

Елена В. Нестерова

Позднеакадемическая живопись в России : Исторический жанр: тенденции, направления, имена

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 349-362

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

Елена В. Нестерова

Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры
им. И. Е. Репина, Санкт-Петербург

Позднеакадемическая живопись в России. Исторический жанр: тенденции, направления, имена

Позднеакадемическое искусство – явление интернациональное. Оно объединяет художников разных стран, работавших в середине XIX–начале XX столетия, пользовавшихся академическим методом.

Академическое искусство – внестилиевое понятие, рожденное в эпоху классицизма и благополучно существовавшее на протяжении нескольких веков. На мировоззренческом уровне классицистическая идея предполагала утверждение высоких истин и прославление их героических носителей. Классицизм ориентировал художника на поиски идеала, идеального героя, совершенного как по своим нравственным, так и физическим качествам. Ода Герою – вот главный мотив создававшихся в то время произведений. Сложившийся тогда метод воспитания будущих художников включал освоение традиций античности (эпохи Богов и Титанов), Высокого Возрождения и классицистов XVII века. Классицистический, ставший академическим метод сформулировал не только идеологические, но и определенные профессиональные требования, композиционные и колористические принципы. Взятые на вооружение художниками, они применялись из картины в картину. Главный ге-

рой всегда располагался в центре полотна; выделенный светом и цветом, он сразу привлекал внимание. Выразительные ракурсы и позы персонажей, соединенных в пластически эффектные группы, превратились в своеобразный «язык тела». Умелое его использование демонстрировало не только профессиональные навыки художников, но было также способом общения, подразумевающая адекватное прочтение ценителями точно отработанных «картинных» жестов. Идеально лежащие драпировки завершали тщательно продуманное решение произведения. Эти принципы стали основой школы ремесла, возведенного его лучшими представителями в высокую степень мастерства.

Петербургская Академия, как любая школа, культивировала опору на традицию. Постепенно, традиция – почетная принадлежность академической системы мышления, опора в профессиональном обучении мастеров и основная составляющая метода, все больше исчерпывала свои возможности, превращая академическое искусство в искусство «заученных форм, заученных художественных фраз»¹, а саму Акаде-

¹ Прахов (1878: 171).

мию в заведение, где высшие награды «даются не за талант, а за прилежание».²

И хотя, со временем, новые стилистические веяния постепенно оказывали воздействие на художников-академистов, адаптировались ими и частично совершенствовали академическую «палату мер и весов», приемы ремесла, как и законы мастерства, оставались незыблемыми, правда, несколько обогащенными за счет находок исповедников новых художественных направлений.

Русская позднеакадемическая живопись, в нашем представлении, может быть вписана в хронологический период с 1860-х годов до 1900-х. Его временные рамки весьма условны, но будет логично принять за раннюю границу периода так называемый бунт 14-ти, когда в 1863 году лучшие ученики петербургской Академии художеств вышли из ее стен, открыто выступив против традиционной системы академических ценностей и установленных правил. Их твердое стремление к независимости от Академии нашло дальнейшее воплощение в деятельности Товарищества передвижников, организовавших свою первую выставку в 1871 году. Именно в этот период сложилось и затем поддерживалось противостояние двух художественных сил: искусства, культивируемого императорской Академией, опиравшегося на академический канон, и принципиально не канонического демократического искусства разночинцев-передвижников. С этого момента, по выражению А. Г. Верещагиной, мир искусства стал двуполярным.³

В 1893 году был принят новый Устав Императорской Академии художеств, после чего передвижники были приглашены туда преподавать, изменив ситуацию изнутри. Художественная жизнь становилась все более сложной, а понятие академической традиции все больше размывалось, постепенно сойдя на нет в обстановке художественной полифонии первых десятилетий XX столетия.

1860–1900-е годы оказались наиболее показательными в эволюции академического искусства. Доказывать свою состоятельность ему приходилось, соревнуясь с реалистическим направлением, в борьбе не только за свои идеалы, но и за зрителя, чья оценка художествен-

