

Татьяна Л. Карпова

Фрина Генриха Семирадского – манифестация идеи Красоты в художественной атмосфере 1880-х ГОДОВ

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 4, 165-176

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

Татьяна Л. Карпова
Государственная Третьяковская галерея,
Государственный институт искусствознания Министерства культуры
Российской Федерации, Москва

Фрина Генриха Семирадского – манифестация идеи Красоты в художественной атмосфере 1880-х годов

В художественной атмосфере 1880-ых годов Генрих Семирадский царит, он неизменный «гвоздь» академических выставок. В 1886 году художник Иван Крамской делился с критиком Владимиром Стасовым своими пессимистическими размышлениями: «Лет через 30 или больше, конечно, возникнет вновь народное движение, а до тех пор спите и почивайте соратники. Теперь же иные времена и иные песни! Неужели Вы не видите, что род живописи Бакаловича, Семирадского и прочих – теперь самый желанный. Его наиболее склонна признавать и печать».¹

Причины тревоги Крамского содержались в реальной общественной ситуации и умонастроениях 1880-х годов. Общество стало уставать от обличительного пафоса, заданного искусством 1860–1870-х годов, постоянная демонстрация язв и пороков общества, уродств окружающей жизни не вела к ее «выпрямлению», а только нагнетала и сгущала ощущение мрака и безнадежности. Изображение действительности средствами искусства критического реализма не приводило к исправлению и пре-

ображению человека и общества. Теперь под словами «повседневная пошлость и в жизни надоела», брошенными Семирадским Стасову в давнем споре в студенческие годы, могли бы подписаться и Репин, и Поленов, и Серов и многие другие художники и писатели, утверждающие актуальность эстетических, а не публицистических и социальных задач искусства.

Напомним фрагменты этой беседы маститого критика и студента Академии художеств, состоявшейся 13 сентября 1869 года на квартире скульптора Марка Антокольского, известной по воспоминаниям Репина *Далекое близкое*. Стасов с горячей похвалой отзывался о статуэтке из дерева Антокольского *Еврей, вдевающий нитку в иголку*. На что Семирадский с иронией возразил: «Я в первый раз слышу [...] что созданием человеческого гения, который творит из области высшего мира – своей души, предпочитают обыденные явления повседневной жизни. Это значит, творчеству вы предпочитаете копии с натуры – повседневной пошлости житейской [...]».²

¹ Цит. по: Стасов (1952: 121).

² Репин (1953: 191–192).

Для Стасова же антики Греции, по сравнению с Рембрандтом, Хальсом, Метсю, – «кастрированное», ложное искусство, в котором не чувствуется ни капли правды, «рутина и выдумка». «Зато в них есть нечто, что выше правды, – возражал Семирадский. – Про всякое гениальное создание можно сказать, что в нем нет правды, то есть той пошлой правды, над которой парит „нас возвышающий обман” (по выражению Пушкина); и великие откровения красоты эллинов, которую они постигли своей традиционной школой в течение столетий, были выше нашей правды. [...] И только их гениальные скульпторы на основании анатомического изучения тела могли установить для всего мира каноны пропорций человеческого тела [...]».³

Стасов же не мог понять, как молодой художник может переносить «условность поз, ограниченность движений [...] вечное повторение одних и тех же форм», бессмысленность и шаблонность лиц классического искусства. Он считал, что «подделываться под древнее искусство, которое свое сказало, и продолжать его, работать в его духе – бессмысленно и бесплодно». По Стасову это означало бы – «оживлять покойников». «Семирадский с красивым пафосом отстаивал значение красоты в искусстве; кричал, что повседневная пошлость и в жизни надоела. Безобразие форм, представляющее только сплошные аномалии природы, эти уродства просто невыносимы для развитого эстетического глаза».⁴

В 1880-ые годы маятник настроений художественной среды качнулся в сторону поисков положительного идеала, красоты, добра, светлых начал жизни, воплощенных в совершенной художественной форме. Если на знаменах авангарда искусства 1860–1870-х годов было начертано суровое слово «правда», то на знаменах многих лидеров искусства 1880-х годов сияло слово «красота». Все это создавало почву для нового взлета популярности творчества Семирадского и салонного академизма в целом.⁵

³ Репин (1953: 192).

⁴ Репин (1953: 193–194).

⁵ Г. Ю. Стернин, всесторонне анализируя феномен популярности Семирадского в последние десятилетия XIX века, в частности, пишет: «В эпоху трудных поисков красоты в искусстве эта даже внешняя связь с пластическими принципами последнего „большого стиля” могла временами казаться средством, позволяющим изобразительному творчеству играть ту возвышенно-облагораживающую

Можно вспомнить, что в 1880-ые годы над проблемами красоты, совершенства художественной формы напряженно размышлял Крамской, акценты во взглядах критики и общества на искусство с содержания, идеи произведения смещаются в сторону формальных особенностей. Крамской считал, что потомки «отправят на чердак» работы художников, если форма окажется слабой и неубедительной. Это была реакция на невыносимый разгул дилетантизма в искусстве, с одной стороны, с другой – проявление идейного кризиса 1880-х годов.

