искусство немислимо без эротической основы”.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> По рассмотрению работ представленных на академическую выставку учениками Академии художеств Совет Академии положил удостоить за эту картину награду серебряной медали 1-го достоинства. См. в: Петров (1866).

<sup>2</sup> За картину Хлебовский получил золотую медаль второго достоинства. См. в: Петров (1866).

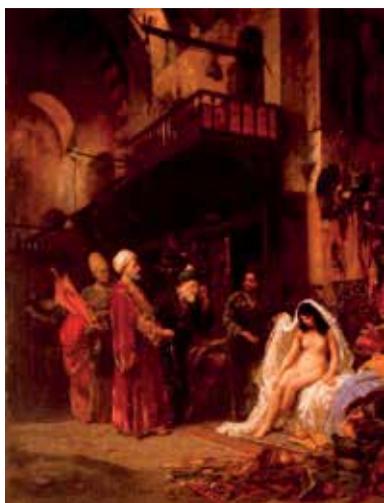
<sup>3</sup> Хлебовский удостоен золотой медали первого достоинства. См. в: Петров (1866).

<sup>4</sup> Гусева (2003: 3).

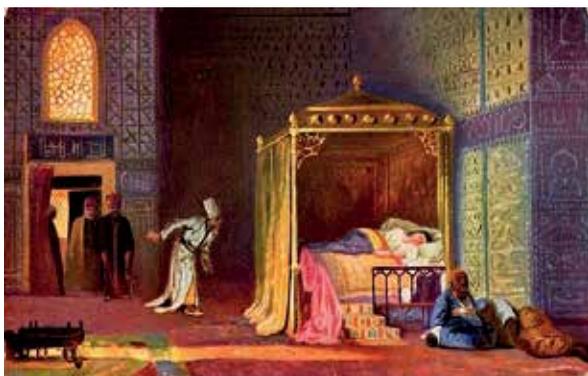
<sup>5</sup> Подкопаева, Свешникова (1979: 463).



Илл. 1. Станислав Хлебовский, *Ассамблея при Петре I*, 1858



Илл. 2. Станислав Хлебовский, *Продажа невольницы*



Илл. 3. Станислав Хлебовский, *Драма в гареме*, 1870-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва

В зрелый период творчества Хлебовский предпочитает обращение к остросюжетным эпизодам из европейской истории: *Смерть принца Оранского* (1861), *Въезд Жанны д'Арк в Амьен* (1864), *Жанна д'Арк в плену у Англичан* (1864).

Декоративность палитры в сочетании с изысканным рисунком, традиционно характерные для искусства востока, произвели впечатление

на турецкого султана Абул-Азиза, пригласившего Хлебовского на должность придворного художника, где он прибывал с 1864 года по 1875 год. Экзотика турецкого быта, пестрота обстановки, своеобразие типажей, – все это повлияло на сложение ориентального стиля Хлебовского. В картинах этого периода *Продажа невольницы* (илл. 2), *Удушение султанки*, *Турчанки над Босфором*, а также ряде акварелей эротика выражена неявно, но очень тонко, подобно жанровым картинам восточной серии Жана-Леона Жерома<sup>6</sup> (1824–1904). Хлебовский отдавал предпочтение драматическим эпизодам из истории или быта Востока. П. М. Третьяков (1832–1898) для собрания своей галереи приобрел полотно художника *Драма в гареме* (1870-е, илл. 3), где прекрасная томная наложница возлежит под балдахин, не подозревая о грозящей ей беде. Картина подробна в деталях выписанного интерьера, экзотичных костюмов и занимательна в раскрытии сюжета, что невольно навеивает воспоминания о сказках *Тысячи и одной ночи*.

Холсты, созданные Хлебовским на исторические темы декоративны, подобно старинным миниатюрам. Мозаичность цветовых пятен, орнаментализм и легкий эротический флер предопределили художественные приемы будущего стиля модерн. Отчасти латентный характер эротических мотивов в произведениях Хлебовского, созданных на Босфоре, продиктован спецификой мусульманского менталитета и запретом на изображение обнаженной натуры.

Достоинство ваятелям Античной Греции Фидию и Поликлету эротическая тема зазвучала в произведениях выдающегося художника позднего академизма Генриха Семирадского (1843–1902). В картинах на исторические и античные темы композиционной доминантой является образ прекрасной обнаженной женщины, воплощающий как божественную, так и земную красоту. «Красота как таковая, в разнообразии форм своего претворения и является основным предметом содержания картин Семирадского»<sup>7</sup>. Смысловое насыщение красоты в его картинах имеет разные вариации: торжествующая *Танец среди мечей* (1881), *Фрина на празднике Посей-*

<sup>6</sup> Жан-Леон Жером – французский художник, представитель академизма. Прославился картинами разнообразного содержания, преимущественно изображающими быт античного мира и Востока. См в: Шестимиров (2011).

<sup>7</sup> Яйленко (2011: 151).