ных произведений начинала играть важную роль в общественной жизни. Долгое время академические выставки были практически единственной выставочной площадкой страны. Появление регулярных передвижных выставок, открыто противопоставивших себя академическим и оттянувших общественное внимание, стимулировало часть художников и чиновников от искусства сплотить силы академистов и организовать Общество выставок художественных произведений, которое провело 7 экспозиций с 1876 по 1883 год. Действительными членами его могли стать те из русских мастеров, кто обладал дипломами академической степени (профессора, академика, классного художника всех трех степеней и свободного художника) и представил свои полотна на годичную выставку Общества. В проекте Устава говорилось: «[...] мы имеем целью учредить общество, которое, состоя в тесной связи с Академией, принимало бы все ее принципы [...]»,⁴ а академическое руководство увидело в нем «[...] все условия для равноправного соединения всех художников в одну общую семью», с чем «тесно связано [...] процветание русской школы [...]».⁵ На выставках Общества в разные годы демонстрировали свои исторические картины (этот жанр по-прежнему считался основным, самым академическим!) такие художники, как В. П. Верещагин, П. М. Шамшин, П. Ф. Плешанов, В. И. Якоби, Ф. А. Бронников, Г. И. Семирадский, К. Е. Маковский, П. А. Сведомский и другие.

В 1894 году было основано Общество художников исторической живописи, объединившее петербургских и московских мастеров, с целью «содействовать развитию исторической живописи в России».⁶ Оно просуществовало до 1898 года, организовав несколько выставок в Москве и Нижнем Новгороде. Второй пункт устава Общества обозначил круг его деятельности: «Устройство выставок картин, этюдов, акварелей, рисунков, гравюр, скульптуры, исполненных авторами настоящего времени, на темы всеобщей истории, исторического жанра, священной истории и церковной мифологии [...]».⁷ Название, цели и особенности функционирования

² Прахов (1877: 738).

³ Верещагина (2006: 216).

⁴ РГИА (789: л. 4).

⁵ РГИА (789: л. 41 об.).

⁶ РГИА (789а: л. 12).

⁷ РГИА (789а: л. 12).



Илл. 1.
П. М. Шамшин, *Вступление
Иоанна IV в Казань*,
1894, холст, масло,
189 × 260 см, Николаевский
художественный музей
им. В. В. Верещагина

этого объединения говорили о его академической направленности. Его членами стали многие выше названные художники, входившие ранее в Общество выставок художественных произведений, а также живописцы нового поколения.

Несмотря на то, что Общество выставок уступило в конкурентной борьбе передвижникам, а Общество художников исторической живописи просуществовало совсем недолго и не могло изменить существующую расстановку сил, они сыграли свою заметную роль в художественной жизни России. Представленные на их экспозициях полотна зачастую не являлись выдающимися достижениями мастеров академической школы, тем не менее, творчество художников, участвовавших в объединениях, и их произведения позволяют говорить об основных тенденциях в этом направлении во второй половине XIX столетия.

Наиболее традиционным и наименее перспективным можно считать так называемый «школьный» академизм, который был столь же «ученический», сколько и «профессорский». Он отнюдь не ограничивался «головным и натурным классом, где копируют с антиков, да рисуют с манекенов, задрапированных на библейско-классический манер»,⁸ а был весьма удобен для художников «средней руки». Тематически это направление в основном было связано с сю-

жетами Ветхого и Нового завета и в основном находило применение в церковной живописи, но не только. Универсальность отполированных временем приемов ремесла, отработанные десятилетиями композиционно-пластические нормативы предотвращали возможность грубых ошибок. Рядовой художник, придерживавшийся этого направления, даже при отсутствии большого таланта и не имея ничего своего за душой, являл профессиональный уровень, обеспечивающий его произведениям известную степень художественности. Профессора петербургской Академии не только обучали молодежь, но и сами пользовались готовыми композиционными схемами, подсмотренными у классиков: от произведений школы Перуджино и Рафаэля, до своих прямых предшественников на «академической территории». Здесь в первую очередь можно назвать имена В. П. Верещагина, М. П. Боткина, Н. А. Кошелева, П. М. Шамшина – художников, создававших как станковые произведения, так и принимавших участие в росписях строившихся в это время больших соборов. Именно в церковной живописи, особенно не допускавшей отход от сложившихся канонов и опиравшейся на традицию, академический метод работал весьма плодотворно, поддержанный официальной и церковной властью. Примером может служить грандиозная работа большого коллектива художников в храме Христа Спасителя в Москве, а подтверждением – то,

⁸ Прахов (1876: 15).

что практически все художники академического направления, включая Г. И. Семирадского, попробовали себя в этой сфере.