Симптоматичен сам факт принадлежности к одному десятилетию *Неизвестной* (1883, Государственная Третьяковская галерея, Москва) Крамского и *Фрины на празднике Посейдона в Элевзине* (1889, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, см. табл. 3) Семирадского.

Знаменитая картина Крамского *Неизвестная* появилась на 11-ой передвижной выставке в 1883 году. Думается, что часто встречающееся прямолинейное отнесение этого произведения к салонному искусству – недоразумение и заблуждение.

Нигде более Крамской не достигает, вернее, сознательно не добивается такой яви вещественного. С большой тщательностью и мастерством он пишет атлас синих лент, пушистый мех, легкое белое страусовое перо на шляпке. Но явление здесь художником мастерство передачи материального мира не самоцель для Крамского, оно включается в систему содержательной программы многозначной картины-иероглифа. Материальное начало выставлено напоказ, явно себя демонстрирует. *Неизвестная* изображена не в пейзаже, а как бы перед ним. Природный мир ее словно отторгает, не принимает. Она подана как красивая вещь, но вещь с изнанкой темной, сомнительной. Ее манящая красота сопровождается поставленным в скобки вопросом.

Для демократического искусства XIX столетия красота – это прежде всего категория этическая, а не эстетическая, область жизни души, а не мира вещей. Крамской стремится взглядеться

роль, которая отводилась ему эстетикой классицизма. Не учитывая этого обстоятельства, нельзя, например, понять причины, по которым отдавали дань академизму такие серьезные художники, как Поленов, и по которым [...] Репин неожиданно оказывался пропагандистом К. Маковского, Семирадского и австрийца Макарта». Стернин (1984: 59).

в лик Красоты, задумывается над вопросом, что она – добро или зло, от Бога или от Дьявола. И все же для Крамского, человека, воспитанного на идеалах эпохи 1860–1870-х годов, красота внешняя остается дьявольским наваждением и искушением, он воспринимает чувственное в женщине как противоположное духовному, женственное представляется стихией враждебной личности, разуму, совести.⁶

Неизвестная вобрала в себя размышления Крамского и его современников над извечными вопросами: «что есть красота», как она связана с понятиями истины и добра, в чем иде-

⁶ Что такое красота, как соотносятся красота и нравственность, как слить в искусстве этическое и эстетическое – предмет постоянных размышлений Крамского. И именно в контексте этих размышлений можно понять идею сколь знаменитой, столь и загадочной *Неизвестной*. Понимание Крамским древней аксиологической триады «красота–доброта–истина», читающееся в *Неизвестной*, лежит в русле рассуждений на эту тему Ф. Достоевского, Л. Толстого, В. Соловьева, К. Леонтьева, С. Булгакова. Своеобразным эпиграфом к картине могут служить слова Сергея Булгакова: «Земная красота загадочна и зловеща, как улыбка Джоконды. [...] Томление по красоте, мука красотой есть вопль всего мироздания». Для Достоевского красота – это поле битвы Дьявола с Богом: «Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. [...] Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь, страшная, потому что непреодолимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки». (*Братья Карамазовы*). Если для Достоевского лик красоты двоится, порождая то идеал Мадонны, то идеал содомский, то для Константина Леонтьева красота – «лишь оболочка, наиболее внешний из различных „продольных” слоев бытия». Толстой полагал красоту и нравственность понятиями противоположными: «Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра. [...] Как только человек теряет нравственный смысл, так он делается особенно чувствителен эстетическому». Внимание к философскому смыслу понятия красоты обостряется на рубеже веков. Для русской философской мысли в лице Н. Федорова, В. Соловьева, П. Флоренского взаимоотношения красоты, доброты, истины – одна из самых существенных проблем бытия. «Прекрасное, отделенное от нравственного, будет чувственной красотой, которая создает общество полового подбора [...] если же отделить от прекрасного истинное, то будет обман, обольщение». (Н. Федоров). В. Соловьев размышляет о красоте истинной («вечной», «старой») и ложной, поддельной: «Между старой и новой красотой – то различие, что первая жила в тесном естественном союзе с добром и правдой, а вторая нашла такой союз для себя не только излишним, но и прямо неподходящим, нежелательным [...] сначала объявляется, что красота свободна от противоположности добра и зла, истины и лжи [...] а под конец вдруг оказывается, что эта свобода и красота [...] незаметно перешли в какую-то враждебность [...] к истине и добру и в какое-то неодолимое „влечение – род недуга” [...] к злу и лжи». Цит. по: Столович (1994: 345–346, 358, 361, 367, 404).

ал женственности. Крамской видел опасности, искушения красоты. Он не дал однозначного ответа, но он сумел глубоко обосновать вопрос к себе и к миру.