Илл. 4. Генрих Семирадский, *Фрина на празднике Посейдона в Элевзине*, 1889, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

дона в Элевзине (1889); гибнущая в картинах *Исаврийские пираты, продающие свою добычу* (1880), *Христианская Дирижабль в цирке Нерона* (1898); губительная в полотне *Римская оргия блестящих времен цезаризма* (1872). Порой, это красота, проявляющаяся в преображении и духовном просветлении, как в картине библейского цикла *Христос и грешница* (1873). Во многом подобная интерпретация созвучна мыслям Мишеля Фуко: «Если в христианской доктрине плоть и связанная с ней исключительная сила удовольствия является причиной грехопадения и моральной деградации, то для классической Греции характерна мысль о том, что эта сила удовольствия является потенциальным избытком природы и проблема морали заключается только в том, как противостоять этой силе, как ее контролировать и регулировать».<sup>8</sup>

Таким образом, эротика, как первооснова античной культуры, наиболее органичное воплощение получила именно в неогреческой серии Семирадского. «В античной культуре, – как верно подмечено В. П. Шестаковым, – эротизм был непосредственным элементом чувственности и не имел никакого морального обоснования».<sup>9</sup> Более того, «совершенство тела считали признаком божества».<sup>10</sup> Семирадский в произведениях античного жанра органично раскры-

вает суть времени, эстетическую составляющую ранней или поздней античности, являя зрителю то «аполлоническую», то «дионисическую» темы, порой доходя в своих произведениях до высот греческой трагедии. Фридрих Ницше утверждал, что «...каждый художник является либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо, наконец, – чему пример мы можем видеть в греческой трагедии – художником опьянения и сна».<sup>11</sup> «Аполлонистическое» начало, индивидуальное представление о красоте, гармонии, чувственности и одновременно, подобно Н. Пуссену или Ф. Шиллеру, являя миру свою мечту об Аркадии, – все это «элин Семирадский»<sup>12</sup> выразил в произведении *Фрина на празднике Посейдона в Элевзине* (1889, илл. 4). Создавая его художник писал П. Ф. Исееву в Петербург: «(...) Сюжет ее Фрина, являющаяся в роли Афродиты во время празднеств Посейдона в Элевзине. Давно я мечтал о сюжете из жизни греков, дающем возможность вложить как можно больше классической красоты в ее представление. В этом сюжете я нашел громадный материал! Солнце, море, архитектура, женская красота и немой восторг греков при виде красивейшей женщины своего времени, восторг народа-художника, ни в чем не похожий на современный цинизм обожате-

<sup>8</sup> Foucault (1985: 50).

<sup>9</sup> Шестаков (2011: 136).

<sup>10</sup> Тэн (1889: 61).

<sup>11</sup> Ницше (1871).

<sup>12</sup> Репин (1986: 407).



Илл. 5. Генрих Семирадский, *Танец среди мечей*, 1881, Государственная Третьяковская галерея, Москва

лей кокоток»<sup>13</sup>. Очевидно, что *Фрина* – это увлечение чистой красотой. Подобно Пигмалиону, Семирадский вдохнул жизнь в идеал, созданный в собственном воображении. По всей видимости, художник был поклонником искусства Жана Доминика Энгра (1780–1867) и обнаженная грация Фрины восходит к женскому образу его *Источника* (1856). Эротизм ситуации усиливает окружение Фрины, благодаря жестам, а также устремленным на нее восхищенным взглядам греков. В величественном образе героини, в пластической и одновременно чувственной красоте ее тела, написанном на фоне идиллического средиземноморского пейзажа и в окружении „народа-художника” казалось бы нет и намека на плачевный исход ее дерзкого вызова Афродите. Семирадский, обращаясь подобно мастерам эпохи Возрождения к греческой мифологии, мог бы изобразить непосредственно саму богиню любви, но он предпочитает показать совершенную красоту именно смертной женщины, и в самой этой идее уже чувствуется печаль. Эта минорная нота никогда не будет выражена в красках, в богатой и светоносной палитре художника, но она ощущается в самой мечте об идеале. Одновременно картина так лирична, что невольно навевает воспоминания об античной поэзии, в первую очередь проникновенных строках Сапфо из гимна Афродите:

„В чем моя печаль и зачем богиню

Я призываю,  
И чего хочу для души смятенной”  
(Перевод В. Вересаева).

Красоте земной женщины посвящено полотно *Танец среди мечей* (1881, илл. 5), наполненное эротическим флером и поэтическим обаянием.<sup>14</sup> Особый смысл художник вложил в образ именно танцующей женщины, воспевая грацию и пластику ее прекрасного тела – „восхищайся ее руками в танцах и голосом, когда она поет” – писал Овидий в *Искусстве любви*. Возможно, художник по-своему выразил идею о том, что боги передали дар умения танцевать избранным смертным, которые в свою очередь учили этому остальных. „Была целая наука движений и поз, именовавшаяся «орхестрикой», которая учила красивым положениям при исполнении священных танцев».<sup>15</sup> Это произведение Семирадского буквально наполнено музыкой благодаря изображенным играющим на флейте и арфе девушкам. Тревожные чувства вызывают торчащие острия лезвия ножей, разрушая идиллию. Созерцание танцующей сладострастными патрициями, возлежащими в тени на мраморных скамьях, усиливают диссонанс между красотой и нечистыми помыслами обладания ею. Но еще с большей силой это выражено в произведениях Семирадского *Танец невольниц* и *Женищину*

<sup>13</sup> ОР РГБ (498).

<sup>14</sup> Исконно греческий танец связан с поэзией – метр античной поэзии дает представление о ритме греческого танца. См. в: Умнов (2000).

<sup>15</sup> Тэн (1889: 60).