Творческая биография П. М. Шамшина (1811–1895) позволяет говорить о нем как о типичном представителе «школьного» академизма (илл. 1). Его образа и стенная живопись украшали построенные в то время петербургские⁹, а также многие иногородние¹⁰ церкви. Имея все академические чины и отличия, он долгое время преподавал в Академии, в 1883 году был назначен ее ректором по живописи и скульптуре и ушел в отставку незадолго до смерти, после того как был введен новый устав Академии и передвижники были приглашены преподавать в ее стены. В октябре 1883 года в Академии в торжественной обстановке праздновался его юбилей (50 лет со времени получения профессором Шамшиным звания художника). Ученики сочинили стихотворное приветствие юбиляру, воспев его достоинства на долгом поприще педагогической деятельности:

Себя и жизнь отдав искусству,
Ты славы в мире не искал
И, верный истинному чувству,
Ты суд невежды презирал
Поклонник вечный идеала
Ты слову лести не внимал
И у подножия Ваала
Главы покорно не склонял.¹¹

Однако вне официальных стен в студенческой среде ходила злая шутка о профессоре, говорили, что Шамшин давно умер, а преподавать ходит со Смоленского кладбища. И не только почтенный возраст педагога был тому причиной, но и морально устаревшие взгляды на искусство, выбор тем и сюжетов для творчества и художественные приемы, которые он использовал в своих произведениях. Современные критики называли его «ветераном живописи», «тузем-

ным русским старовером-художником», а его творчество вызывало скорее недоумение, чем серьезные замечания в свой адрес. Отзываясь о картине П. М. Шамшина *Московское посольство к Михаилу Федоровичу Романову в Кострому, об упрощении его на Всероссийский престол* (местонахождение неизвестно), представленной на 1-ой экспозиции Общества выставок художественных произведений, Адриан Прахов писал: «Вам не придет на мысль даже осуждение, как не пришло бы вам на мысль осуждать вашу старушку-бабушку, которая помня былые годы, все еще носит старомодные платья, причесывается на манер начала нынешнего столетия и, разговаривая, начинает фразы с „милостивый государь мой”». ¹²

Прекрасной иллюстрацией «школьного» направления позднеакадемической живописи можно назвать также творчество В. П. Верещагина (1835–1909), активного члена Общества выставок художественных произведений, и его картину *Святой Григорий проклинает умершего монаха за нарушение обета бесребррия* (1869, Государственный Русский музей [ГРМ], Санкт-Петербург, илл. 2), которая принесла живописцу звание профессора. Художник сгруппировал персонажей таким образом, что пространственное и композиционное решение картины отдаленно напоминало знаменитое произведение Александра Иванова, а изображение девочки, испуганно прижавшейся к старушке в левом углу картины, зеркально повторяло группу «дрожащих» мальчика и мужчины в правой части полотна *Явление Христа народу*. Знание анатомии и прекрасный академический рисунок, эффектный жест волевого указания св. Григория, многократно поддержанный, хотя и ослабленный по напряжению в фигурах других участников сцены, благородство поз, подчеркнутое красивыми складками одежд, гармоничный колорит – все это свидетельствовало о классическом мастерстве живописца. На этом этапе Совет императорской Академии художеств видел в творчестве В. П. Верещагина «славу русского искусства», а метод его работы считал образцовым, однако, официальная поддержка не смогла удержать этого художника на вершине академических достижений. Необходимость обновления творческих ресурсов назревала снаружи и изнутри.

⁹ Исаакиевский собор, церковь св. Мирония лейб-гвардии Егерского полка, Благовещенская конно-гвардейского полка, Греческая посольская, Санкт-Петербургского университета, Инженерного училища, Павловского девичьего института. См.: Юбилей (1883: 608).

¹⁰ Гатчинский собор, церкви в Ивангороде и Нарве, Уяздовского госпиталя в Варшаве, Русского посольства в Афинах, Сионский собор в Тифлисе и пр. См.: Юбилей (1883: 608).

¹¹ Юбилей (1883: 606).

¹² Прахов (1876: 11).



Илл. 2.
В. П. Верещагин, *Святой Григорий проклинает умершего монаха за нарушение обета бессребрия*, 1869, холст, масло, 147,5 × 214 см, Государственный Русский музей (ГРМ), Санкт-Петербург

Значительно более перспективным было другое направление в позднеакадемической живописи, сложившееся под влиянием современного европейского искусства. Важную роль в его формировании на русской почве сыграли ежегодные выставки парижского Салона, пользовавшиеся большой популярностью во всем художественном мире. Тематическое разнообразие показанных там произведений, техническая виртуозность французских мастеров производили большое впечатление на выпускников петербургской Академии художеств, все чаще посещавших Париж. Знакомство с живописью Салона значительно расширяло их творчество в жанрово-тематическом аспекте и разнообразило стилистическую амплитуду искусства этого периода. Тома Кутюр, автор картины *Римляне эпохи упадка* (1847) и Леон Жером, наиболее полно воплотивший своим творчеством направление «неогрек», оказавший влияние и на развитие ориентализма в искусстве того времени; так называемый стиль трубадур, представленный в Салоне, соединение романтических и реалистических тенденций в исторических полотнах Поля Деляроша вызывали пристальный интерес русских художников. Это эклектичное соединение разных эпох, стран и культур в их стилизованном салонном варианте, казалось, открывает новые художественные горизонты.