В своем творчестве Семирадский, как правило, уклоняется от раскрытия многоуровневых смыслов. Его искусство не столь искушено с концептуальной точки зрения. Рефлексия Крамского ему чужда. Поэтому часто художники и критики – современники Семирадского по «веку газет и вопросов» – упрекали его в упрощенном, спрямленном взгляде на мир, более того, его искусство казалось им глуповатым. Художникам следующего поколения позиция Семирадского в искусстве, его сознательный выбор, его стремление к цельности художественного образа, забота о совершенстве пластической формы – более понятны и близки.⁷

В декабре 1886 года Семирадский писал П. Ф. Исееву:

[...] Не знаю до сих пор, примет ли Россия официальное участие в Парижской Всемирной выставке? На всякий случай готовлю большую картину, крупнее Нероновых светочей. 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 его 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 обожателей кокоток.⁸

Последние слова, видимо, намекали на работу Ж.-Л. Жерома *Фрина перед судьями* (1861), которую критика обвинила именно в смаковании наготы, трактованной слишком современно. Семирадский хотел дистанцироваться от

⁷ Тоску Семирадского по гармоничной и совершенной жизни, идеалом которой казалась античная цивилизация, разделяли многие поэты и художники серебряного века. Будто к Семирадскому относятся слова Андрея Белого: «[...] в душе у него была вечная тяжесть, и от того-то солнечный быт давно минувших лет блаженной Греции [...] вызывал на поверхности его души картины блаженной жизни райской [...] будто в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизнью не пережитая старинная старина – Древняя Греция». Белый (1990: 117).

⁸ ОР РГБ (498: л. 17).

салонной слащавой продукции, заполонившей жанр «ню» в европейском искусстве второй половины XIX столетия, одним из «махровых» представителей которого в России был М. Г. Сухоровский.

Сюжет картины Семирадского *Фрина на празднике Посейдона в Элевзине* весьма показателен для атмосферы 1880-х годов. Выбран сюжет, исключая морализирование, что встречается в произведениях художника 1870-х годов (*Грешница; Светочи христианства*): античная гетера Фрина (в переводе с греческого «белокожая»), с которой, по преданию, Пракситель изваял статую Афродиты Книдской, а живописец Апеллес изобразил Афродиту Анадиомену, жила в IV веке до н.э. в городе Мегары. Во время одной из Элевзинских мистерий, посвященных богу моря Посейдону, сняла с себя одежды и вошла в море, изображая богиню любви Афродиту. Тем самым Фрина хотела совершить акт благочестия, но красавицу-гетеру обвинили в кощунстве, в «оскорблении богов». На суде Фрина была оправдана. Судебное разбирательство только способствовало прославлению красоты Фрины. Сюжет *Фрины* был взят Семирадским из *Пира софистов* древнегреческого автора Афиня Навкратийского. Фрина Семирадского этически не нагружена, горда совершенной красотой своего тела, спокойно позволяет восхищаться и любоваться собой толпе (илл. 1).

Говоря о симптоматичности появления такого программного холста, как *Фрина* Семирадского, именно в 1880-ые годы, имеет смысл вспомнить о тяготении к «языческим» ценностям образованного общества этого времени. «Язычником не чуждым добродетели» стал называть себя в эти годы Репин.⁹ Причем репинское «язычество» в его размышлениях всегда выступает как антитеза аскетизма, самоотречения, добровольного смирения, насилия над природой человека. В письмах к Т. А. Толстой, В. Г. Черткову, В. В. Стасову Репин постоянно возвращается к теме своего «язычества»: «В природе все индивидуально, эгоистично, альтруизм она допускает только в отживших формах [...]. Жизнь так прекрасна, широка, разнообразна, меня так восхищает природа и дела человеческие, и искусство, и наука [...];¹⁰ «Я, как язычник, как

обожатель природы и жизни в ней, глубоко возмущаюсь всякими добровольными аскетическими мудрствованиями. [...] Из-за чего же человек ломает себя?! Сама природа не прощает ему уклонений и грозно карает его за аскетизм, как и за излишество [...]. Я обожаю природу всю, как она есть. Радуюсь ее культуре во всем. Все должно улучшаться, облагораживаться, но ничего не должно атрофироваться».¹¹

Героиня картины Семирадского – Фрина – живая женщина, послужившая моделью, вдохновением для статуи богини. В ее облике просвечивает образ знаменитой статуи Венеры Милосской, находящейся в Лувре. Семирадский откровенно цитирует античный памятник, обыгрывает положения: «Фрина – модель для статуи богини», «Фрина – ожившая статуя», «Фрина – богиня».

В 1885 году был написан очерк Глеба Успенского *Выпрямилла*, в котором луврская статуя Венеры Милосской оказывает целительное, «выпрямляющее» воздействие на душу сельского учителя Тяпушкина: «[...] До сих пор я был похож [...] вот на эту скомканную в руке перчатку. [...] Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного существа и выпрямило меня [...] наполнило [...] весь [...] организм свежестью и светом». Жгучая потребность припасть к античному памятнику как к источнику спасения своей души возникает после удручающих картин как российской, так и западной действительности с их социальными язвами, пороками, нищетой, казнями, проституцией, грубостью: «[...] я ощущал, что в результате всей виденной мною „правды“ получилось ощущение какой-то холодной [...] промозглой дряни. Что-то горькое, что-то страшное и в то же время, несомненно, подлое угнетало мою душу».