или вазу? (1878). Как точно отмечает исследователь творческого наследия живописца, Татьяна Карпова:

„Один из безусловных слагаемых успеха Семирадского – эротический флер, окутывающий буквально все произведения художника. Его секрет – в умении соблюсти меру и остаться в рамках приличия”.<sup>16</sup>

Выразить суть иного времени и не перейти грань допустимого Семирадский, обладая исключительным художественным чутьем, сумел и в работах на „дионисийские” темы, таких как *Римская оргия блестящих времен цезаризма* (1872, ГРМ). По поводу этой картины великий князь Александр Александрович (1845–1894) в апреле 1872 года писал художнику А. П. Боголюбову: „Выставка в Академии художеств порядочная и между большой дрянью есть очень порядочные картины. Я купил там картину Семирадского, которая представляет римский вечер или, лучше, оргию времен Цесарей. Картина очень хороша и освещена очень хорошо, хотя сюжет немного игривого содержания”.<sup>17</sup> Импульсом к созданию картины послужил роман *Сатирикон* древнеримского писателя Гая Петрония (род ок. 14-ум. 66 н.э.). Изображая сатурнический праздник римской знати, Семирадский создает грандиозное театральное зрелище, где „игривость содержания” отражена в экспрессивном танце вакханок, выхваченных светом в сумраке южного вечера. Именно танцовщицы являются ключевым центром композиции, но красота их нагих тел вызывает то жуткое восхищение, что рождала своим танцем Саломея. Это акцентируется кровавым зрелищем только что совершенного убийства, изображенного на втором плане. Еще большего апогея „дионисическое” начало проявлено в неистовой эротической пляске в картине *Оргия времен Тиберия на острове Капри* (1881), где драматичность сюжета отражена на первом плане композиции в лежащих окровавленных мужских телах, сброшенных со скалы на фоне разгневанной морской стихии. Создавая работы посвященные времени поздней античности и напоминая нам о жестокости нравов первых римских императоров и их окружения, Семирадский словно сокрушался об отдаленности от Золотого века человечества.

Пожалуй, самые интимные чувства художник выразил в небольших жанровых композициях, которые он создавал параллельно с монументальными произведениями. Удивительно тонко подметила Фаминская их своеобразие: „Может быть, потому так полны нежным лиризмом и глубокой поэзией его небольшие жанровые двух-трех фигурные композиции, что в античных героях он видел свою жену и сына-первенца”.<sup>18</sup>

В жанровых композициях эротического содержания порой угадывается „овидиева тень” (*По примеру богов*, 1879, илл. 6), и образы других философов, как олицетворение Мудрости: *Сократ застигает своего ученика Алкивиада у гетеры* (1875), *Вдохновение Гомера*, или даже вполне безобидном сюжете *Девушки на террасе у бюста Гомера*. Как известно, любовь стала первоосновой бессмертных творений Гомера в *Илиаде* и *Одиссее*; Сократ же неоднократно рассуждал на эту тему, изрек: „Я всегда говорю, что я ничего не знаю, кроме разве совсем небольшой науки-эротики (науки о любви). А в ней я ужасно силен”. Польский исследователь Е. Малиновский отметил, что „творчество Семирадского представляет живопись с сильным философским подтекстом, живопись, которая воспринимает и старается проиллюстрировать определенные характерные тенденции философии и, шире, гуманистики того времени, т.е. эпохи позитивизма... Его позицию определяет рационализм”.<sup>19</sup>

Произведение *Красота и любовь* (1894, илл. 7), где Амур нежно прижимается к матери, выразило суть сокровенных душевных переживаний художника. Но и здесь есть философский подтекст: как всегда символичны некоторые детали в картинах Семирадского, очевидно, не случайно маленький Амур вознесся на пьедестал в виде мистического грифона, который символизирует власть над небом и землей, являясь атрибутом богини возмездия Немезиды.

Особая грань таланта Семирадского – монументально-декоративное искусство на религиозные, исторические и мифологические сюжеты. Как известно, члены императорской фамилии, многие представители буржуазного мира Петербурга и аристократы в Польше не только приобретали произведения художника, но и при-

<sup>16</sup> Карпова (2008: 11).

<sup>17</sup> РГАЛИ (1872).

<sup>18</sup> Фаминская (1990: 75).

<sup>19</sup> Malinowski (1987: 63).



Илл. 6. Генрих Семирадский, *По примеру богов*, 1879, Львовская государственная картинная галерея



Илл. 7. Генрих Семирадский, *Красота и любовь*, 1894 (?), Львовская государственная картинная галерея

глашали его выполнить декоративные работы в своих особняках. В том числе Семирадский участвовал в оформлении интерьеров петербургского дома Ю. С. Нечаева-Мальцова (1834–1913), где создал живописные плафоны в гостиной и зале: *Аврора* (1886) и *Весна* (1890).<sup>20</sup> В них мифологическая тема имела тонкое эротическое насыщение, присущее рокайльным композициям Ш. Ж. Натюара (1700–1777) для Отеля де

<sup>20</sup> Дом Нечаева-Мальцова – это бывший особняк Л. В. Кочубея, построенный в 1844–1846 г.г. архитекторами Р. И. Кузьминым и Ю. Э. Боссе. Находится на Сергиевской улице (бывшая улица Чайковского), д. 30 в Петербурге. См. в: Иванов (2011).