Если героем классической академической картины был физически развитый юноша, мужчина, отвечающий за свои убеждения и совершающий соответствующие поступки, то в позднеакадемической живописи главным действующим лицом становится женщина, зачастую являющаяся не героиней, а жертвой обстоятельств,

подвергнувшаяся мужскому насилию. Эротика, призывно и томно звучащая сначала со страниц литературных произведений, нашла воплощение в живописи. Все это находило живой отклик у русских художников, не знавших женскую натуру в императорской Академии художеств вплоть до 1890-х годов. В позднеакадемическом искусстве популярными стали изображения гарема, оргии, вакханалии, тема «Дамы с камелиями», Наны и Мессалины, соблазна и порока.

Имена не только французских, но и немецких, австрийских живописцев Вильгельма Каульбаха, Карла Пилоти, Ганса Макарта и других иностранных корифеев позднего академизма были хорошо знакомы в России уже в 1870-х годах. Отечественные иллюстрированные журналы: «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение», «Нива» активно печатали репродукции с полотен салонных мастеров. Журнал «Пчела» публиковал статьи Адриана Прахова, посвященные обзору ежегодных выставок Салона, а также монографические обобщающие очерки об искусстве Второй империи и его представителях: А. Реньо, М. Фортюни, Ж. Бретоне, П. Деляроше, Г. Курбе и др. Даже известные в будущем передвижники, а пока пенсионеры Академии художеств Илья Репин и Василий Polenov, посетив Францию в 1870-х годах, пишут, под влиянием увиденного в Салоне, полотна, которые вряд ли могли появиться в их творческой биографии в России: *Негритянка* Репина; *Одалиска*, *Право господина*, *Арест гугенотки* и *Цезарская забава* Polenova. Что уж говорить о таких живописцах, как Генрих Семирадский, Константин Маковский, Федор Bronnikov, Карл Гун, подолгу живших за гра-

ницей и ставших частью художественной жизни Италии и Франции.

Обновленное позднеакадемическое искусство стало больше ориентироваться на публику и зависеть от нее, ее буржуазных вкусов и интересов, приобрело салонный характер. Публика, эта «третья власть», изменила и во многом подчинила себе самых разных живописцев. Государство перестало быть монополистом в приобретении и, таким образом, поощрении произведений искусства определенного направления, и если понятия официальное и академическое искусство в России совпадали на протяжении долгого времени, то к концу XIX–началу XX столетия они уже не являются синонимами. Европа, вступившая на буржуазный путь развития значительно быстрее, чем Россия, раньше продемонстрировала эту зависимость от вкуса зрителей, успех в Салоне значил там для художников больше, чем академические награды.

Платежеспособный буржуазный зритель – потребитель искусства, в своем большинстве не был столь высоко образован, как его предшественник аристократ, не имел генетической культурной памяти, жаждал развлечения и удовольствий, поэтому выбиравшиеся живописцами темы должны были быть увлекательны, близки и понятны, «адаптированы» для зрителя. Постепенно «археологические» библейские сюжеты начинают уходить в прошлое из русской позднеакадемической живописи. История теперь зачастую доносится до зрителя не по А. В. Соловьеву и В. О. Ключевскому, а через сюжеты модных романов, «иллюстрируя» популярные тексты от А. К. Толстого до Генрика Сенкевича. Не героический поступок, а приключение, не сила и мужественность, а красота и чувственность, не тени библейских пророков и «ожившие» античные слепки, а соответствующие современному понятию об идеале женские и мужские тела «взывают» с картин. Наполнение отвлеченной классической схемы живыми убедительными подробностями, сюжеты, приправленные перцем страсти и солью мечты притягивают нового зрителя, вызывая его восторг и обеспечивая материальное поощрение произведений. Художник ищет все новые способы, чтобы привлечь внимание, и это не только игривый сюжет, но и более разнообразные художественные приемы, позволяющие «приблизить» картину к зрителю и заставить

его поверить в происходящее на полотне. Если традиционно академическая система работала на отдельного художника и при умелом использовании академических шаблонов помогала достигать определенного художественного уровня, то теперь талантливые мастера работают на систему, обогащая ее своими живописными находками и достижениями.