Статуя Венеры Милосской подарила «радость сознания себя человеком». Создателю Венеры Милосской «нужно было [...] вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту человеческого существа, ознакомить человека [...] с ощущением счастья быть человеком, показать всем нам и обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасными – вот какая огромная цель владела его душой и руководила рукой». Статуя дарила надежду на светлое будущее: «И желание вы-

⁹ Этой теме посвящена статья: Стернин (1995: 353–367).

¹⁰ Репин (1969: 385).

¹¹ Репин (1969: 362).



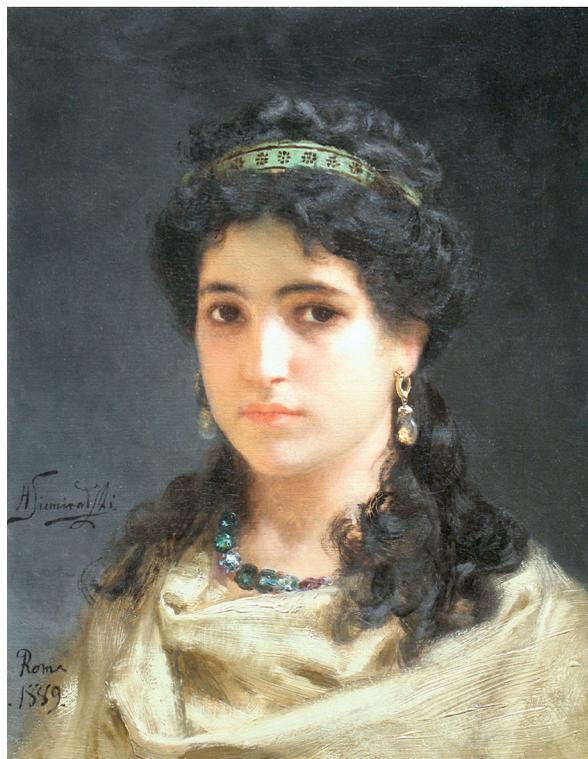
Илл. 1.
Фрина на празднике Посейдона
в Элевзине, фрагмент, 1889,
холст, масло, 390 × 763,5 см,
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



Илл. 2.
Девушка с Амуром, этюд
к картине Фрина на празднике
Посейдона в Элевзине, ок. 1889,
бумага, графический карандаш,
белила, 22,3 × 28,2 см,
Национальный музей в Кракове



Илл. 3. Голова юноши в профиль, этюд к картине *Фрина на празднике Посейдона в Элевзине*, ок. 1889, бумага, графический карандаш, 37 × 26 см, Пензенская областная картинная галерея им. К. А. Савицкого



Илл. 4. Портрет молодой римлянки, этюд к картине *Фрина на празднике Посейдона в Элевзине*, 1889, холст, масло, 39,8 × 31,6 см, частное собрание

прямить, высвободить искаленного теперешнего человека для этого светлого будущего, даже и очертаний уже определенных не имеющего, радостно возникает в душе».¹²

Чувственность, солнечность, красочность *Фрины* – долгожданный ответ на ожидания появления органичного искусства, откликающегося на естественные потребности человека в свете, добре, красоте. Знаменательно, что в годы, когда Семирадский работал над *Фриной*, Валентин Серов, написавший в 1887 году свою знаменитую *Девочку с персиками*, в письме из Венеции тогда же сформулировал свое кредо, ставшее знаковым для искусства 1880–1890-х годов: «Я хочу таким быть – беззаботным; в нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное».¹³

История *Фрины* была достаточно популярна в искусстве второй половины XIX века, и Се-

мирадский не был первооткрывателем этого сюжета. Надо сказать, что Семирадский не был оригинален в выборе сюжетов. Как правило, он брал сюжеты уже интерпретировавшиеся ранее другими художниками, но он часто делал это более удачно. Как уже было сказано, задолго до *Фрины* Семирадского, в 1861 году была написана *Фрина перед судьями* Ж.-Л. Жерома. Но *Фрина* Жерома не производит того эффекта победной женской красоты, в ней нет блеска *Фрины* Семирадского, который вывел действие на солнце, окружил нарядной толпой, прекрасной природой.

Пейзаж, для написания которого Семирадский специально собирался съездить в Грецию, в Элевзис, где некогда устраивались знаменитые мистерии, – одно из несомненных достоинств картины. Семирадскому удалось передать ощущение самого воздуха Греции, дыхание морского бриза, развевающего волосы юношей и девушек, наполняющего складки хитонов, сражающегося с пламенем жертвенника. Семирадский оживляет античную историю, а через нее и античный миф. Тем не менее, статичность поз, выделение отдельных замкнутых групп фигур возвраща-

¹² Успенский (2001: 210, 233, 234). Различные аспекты идейного содержания очерка Г. Успенского раскрываются в работах Н. Пруцкова и Г. Стернина. Пруцков (1971); Стернин (2007: 140).