Субиз в Париже; композиции Семирадского вписывались в лепную „раму”. Опыт художника в создании крупномасштабных произведений, в том числе росписей в Храме Христа Спасителя в Москве<sup>21</sup>, Исаакиевского собора в Петербурге<sup>22</sup>, храмов в Варшаве и Кракове и Исторического музея в Москве<sup>23</sup> объясняют намерения Ю. С. Нечаева-Мальцова и И. В. Цветаева пригласить Семирадского для украшения Римского зала музея Александра III; причем Цветаев считал, что „если и один этот зал будет им «иллюминирован», то на одного «Семирадского» будут ходить толпы”.<sup>24</sup> Планировалось заказать художнику картину *Возвращение Трояна и Марка Аврелия из похода на север*. К сожалению, в связи с кончиной художника в 1902 году этим планам не дано было осуществиться, хотя по свидетельству преданного поклонника творчества художника Цветаева „...он уже и придумал сюжет для картины со множеством фигур и видом Рима вблизи возвращающегося войска из северного похода. Зная яркость кисти этого художника и его главные эффекты, можно было ожидать дивной картины”.<sup>25</sup>

В позднем периоде творчества Семирадского усилились театральнo-декорационные тенденции. Словно сверхчувственным состоянием духа наполнены образы одного из эскизов театрального занавеса для Городского театра в Кракове *Орфей в подземном царстве* (конец 1880). Сюжетная линия композиции сближает произведение Семирадского с непревзойденным поэтическим гимном любви Овидия в *Метаморфозах*:

„Ради жены я спустился сюда, чья жизнь оборвалась

В самом расцвете от яда змеи, ее укусившей.  
Тщетно хотел я скорбь превозмочь, но сил не хватило.

Все Амур победил.”

(X, 17–19)

<sup>21</sup> В Храме Христа Спасителя в Москве Семирадский создал композиции *Тайная Вечеря*, *Въезд Господень в Иерусалим*, *Крещение Господне*, а также четыре композиции из жизни святого князя Александра Невского.

<sup>22</sup> В Исаакиевском соборе Петербурга Семирадский выполнил композицию *Евангелист Лука*, 1886.

<sup>23</sup> Для Исторического музея в Москве Семирадский выполнил панно *Похороны Русса в Булгаре*, 1883; *Тризна дружинников Святослава после боя под Доростолом в 971 году*, 1884.

<sup>24</sup> Цветаев, Нечаев-Мальцов (2010: 264).

<sup>25</sup> Цветаев, Нечаев-Мальцов (2010: 47).

Разрабатывая тему всепобеждающей любви, художник изображает Орфея в преисподней вместе с Амуром. В гармонично сгруппированных фигурах богов подземного мира, в разнообразии их поз и лиц он показывает, что даже они потрясены происходящим. Очевидно, именно в разработке этого сюжета Семирадский доходит до высот эпической трагедии, являясь по Ницше одновременно „художником опьянения и сна”. Впоследствии Семирадский решил отказать от этого эскиза занавеса, может быть, передумав ставить акцент на трагедийном начале. „Он предпочел более общее, отвлеченное решение занавеса. – Пишет Д. Н. Лебедева. – Его программа должна была строиться на устойчивых образцах, а тектоника – на формах устойчивых, но не статичных. Художник выбирает вечную тему Искусства, законам которого подвластна жизнь реальная, полная мелочной суеты, коварства, зависти, измены. Он использует привычный образ древнегреческого Парнаса – места обитания бога Аполлона и муз...”<sup>26</sup>

Россия обладает достаточно обширным наследием Семирадского, известное полотно *Фрина на празднике Посейдона в Элевзине*, приобретенное императором Александром III, послужило началом создания коллекции Русского музея в Петербурге. Часть картин по идеологическим соображениям, в связи с тем, что искусство Семирадского считалось буржуазным, в 50-е годы поступали в провинциальные и республиканские музеи России, кроме того шло укрепление их коллекций в послевоенные годы. Для русского искусства творчество художника помимо своих исключительных художественных достоинств ценно тем, что на рубеже XIX–XX веков оно оказало влияние на сложение модерна, не случайно еще в молодые годы им так увлекался яркий представитель этого стиля Лев Бакст (1866–1924). Эротическое начало, поцелуй, танец, вакханалия, экспрессия движений, тяготение к мифологическим персонажам и такие детали композиций, как скульптуры кентавров, олицетворяющих мужскую силу, – все это в целом по-своему интерпретировано художниками европейского и русского модерна. Возможно, не только восточный стиль Льва Бакста, но и декоративные панно Густава Климта (1862–1912)

складывались не без влияния Генриха Семирадского.

Уже иную окраску имеет эротическая линия в произведениях Вильгельма Котарбинского (1849–1922), соученика Семирадского по Академии художеств, о котором он еще в молодости с гордостью говорил: „У меня один товарищ – Котарбинский. Это мой друг, поляк...”<sup>27</sup>

Эпитеты „таинственный” и „ведущий российский символист” уже при жизни сопутствовали Котарбинскому. Как и Семирадский он был блестящим рисовальщиком, получив в России звание академика, а в Италии звание Первого римского рисовальщика. Художник долго жил в Риме и создавал картины на античные, а также библейские и мифологические темы. Представитель академической живописи на рубеже XX века Котарбинский тонко прочувствовал веяния символизма и модерна. Известны также выполненные в технике сепии на картонах картины на фантастические темы, которые он писал для „развлечения и утехи”, оцененные профессором Праховым, пригласившем художника работать над росписями Владимирского собора в Киеве. Об этих сепиях Прахов писал: „Античный мир и мистика переплетаются между собой в этих сепиях Котарбинского, каждая из которых отличается от другой глубиной и легкостью колорита и техникой. Одни из них глубоко насыщенные цветом, другие воздушные, прозрачные. Они дополняют друг друга”<sup>28</sup>

Академические традиции наглядно проявились в произведении Котарбинского *Песнь невольницы (Кормление голубей)*, из Масандровского дворца, где образы девушек, томящихся в неволе, полны благородного достоинства. В Киеве художника приглашали для оформления особняков богатых киевских меценатов. В частности дворца Богдана Ханенко (1849–1917), где интерьеры дома, их архитектурно-художественное и стилевое решение формировалось в 1889–1895 годах по эскизам Котарбинского, М. Врубеля и Мельцера.<sup>29</sup> Здесь уже наблюдается устремление к плоскостно-декоративной

<sup>26</sup> Лебедева (2006: 83–84).