Г. И. Семирадский (1843–1902) постоянно подчеркивал приверженность академическому методу, но именно он был тем мастером, которому удалось вывести этот метод на новый уровень. В его творчестве нашли отражение многие типичные черты позднего академизма, однако, яркий талант живописца превратил их в личные достижения. Завоевывать свое место в русском искусстве ему пришлось в период наиболее активного противостояния Академии художеств и передвижников. Принципиальный спор В. В. Стасова, идеолога передвижничества, и Г. И. Семирадского, в то время еще ученика Академии, когда каждый отстаивал свои ценности, хорошо известен, он был описан в воспоминаниях И. Е. Репина *Далекое близкое*. И если художественный критик «разносил отжившую классику», считая, что древнее искусство «свое сказало, и продолжать его, работать в его духе – бессмысленно и бесплодно. [...] У нас свои национальные задачи, надо уметь видеть свою жизнь и представлять то, что еще никогда не было представлено». То талантливый живописец утверждал, что «повседневная пошлость и в жизни надоела. Безобразия форм, представляющее только сплошные аномалии природы, эти уродства просто невыносимы для развитого эстетического глаза. И что будет, ежели художники станут заваливать нас картинами житейского ничтожества и безобразия! [...] А насчет правды в искусстве – так это большой вопрос. И нам, может быть, всегда дороже то, чего никогда не было».¹³

Правда или красота – это, по сути, вечная дилемма творчества, которая возникала и дискутировалась в самые разные эпохи. Во второй половине XIX столетия в русском искусстве она приобрела новую остроту. Под напором набравшего силы реализма сторонники «идеализма» (именно так, идеалистами, в противоположность реалистам, зачастую называли во второй

¹³ Репин (1960: 196–197).

половине XIX века художников академического направления) отстаивали свою мировоззренческую позицию, провозглашающую красоту выше правды. Этот выбор был вполне осознанным, и для «истинных», сознательных «идеалистов» академический метод был дорог не школьными прописями, а утверждением красоты в качестве идеала. Ощущая себя хранителем традиции и профессионального мастерства: «только их [Эллинов – Е. Н.] гениальные скульптуры на основании анатомического изучения тела могли установить для всего мира каноны пропорций человеческого тела»,¹⁴ Семирадский, впрочем, совершенствовал представление об идеале, который становился все более жизнеподобен.

В 1877 году в Обществе выставок художественных произведений демонстрировалась картина Г. И. Семирадского *Светочи христианства. (Факелы Нерона)* (1876, Национальный музей в Кракове, см. табл. 2). Она не вошла в каталог, так как запоздала к открытию, но значительность этого полотна для поддержки престижа академического искусства понимали все. Картина до этого была с успехом показана за рубежом, в Риме, Мюнхене и Вене, а восхищенные ученики итальянской Академии св. Луки преподнесли Семирадскому лавровый венок, как триумфатору. В Петербурге, кроме отдельной залы, автору было предоставлено право открыть выставку картины «в свою пользу».¹⁵ Молодому художнику присвоили звание профессора и объявили, что его деятельность приносит честь Академии и русскому искусству. Эта картина утвердила направление «неогрек» в русской позднеакадемической живописи, уже давно популярное в Европе. Хотя Семирадский был не первым в России, кто обратился к данной стилистике, до него Ф. Бронников в своей суховатой манере уже работал над сюжетами из античной эпохи (*Гимн тифагорейцев восходящему солнцу*, 1869, ГРМ), но именно Семирадский дал направлению новую жизнь. Ему стали подражать, развивать его художественные приемы и по-своему интерпретировать античную тему живописцы В. Смирнов, В. Бакалович, П. Све-

домский, В. Котарбинский и многие другие значительно менее талантливые мастера.