¹³ Валентин Серов (1985: 90).



Илл. 5. Помпейская баня (После ванны), 1888, холст, масло, 45 × 80,5 см, частное собрание



Илл. 6.
Испытание Святого
Иеронима, 1885–1886,
холст, масло,
80 × 178 см,
частное собрание

ет к общим местам академической рецептуры. Картина производит впечатление большого декоративного панно. Неслучайно *Фрина* стала популярной темой любимой забавы второй половины XIX века – «живых картин». Она сама своего рода «живая картина» – актеры, задрапированные в туники и тоги, приняли красивые позы по указу художника-режиссера и замерли.

Зрителя подавляла перенасыщенность предметами «античного» антуража в картине. «Несмотря на отдельные, очень живые типажи, написанные свободно и мастерски, разноликая яркая толпа, многочисленные предметы ан-

тичной роскоши сливаются на полотне в один огромный натюрморт» (илл. 2–4).¹⁴

Искусство античной Греции и ее природа – не единственные источники вдохновения для Семирадского. Сама фигура Фрины с каскадом распущенных золотых волос кажется живым воспоминанием о женщинах Тициана, Рубенса, Тьеполо. В искусстве салонного академизма страны, не имевшие предыстории классического европейского искусства, проживают отсутствующие этапы мировой истории и культуры.

Фрина стала главным событием персональной выставки Семирадского 1889 года в залах

¹⁴ Климов (2004: 32).



Илл. 7.
Суд Париса, фрагмент, 1892,
холст, масло, 99 × 227 см,
Национальный музей
в Варшаве

Санкт-Петербургской Академии художеств, где также экспонировались четыре другие работы художника – *Перед купаньем*, *У фонтана*, *По примеру богов* и *Искушение Святого Иеронима* (илл. 5–6). Выставка Семирадского в Академии пользовалась большим успехом, ее посетило более 30000 человек. Для эффектной подачи произведений и привлечения публики Семирадский прибег к ряду экспозиционных ухищрений: «Все окна рафаэлевской залы наглухо задрапированы плотной черной материей [...]. Перед картиной [...] наверху установлены Яблочковым четыре электрические лампы, также прикрытые. В обширном зале полумрак, а сама *Фрина*, расположенная в глубине его, эффектно освещается электричеством».¹⁵

Методы организации экспозиционного пространства призваны были, во-первых, усилить эффект иллюзии реальности изображенного на

холсте, во-вторых, добиться максимального психологического включения зрителя в происходящее. В данном случае направленный электрический свет усиливал иллюзию солнечного света в картине.¹⁶

История продажи *Фрины* сложилась намного более благополучно, чем *Светочей христианства*, которые так и не были приобретены в России, и затем демонстративно подарены Семирадским Кракову в основание будущего художественного музея. Семирадский наконец-то получил возможность реванша. *Фрина* была приобретена с персональной выставки художника Александром III. При покупке этого полотна император впервые публично высказал желание создать в Петербурге музей русского искусства. Заявление Александра III вновь всколыхнуло старую ревность к Семирадскому в стане пере-

¹⁵ Художественные новости (1889).

¹⁶ Об экспозиционном «протодизайне» второй половины XIX века см.: Карпова (2001: 4–10).

движников.¹⁷ Но оказать какое-либо влияние на решение императора эти мнения уже не могли. Император выступал за объединение лучших художественных сил в стенах Академии художеств, куда пригласил преподавать крупнейших передвижников, и на стенах будущего Русского музея, в основу которого была положена личная коллекция императора.

Борьба воззрений, самолюбий, кошельков – все отступало перед главной идеей александровского царствования – идеей единства России, где русское, польское и какое угодно другое должно было сложиться в «общий» букет. В этом смысле «русское» не являлось для императора определением национальным, а скорее обозначением государственной принадлежности. Именно поэтому справедливо предположить, что Александр III, покупая *Фрину* и делая заявление о необходимости создания музея, тем самым ненавязчиво декларировал приоритет государственного над национальным.¹⁸

Покупая *Фрину* у художника польского происхождения, Александр III тем самым подчеркивал, что Семирадский – гражданин многонациональной империи, что он – Александр III – император не только русских, но глава империи, где люди разных национальностей имеют равные права. Это было не только проявление эстетических предпочтений государя, но и шаг, имеющий политический подтекст.

Покупку Александром III *Фрины* Семирадского можно также рассмотреть в контексте пропаганды классического образования в России, которое имело свою идеологическую подоплеку.