<sup>27</sup> Климов (1999: 300).

<sup>28</sup> Прахов (1958: 303).

<sup>29</sup> Мельцер Роберт-Фридрих (Роман Федорович 1860–1943) архитектор-декоратор. Построил в 1900 году Русский павильон в Париже, соорудил Императорский дворец в Ливадии, перестраивал интерьеры в царских резиденциях и Аничковом дворце. См. в: Исаченко (1998).



Илл. 8. Вильгельм Котарбинский, *Поцелуй медузы*, открытка издательства Рассвет, Киев



Илл. 9. Вильгельм Котарбинский, *Музыка волн*, открытка издательства Рассвет, Киев



Илл. 10. Вильгельм Котарбинский, *Сафо*, открытка издательства Рассвет, Киев

реализации живописных задач характерных для стилистики модерна. Также художник выполнил росписи стен и потолков дома мецената Н. А. Терещенко (1819–1903) на Бибикивском бульваре (ныне музей Т. Шевченко).

В камерных жанровых произведениях Котарбинского угадываются веяния символизма: от интерпретации конкретных мифологических и библейских эпизодов он переходит к созданию символа: любви, жизни, или смерти. Соединяя религиозное мировоззрение с творческим замыслом, художника волнует состояние перехода человека в иной мир, и это состояние он изображает в виде возвышенного поцелуя, одушевленных природных стихий или ангелов. Это отразилось в названиях произведений *Девушка и Ангел*, *Поцелуй волны* (илл. 4 на с. 376), *Поцелуй медузы* (илл. 8), *Нежность волны*, *Луч солнца*, *Последний поцелуй*, *Музыка волн* (илл. 9). В этих работах последовательно раскрылось характерное для модерна представление о единстве всего живого. Стремление к уподоблению или метаморфозам сближает Котарбинского с многими представителями этого стиля, в первую очередь Уолтером Крэном (1845–1915), в искусстве которого часто встречаются различные превращения. „Космические” мотивы: таинственно мерцающие или падающие звезды, парящие ангелы и люди, воспаряющие благодаря им в „Надзвездные края” – согласно названию одной из работ Котарбинского – вызывают ассоциации с графикой в стиле модерн Марии Якунчиковой (1870–1902), с ее „неизреченностью” душевных переживаний.

Сюжеты для своих полотен Котарбинский черпал в древнеегипетской и древнегреческой мифологии. Можно предположить, что художник был поклонником античной поэзии, сквозь призму которой он создавал свои произведения. В частности в них Сафо (7–6 век до н.э.)<sup>30</sup> становится одним из главных персонажей, а ее стихи – сюжетами его картин (илл. 10).

Многие современники подчеркивали романтический склад натуры художника: „Котар-

<sup>30</sup> Сафо (Сафо 7–6 в. до н.э.) Древнегреческая поэтесса, жившая на острове Лесбос. В центре ее лирики тема любви и девичьей красоты. Оперировала введенным ею стихотворным размером, который носит название сапфической строфы. См. в: Мязин (2004).

бинский-мечтает, мечтает всегда, без усталости, все время, когда работает, и тогда, когда отдыхает”.<sup>31</sup>

Художник был весьма популярен среди коллекционеров, в России его произведения находились в собраниях Кузьмы Солдатенкова (1818–1901), Терещенко, а полотно *Оргия* было приобретено музеем императора Александра III (Русский музей). Некоторое его работы известны нам сейчас благодаря изданию в свое время в виде открыток (издательство Рассвет, Киев): *После смерти*, *Могила самоубийцы*, *Туман утешитель*, *Мученица* и др.

К блистательной польской плеяде „пленников красоты” принадлежал также Степан – Александр Бакалович (1857–1947).

Бенуа справедливо причислял живописца к последователю Семирадского, а их обоих к Карлу Брюллову.<sup>32</sup> Бакалович был верен заветам академизма: строгостью и стройностью композиций, гладкой манерой письма, изящным рисунком, точностью тщательно выписанных деталей. Его произведения античного жанра преимущественно небольшого формата демонстрируют точное следование археологическим и этнографическим реалиям.

Вечный город, где Степан Бакалович поселился с 1883 года, стал его второй родиной, источником неиссякаемого вдохновения. В 1884 году в Императорскую академию художеств России он писал: „Занимаюсь специально этого рода сюжетами, – писал художник – одно из главных моих занятий здесь – изучение греко-римской археологии и искусства, древней литературы и истории”.<sup>33</sup> Композиции жанровых сцен из греческой и римской истории основаны на строгом научном подходе к культуре древности. Вполне справедливо мнение П. П. Гнедича (1855–1925), что „жанры Бакаловича имеют то значение, что, подобно работам Альма Тадема,



Илл. 11. Степан Бакалович, *Любовники*

знакомят добросовестно и кропотливо с археологией античной жизни. Бакалович работает в Италии, с натуры, и раскопки Помпеи дают ему в этом отношении превосходную натуру”.<sup>34</sup>

Возвышенная классика положена и в основу любовной темы в произведениях художника, которую лишь условно можно назвать эротической, настолько благородно и завуалировано ее раскрытие. В этом ключе выполнены картины *Сцена из римской жизни* (1896), *Любовники* (илл. 11), *Ода* (1889), *Вопрос и ответ* (1900).

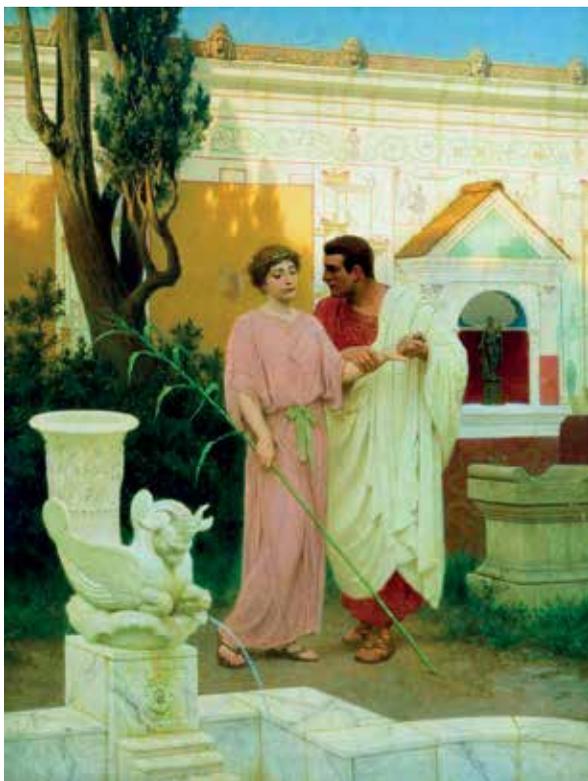
Как известно, картина *Вопрос и ответ* (илл. 12) создана по впечатлению от романа Генрика Сенкевича *Камо грядеши*, глубина текста которого вдохновила многих художников. И если Константин Маковский написал патетическую картину *Смерть Петрония* (1904), то Бакалович по мотивам романа создает философское полотно о любви. В нежном взгляде молодого римского патриция Марка Виниция на христианку Лигию, „похожую на хрупкую и темноволосую голубоглазую нимфу” худож-

<sup>31</sup> Цит по: Дедлов (1901). Вильгельм Котарбинский, <http://www.mail.ru/main/9914-cfaf490d.html>, дата обращения 20.07.2012.

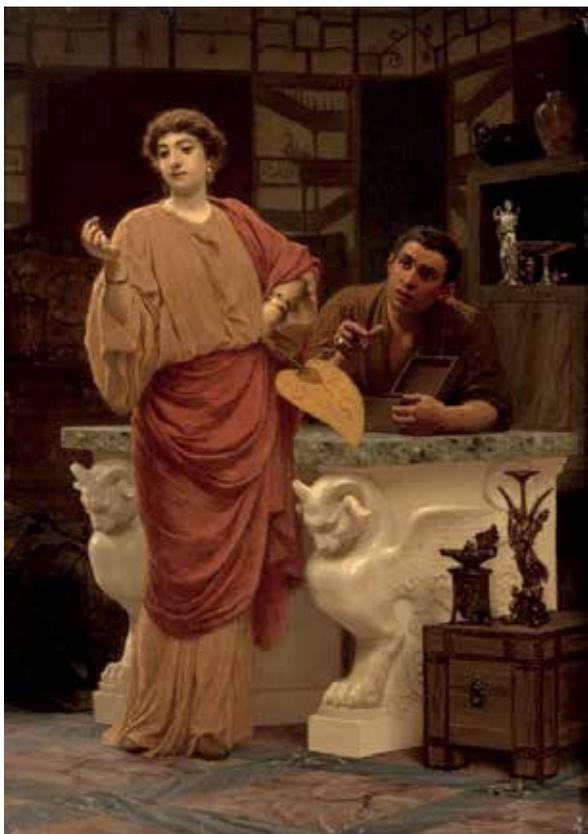
<sup>32</sup> В частности в книге *Русская школа живописи* Александр Бенуа писал: „Наконец, брюлловские черты сказались и в последних крупных представителях нашего академического искусства: в К. Маковском, Г. Семирадском, Поленове и Якоби”. И далее: „Кроме названных художников, заслуживают еще, среди эпигонов романтизма, упоминания: единомышленники и последователи Семирадского: Бронников, Смирнов, братья Сведомские и Бакалович...”. Бенуа (1997: 50; 54).

<sup>33</sup> <http://www.rondon.org/art-071206093316>, дата обращения 30.03.2012.

<sup>34</sup> Гнедич (1912: 618–619).



Илл. 12. Степан Бакалович, *Вопрос и ответ*, 1900



Илл. 13. Степан Бакалович, *Маленькая драгоценность*

ник показал зарождение любви. Особый акцент художник сделал на жесте юноши, выражающем душевное беспокойство и нежность к героине одновременно (их соприкасающиеся руки находятся в композиционном центре).

Ретроспективные устремления Бакаловича питала поэзия древнеримского поэта Гая Валерия Катулла (ок 87 до н. э. – ок. 54 до н.э.) одного из основных представителей поэзии эпохи Цицерона и Цезаря. Так именно эротические сюжеты Бакаловича созвучны творчеству Катулла, возвышенному и ироничному. Как, например, в картине *Маленькая драгоценность* с образом беззаботной римской красавицы, рассматривающей украшение (илл. 13).