«Восстановление русского духа», характерное для всей эпохи царствования Александра III, ни в коей мере не затронуло гимназического «классицизма» – наоборот, именно в эту эпоху преподавание древних языков пользовалось

наиболее активной поддержкой со стороны правительства. «Классицизм» стал своего рода идейной программой консервативно-охранительного лагеря российской общественности [...] восстановление «классицизма» в системе среднего образования отставало столь страстно не в последнюю очередь потому, что воспринималось в среде «истинных патриотов» как символ имперской государственности.¹⁹

В 1851–1856 годах профессор Московского университета, страстный сторонник классического образования в России, филолог, автор многочисленных работ по античной культуре П. М. Леонтьев издавал научный сборник «Пропилей», познакомивший российскую общественность со многими памятниками античности. Сборник мыслился как своего рода «ворота» в мир античной культуры. Для «Пропилей» был характерен прежде всего интерес к повседневной жизни греков и римлян. «Изменение подхода к античной истории было связано с общим направлением русской исторической мысли, интересом к народному быту. Как писал в 60-х гг. исследователь российских древностей И. Е. Забелин, „эпоха Карамзина отошла в прошлое; история перестала быть рассказом о деяниях отдельных правителей, то благородных, то злонамеренных. Пришло время изучать историю народа в целом“».²⁰

Творчество Семирадского в какой-то степени решало ту же задачу: вводило зрителя в мир античности, знакомило прежде всего с бытовой стороной древней жизни; это была визуализация обычаев, будней и праздников, внешнего вида, костюмов, утвари, занятий людей античной эпохи. Среди реальных исторических персонажей в его творческом наследии мы встречаем только Нерона, Антония и Клеопатру, Фрину. Остальные – анонимы. Творчество Семирадского развивалось в эпоху завоевывания бытовым жанром ключевых мест в жанровой иерархии изобразительного искусства. Отказавшись от социальных тем, от отражения «язв» современности, он не избежал интереса своего времени к народному быту, найдя почву для своего интереса в отдаленной эпохе античности и окрасив быт древних в идиллические тона (илл. 7).

¹⁷ В июне 1889 года Г. Г. Мясоедов писал В. В. Стасову: «[...] Я вижу, что в основании Русского музея лежит картина Семирадского, разве это русская картина? [...] Я еще не знаю, созрела ли бы идея русского музея в Питере, если бы его уже не имели в галерее Третьякова. Его заслуга перед русской школой бесконечно велика. [...] Будем же справедливы и не будем кадить новому Солнцу, которое еще имеется в будущем и, может быть, вырастит нам чертополохов вроде Семирадского и Бакаловича». Цит. по: Шувалова (1995: 22).

¹⁸ Климов (2002: 73).

¹⁹ Носов (1995: 217–218).

²⁰ Свенцицкая (1995: 232).

Популярность творчества Семирадского и вообще искусства неоклассической ориентации в России подпитывалась, помимо всего прочего, распространением классического образования. В 1850-ые годы – годы ученичества Семирадского во 2-й Харьковской гимназии – в гимназиях классического образца латынь преподавалась 22 часа в неделю, греческий – до 19 часов в неделю. В начале 1850-х годов в России было 74 гимназии, греческий преподавался в 45 из них. (Только в 1900 году были отменены письменные экзамены по древним языкам.) Для всех поступающих в университеты обязательным был латинский язык. Античность входила в круг стабильных интересов российской интеллигенции. Картины Семирадского покупали не только члены императорской фамилии, но и писатели, люди науки. Известно, например, что картина Семирадского *На улице Гробниц (Праздник роз)* (1894, Музей-квартира И. П. Павлова, Санкт-Петербург) находилась в коллекции физиолога И. П. Павлова.

Для Семирадского, прошедшего через гимназическое образование, античная культура была доступна в подлиннике. Его зрители в России – это в том числе и выпускники классических гимназий, которые владели двумя языками – латынью и греческим, ставили в школах на сцене трагедии и комедии древних авторов, сами участвовали в написании декораций, изображающих улицы древних Афин. Выпускники классических гимназий в школьные годы читали по программе на языке оригинала Юлия Цезаря и Овидия, Цицерона, Тита Ливия, Горация, Гомера, Геродота, Демосфена, Еврепида, Софокла, Платона.

«За древними языками стоит целый исторический мир, который лежит в основе цивилизации», – писал последовательный защитник классического образования М. Н. Катков.²¹ Классическое образование давало возможность через язык проникнуть в мир античной культуры. Читая классиков, ученики гимназий учились стилю. Неслучайно все поэты, определившие лицо поэзии русского «серебряного века», будут иметь за плечами учебу в классической гимназии.

В докладе министра А. С. Норова в марте 1856 года отмечалось: «Господствующее на-

правление образования в низших и средних учебных заведениях [...] должно быть классическое, общее для того, чтобы, развивая еще юные умственные способности, предохранить их от влияния материализма, убивающего в самом начале всякое благородное побуждение [...]».²² (Еще раз вспомним спор Семирадского со Стасовым, о котором уже шла речь в начале статьи.)

Государственная политика России в области образования вырастила не только поэтов «серебряного века», но и Семирадского; слагаемые его успеха, помимо природного таланта, – эрудиция, трудолюбие, чувство стиля, способность чувствовать сам дух античной культуры, во многом были воспитаны классическим образованием.