Лирике Каттула, ее сметенному характеру с трогательным отношением к друзьям и избранному времени года – осени посвящено полотно *Римский поэт Катулл, читающий друзьям свои произведения* (1885), приобретенное П. М. Третьяковым для собрания галереи. Для раскрытия темы художник несколько изменяет привычную живописную манеру, делает ее более раскованной, колорит – насыщеннее и увеличивает количество персонажей.

После посещения Египта в 1903 году его живопись обогащается темами из истории и мифологии этой древней страны. Под впечатлением от росписей храмов палитра художника становится более светлой и декоративной. Эротическая тема угадывается лишь в некоторых работах, преимущественно с египетскими красавицами, как Амент, великая жрица Хатор, выходящая из святой святых после моления богини (1906).

Несмотря на преимущественно камерный характер жанровых произведений Бакаловича, у него, как и у многих академистов проявился талант художника-монументалиста. Это в частности подтверждает тот факт, что его так же как и Семирадского, Котарбинского и П. П. Сведомского (1849–1904) российский ученый-историк И. В. Цветаев планировал пригласить для украшения Римского зала музея Изящных искусств в Москве. И, несмотря на то, что этому не дано было сбыться, можно предположить каким бы классически благородными, археологически точными и поэтичными были бы эти настенные панно.

Если проследить эротическую тему в русской живописи конца XIX века, окажется очевидным, что благодаря искусству художников

салонно-академического направления, к которому принадлежат поляки Хлебовский, Семирадский, Котарбинский, Бакалович, был осуществлен гармоничный переход от академизма к модерну. Не случайно Дмитрий Сарабьянов, говоря об истоках модерна, называет в первую очередь имена польских живописцев: „Что касается живописи, то модерн, как и символизм, возник из разных истоков. В какой-то мере (хотя и отдаленно) предтечей модерна была поздняя академическая живопись Семирадского, Бакаловича, Смирнова и других художников, тяготевших к «красивым» предметам, эффектным сюжетам, то есть к той «априорной красоте», наличие которой стало одним из обязательных условий стиля модерн».<sup>35</sup>

Каждый из польских художников по-своему повлиял на многих представителей объединения Мир искусства: рокайльные мотивы ранних работ Хлебовского угадываются в произведениях Сомова; чувственные образы в стиле модерн Бакста восходят к классической красоте женского тела в картинах Семирадского; археологическая точность «помпеянского» жанра и романтическая тема „двоих” Бакаловича не оставила равнодушным Серова<sup>36</sup>; мистико-поэтические образы Котарбинского созвучны поздней графике Якунчиковой.

Будучи в плену у красоты, художники позднего академизма, ставшие предтечами европейского и русского модерна – Хлебовский, Семирадский, Котарбинский, Бакалович – изысканно раскрыли эротическую составляющую, благодаря глубокому философскому и поэтическому осмыслению, как искреннее выражение своих душевных переживаний и пессимистских устремлений.

<sup>35</sup> Сарабьянов (1989: 77).

<sup>36</sup> В России Бакалович участвовал в художественном отделе Всероссийской выставки в Москве (1882), в академических выставках (ежегодно в 1884–1897), очередных и Осенних выставках Санкт-Петербургского общества художников (1898–1914, 1917), в организованной этим обществом Выставке произведений искусства в пользу инвалидов-поляков (Пг., 1916). Работы художника репродуцировались в журналах „Всемирная иллюстрация”, „Живописное обозрение”, „Север”, „Художественные сокровища России”, „Вестник изящных искусств” и „Нива”. См. в: Лейкинд, Махров, Северюхин (1999: 113–114).

## Архивные источники

ОР РГБ 498 = Отдел рукописей Российской Государственной Библиотеки (ОР РГБ), Москва, ф. 498, кат. 1, ед. хр. 17, №. 17.

РГАЛИ 1872 = Российский Государственный Архив Литературы и Искусства (РГАЛИ), Москва, Боголюбов Алексей П., ф. 705, оп. 1, ед. хр. 4, л. 4. „Письмо великого князя Александра Александровича и А. П. Боголюбову от 1 апреля 1872”.

## Библиография

- Бенуа 1997 = Бенуа, А[лександр]: *Русская школа живописи*, Арт-Родник, Москва 1997: 50; 54.
- Гнедич 1912 = Гнедич, П[етр] П.: *История Искусств*, т. 3, Санкт-Петербург 1912: 618–619.
- Гнедич 1929 = Гнедич П[етр] П.: *Книга жизни: Воспоминания*, Прибой, Ленинград 1929: 66–68, 316.
- Гусева 2003 = Гусева, Н[аталя]: *Русская мебель в стиле „второго” и „третьего” рококо*, Трилистник, Москва 2003: 3.
- Дедлов 1901 = Дедлов, В[ладимир] (Владимир Людвигович Кинг): *Киевский Владимирский собор и его художественные творцы*, Кнебель, Москва 1901.
- Иванов 2011 = Иванов, А[натолий]: *Дома и люди: Из истории петербургских особняков*, Белый город, Москва 2011.
- Исаченко 1998 = Исаченко, В[алерий] Г.: *Зодчие Санкт-Петербурга*, Лениздат, Санкт-Петербург 1998.
- Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] А.: „Салонный академизм. Русская версия” [в:] *Искусство „Золотой середины”*, Т. А. Карпова, Г. Г. Поспелов (ред.), Книжный дом ЛИБРОКОМ, Москва 2008: 5–25.
- Климов 1999 = Климов П[авел] Ю.: „Разумеется, он поляк и останется поляком”, к творческой биографии Г. И. Семирадского, *Вопросы искусствознания*, 2 (1999): 298–318.
- Кочемасова 2001 = Кочемасова, Т[атьяна] А.: *Генрих Семирадский*, Белый город, Москва 2001.
- Лебедева 2006 = Лебедева, Д[айра] Н.: *Генрих Семирадский*, Арт родник, Москва 2006.
- Лейкинд, Махров, Северюхин 1999 = Лейкинд, О[лег] А., Махров, К[ирилл] В., Северюхин, Д[митрий] Я.: *Биографический словарь*, Нотабене, Санкт-Петербург 1999.
- Мякин 2004 = Мякин, Т[имофей] Г.: *Санфо. Язык, мировоззрение, жизнь*, Алетейя, Санкт-Петербург 2004.
- Ницше 2005 = Ницше, Ф[ридрих]: *Рождение трагедии из духа музыки*, Г. А. Рачинского (пер.), Азбука-классика, Санкт-Петербург 2005 (Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Verlag von E. W. Fritsch, Leipzig 1872).

- Петров 1866 = Петров, П[етр] Н.: *Сборник материалов для истории Санкт-Петербургской Академии художеств за 100 лет существования*, ч. 3, Санкт-Петербург 1866.
- Письма художника 1991 = „Письма художника” [фрагмент письма к конференц-секретарю Академии художеств П. Ф. Исееву, 1872–1889 гг.; к печати подготовила Н. Фаминская], *Художник*, 9 (1991): 41–45.
- Подкопаева, Свешникова 1979 = Подкопаева, Ю[лия] Н., Свешникова, А[настасия] Н. (сост., вступ. Ст., примеч.): *Сомов Константин Андреевич. Письма. Дневники. Суждения современников, Искусство*, Москва 1979: 463.
- Прахов 1958 = Прахов, Н[иколай] А.: *Страницы прошлого*, Киев 1958: 303.
- Репин 1986 = Репин, И[лья] Е.: *Далекое близкое, Художник РСФСР, Ленинград* 1986: 407.
- Сарабьянов 1989 = Сарабьянов, Д[митрий] В.: *Стиль модерн*, Искусство, Москва 1989: 77.
- Томан, Томанова 1983 = Томан, Й[озеф], Томанова, М[ирослава]: *Сократ*, Радуга, Москва 1983.
- Тэн 1889 = Тэн, И[пполит]: *Чтения об искусстве*, Н. Соболевский (пер.), ч. 1, Польза, Москва 1889: 60.
- Умнов 2000 = Умнов, М[ихаил] И. (авт.-сост.): *Современный словарь-справочник: Античный мир*, Олимп, Санкт-Петербург 2000.
- Фаминская 1990 = Фаминская, Н[аталья] В.: „Г. И. Семирадский: письма об искусстве”, *Проблемы развития зарубежной живописи*, 1990: 72–78.
- Цветаев, Нечаев-Мальцов 2010 = И. В. Цветаев – Ю. С. Нечаев-Мальцов. *Переписка 1897–1912*, т. I, Красная площадь, Москва 2010: 264.
- Черкасская 1998 = Черкасская, Н. Н.: „Из писем Г. И. Семирадского об искусстве” [в:] *К исследованию русского изобразительного искусства*, Р. И. Власова (ред., сост.), ч. I, Санкт-Петербург 1998: 39–41.
- Шестаков 2011 = Шестаков, В[ячеслав] П.: *Европейский эрос*, ЛКИ, Москва 2011: 136.
- Шестимиров 2011 = Шестимиров, А[лександр]: *Жан Леон Жером*, Белый город, Москва 2011.
- Яйленко 2011 = Яйленко, Е[вгений]: „«Отечество красоты»: Опыт итальянского жанра в сложении художественной концепции”, *Искусствознание*, 3–4 (2011): 149–185.
- Foucault 1985 = Foucault, Michel: *The History of Sexuality*, vol. 2, New York 1985: 50.
- Malinowski 1987 = Malinowski, Jerzy: *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX w.*, Kraków 1987: 63.

Elena A. Rjevskaya

## Sensual lyricism in the art of the second half of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century

Mainly thanks to the Polish artists Stanisław Chlebowski (Khlebovsky), Henryk Siemiradzki (Semiradsky), Wilhelm Kotarbiński (Kotarbinsky), Stefan Bakalowicz (Bakalovich), in Russia there was made a path from academic to modern art, where the aesthetic category of beauty revealed the viewer its various facets. Love for antiquity taught for them at the Imperial Academy of Arts, education based on classical works, responsiveness to new trends in art – all these influenced the formation of their individual plastic manners resulted in the salon and academic direction. Each of the above Polish artists has made his own impact on many representatives of the World of Art movement: rocaille motifs in Chlebowski's (Khlebovsky's) early works can be recognized in canvases by Somov; modern style sensitive images of Leon Bakst are seen in the classical beauty of a nude female in Siemiradzki's (Semiradsky's) pictures; Bakalowicz's (Bakalovich's) archaeological precision of the Pompeian genre and a delicate theme of a “couple” influenced Serov; Kotarbiński's (Kotarbinsky's) mystical and poetic images are consonant to the late graphic art of Yakunchikova. Captivated by the beauty, artists of the late academic art – forerunners of Russian and European modern art Chlebowski, Siemiradzki, Kotarbiński, Bakalowicz – have delicately exposed its erotic component due to a deep philosophical and poetic perception as a sincere expression of their spiritual sensations and retrospective dreams.