Творчество Семирадского, столь ценимое и поощряемое Императорской Академией художеств и двором, можно рассматривать и как часть программы «педагогического классицизма», культивируемого в России второй половины XIX столетия. Семирадский, как и его «коллеги» – живописцы-историки, работавшие в стиле «неогрек» (С. В. Бакалович, Ф. А. Бронников, В. С. Смирнов, В. А. Котарбинский, братья А. А. и П. А. Сведомские), иллюстрирует античных авторов, инкрустируя полотна древними памятниками, знакомит публику с реалиями истории и быта времени поздней античности, популяризирует открытия археологии и исторической науки, сооружает своеобразный мост между современностью и далеким прошлым, развлекая, поучает и просвещает зрителя. Признанным «специалистом» в этом жанре в Европе был голландский художник, обосновавшийся в Лондоне, Лоуренс Альма-Тадема. В полотнах названных художников мир античности предстает в виде многофигурных эффектных зрелищ, кровавых драм и камерных идиллических по духу сцен.

Главной темой творчества Семирадского на протяжении всей жизни оставались история и быт античности – эпохи с VIII века до н.э. до III-IV века н.э., сосредоточенной вокруг исторических событий и судеб Древней Греции и Древнего Рима, объединившихся в I-II веке н.э. в составе римской империи – колоссальном государственном образовании. Античная традиция воспринималась Семирадским, как и многими его современниками, как исток, основание

²¹ Цит. по: Носов (1995: 203–229).

²² Цит. по: Носов (1995: 208).

европейской цивилизации. («Западную Европу по своему образу и подобию создал Рим» [Ф. И. Тютчев]). Выбор Семирадским античной тематики позволил ему быть наднациональным, ощущать себя не поляком или русским, но европейцем в широком смысле слова, пить из источника всей европейской цивилизации, вырабатывать свое искусство из «корня западного мира».

Эта тема олицетворяла для него не только понятие красоты, но и понятие свободы. Безусловно, идея античной гражданской общины, чьи члены не подчинялись чьей-либо личной власти, но в сознании которых понятие свободы сочеталось с чувством долга перед полисом, была близка Семирадскому. Люди на его полотнах не только красивы, они ведут себя и чувствуют как свободные люди. В этом смысле красота Фрины – это красота не только ее тела или лица, или роскошных волос – это красота свободного, естественного и прекрасного, прежде всего своей естественностью, человека.

Творчество Семирадского, казавшееся Стасову и передвижникам пыльной академической рутинной, примером скудоумия и равнодушия к реальной боли жизни, воспроизведением штампов академического образования, на рубеже XIX и XX веков оказывается востребованным молодым поколением живописцев. Так, Врубель к числу художников (из русских) относил только Иванова, Куинджи, Семирадского, с оговорками Репина. На заре организации Мира искусства Лев Бакст читал своим друзьям лекции по русской живописи и в качестве первых тем выбрал творчество Г. И. Семирадского, Ю. Ю. Клевера и К. Е. Маковского. Этому нетрудно найти объяснение, так как в эпоху противопоставления и конфронтации академизма и передвижнического реализма, красоты внутренней и красоты внешней, этики и эстетики, академизм и его глава в 1870–1890-ые годы Г. И. Семирадский воплощали программу панэстетизма, побуждали публику к восприятию эстетики формы. Салонно-академическая живопись в искусстве XIX века в лице наиболее талантливых своих представителей была хранительницей заветов мастерства, внимания к формальным свойствам искусства.

Любование живописным приемом, эстетизация фактуры живописной поверхности, рано проявившиеся в произведениях мастеров са-

лонно-академического типа, также готовили искусство к трансформациям рубежа веков, когда сюжет, тема, характер отступят на второй план, а цвет, линия, форма станут главными «героями» картины.

Архивные источники:

ОР РГБ 498 = Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ), Москва, ф. 498, ед. хр. 17, л. 17.

Библиография:

Белый 1990 = Белый, А[ндрей]: «Серебряный голубь» [в:] А. Белый: *Серебряный голубь. Повести, роман*, Н. П. Утехин (сост.), Республика, Москва 1990: 117.

Валентин Серов 1985 = Валентин Серов в переписке, документах и интервью, И[лья] С. Зильберштейн, В[ладимир] А. Самков (сост., авт. вступ. статьи и прим.), в 2-х т., Художник РСФСР, Москва 1985, т. 1.

Карпова 2001 = Карпова, Т[атьяна] Л.: «У истоков выставочного и музейного дизайна. Передвижники и П. М. Третьяков в роли экспозиционеров», *Русская галерея*, 2 (2001): 4–10.

Климов 2002 = Климов, П[авел] Ю.: «Г. И. Семирадский и Александр III», *Вісник Харківської Державної Академії дизайну і мистецтв*, 9: *Творча постать Г. Семирадського у контексті вітчизняної та світової культури. Збірник наукових праць Міжнародної науково-практичної конференції* (2002): 65–75.

Климов 2004 = Климов, П[авел] Ю.: «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» [в:] *Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов*, Т[атьяна] Л. Карпова (ред.), каталог выставки, Государственная Третьяковская галерея, Москва 2004: 32–34.

Кнабе 1995 = Кнабе, Г[еоргий] С. (ред): *Античное наследие в культуре России*, Издательство РНИИ культурного и природного наследия, Москва 1995.

Носов 1995 = Носов, А[лександр] А.: «К истории классического образования в России (1860-начало 1900-х годов)» [в:] Кнабе 1995: 203–229.

Пруцков 1971 = Пруцков, Н[икита] И.: «Две концепции образа Венеры Милосской», *Русская литература*, 4 (1971).

Репин 1953 = Репин, И[лья] Е.: *Далекое близкое*, Искусство, Москва 1953.

Репин 1969 = Репин, И[лья] Е.: *Избранные письма. 1867–1930*, в 2-х т., Искусство, Москва 1969, т. 1.

- Свенцицкая 1995 = Свенцицкая, И[рина] С.: «Изучение Античного наследия в Университетах России во второй половине XIX века» [в:] Кнабе 1995: 230–244.
- Стасов 1952 = Стасов, В[ладимир] В.: «Крамской и русские художники» [в:] В. В. Стасов: *Избранные сочинения*, в 3-х т., Искусство, Москва 1952, т. 3: 121.
- Стернин 1984 = Стернин, Г[ригорий] Ю.: *Русская художественная культура второй половины XIX-начала XX века. Исследования. Очерки*, Советский художник, Москва 1984.
- Стернин 1995 = Стернин, Г[ригорий] Ю.: «Христианское и „языческое“ в творчестве Репина», *Вопросы искусствознания*, 1–2 (1995): 353–367.
- Стернин 2007 = Стернин, Г[ригорий] Ю.: «Религиозное сознание в поэтике русской культуры второй половины XIX века» [в:] Г. Ю. Стернин: *Два века. Очерки русской художественной культуры*, Галарт, Москва 2007: 134–143.
- Столович 1994 = Столович, Л[еоид] Н.: *Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии*, Республика, Москва 1994.
- Успенский 2001 = Успенский, Г[леб] И.: «Выпрямил». (Отрывок из записок Тяпушкина.) [в:] Г. И. Успенский: *Нравы Растеряевой улицы. Рассказы*, АСТ. Олимп, Москва 2001: 210–234.
- Художественные новости 1889 = «Художественные новости», *День*, 242 (1889).
- Шувалова 1995 = Шувалова, И[рина] Н.: «Предыстория» [в:] *Государственный Русский музей. Из истории музея. Сборник статей и публикаций*, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург 1995: 22.

Tatyana L. Karpova

Phryne of Henryk Siemiradzki – demonstration of idea of Beauty in the art atmosphere of the 1880s years

Henryk Siemiradzki march through the academic exhibitions in Russia in the 1880s and 1890s made Ivan Kramsky raise an alarm on the defeat of the art of Peredvizhniki sinking in the sea of works of masters of late academism. The reasons of Kramsky's alarm came from the the situation and moods of the 1880s. The society began to be tired of accusatory pathos of the art of democratic realism from the 1860s and 1870s, continuous demonstration of the ulcers and defects of society the ugliness of surrounding life that did not lead to its "straightening" but only forced and condensed the feeling of a gloom and hopelessness. Now under the words "daily platitude and in life bothered" thrown by Siemiradzki to the critic Vladimir Stasov in old dispute in their student years, both Repin, Polenov, Serov, and many other artists and writers acknowledged the relevance of esthetic, however, no social problems could be solved by art alone. In the 1880s, the pendulum of moods of the art environment moved towards searches of positive ideals, beauty, good, the light beginnings of life embodied in a perfect art form. If on banners of vanguard of art of the 1860–1870s the severe word "truth" was traced, on banners of many leading artists of the 1880s the word "beauty" shone. All this created the soil for new wave of popularity of the work of Siemiradzki and salon academism in general.

The theme of Siemiradzki's picture *Phryne at the Festival of Poseidon in Eleusis* (1889, The State Russian Museum, St. Petersburg) is very indicative of the atmosphere of the 1880s. Moralization is excluded. *Phryne* of Siemiradzki is ethically not loaded, proud of perfect beauty of the body, admiring herself, quietly allowing the crowd to admire her.

If ascetic in a form, exacting to itself and another democratic art of the 1860–1870s developed, dawned a heroic example of self-sacrifice of Alexander Ivanov and his picture *The Appearance of Christ to the People* (1837–1857), in the 1880s the hetera Phrynia's phenomenon to the Greek people becomes a plot of a huge canvas of Siemiradzki. Speaking about symptomatic character of emergence of such program canvas as *Phryne* of Siemiradzki, in the 1880s, it makes sense to remember the inclination to "pagan" values of the educated society of this time. Repin began to call himself "The pagan not alien to virtue". And Repin's "paganism" in his reflections always acts as an antithesis of asceticism, self-renunciation, voluntary humility, violence over human nature. Sensuality, sunniness, beauty of *Phryne* – the response to expectation of emergence of the organic art responding to needs of nature of the person.