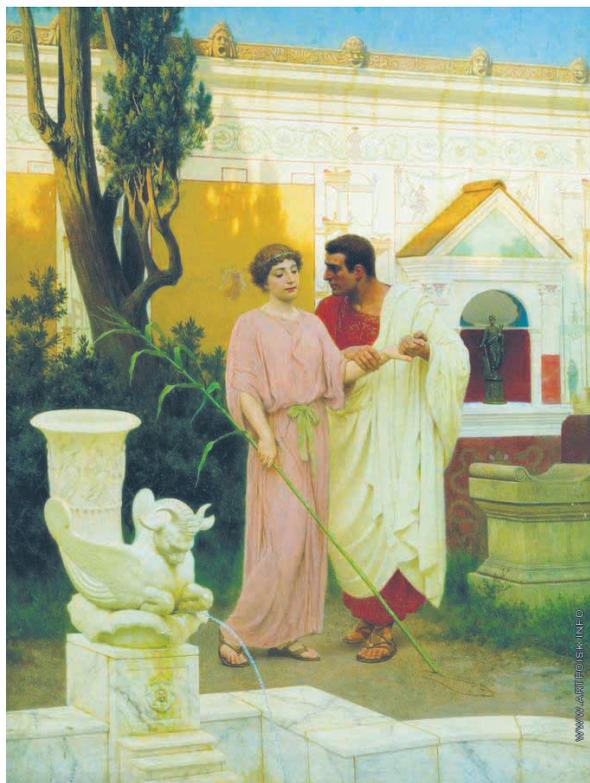
Внимание Семирадского и других художников стилистики неогрек обратилось не к классической античности, а к периоду эллинизма в ее культуре, причудливо соответствовавшему аналогичному периоду заката академического искусства. Жестокое правление Нерона, борьба язычества и христианства открывали другую античность, античность увядающей красоты, с привкусом крови и эротики. Сложное перспективное построение и ощущение сомасштабности архитектуры, людей и вещей, заполняющих плотно, естественность размещения большого количества фигур, казалось, легко удавались художнику. Используемый им прием «завязывать» узел композиции прямо в нижнем поле картины, где у самого края рамы располагались действующие лица в натуральную величину, позволял зрителю почувствовать свою вовлеченность в происходящее, представить себя соучастником действия. Зрителю нужно было сделать только шаг, чтобы войти в картину и оказаться внутри толпы, наблюдающей казнь христиан.

Если *Светочи христианства* погружали в сумрак правления Нерона, а освещение и колорит, будто слегка подернутый дымкой летающего в воздухе пепла, соответствовали мрачному диониссийскому началу произведения, то в других, аполлонически ясных, солнечных картинах художника, как, например, *Фрина на празднике Посейдона в Элевзине* (1889, ГРМ, см. табл. 3), свето-воздушное решение достигает новых высот. Эта картина могла бы служить манифестом живописца. В ней идеально всё и все: не только Фрина, первая красавица своего времени, но и окружающий ее «народ-художник» (выражение Семирадского): ангелоподобные дети, юноши и зрелые мужчины, даже седобородые старцы хороши своей благородной величиестью.

Обласканная солнцем природа ликует вместе с людьми. Резкий контраст света и тени, жестко, скульптурно выявляющий контуры людей и предметов, не позволяет говорить о подлинной пленэрности, художник не стремится передать мгновенность впечатления от изменчивости жизни, наоборот, он фиксирует и хочет задержать картину мира именно в этой фиксированной красоте бытия. В произведениях Семирадского нет импрессионистической свежести.

¹⁴ Репин (1960: 195).

¹⁵ По четвергам плата за вход составляла 1 рубль, в остальные дни – по 40 копеек, половина собранной суммы была отчислена автору. РГИА (789: л. 182).



Илл. 3. В. С. Бакалович, *Вопрос и ответ*, 1900, холст, масло, 58,5 × 45 см, ГРМ

сти и мимолетности впечатления, тем не менее, перед его произведениями у зрителя возникает устойчивое ощущение морской соли на губах и освежающего легкого бриза на коже.

Если в творчестве Семирадского античность приобретала несколько чувственный оттенок, а грандиозный размах его декоративных композиций превращал картины в панно, то С. В. Бакалович (1857–1947) выбирал подчеркнуто камерные сюжеты. Диапазон творчества этого художника был уже, чем у Семирадского, быт древних греков и римлян привлекал его не праздниками, а буднями, прошлое представлялось им в виде бытовых эпизодов. На его полотнах не увидишь обнаженных красавиц, крупный план – не его стихия, картины, по сути, бессюжетны, а интрига присутствует скорее в названии, чем в действии картин (*Вечерний разговор*, 1886; *Вопрос и ответ*, 1900, илл. 3). Изящные вещи Бакаловича словно предназначены для буржуазной гостиной или профессорского кабинета, его археологические реконструкции античного быта, выполненные с музейной тщательностью и педантичностью, сами казались предметами антиквариата, моментальным фотографическим снимком далекой эпохи.

Тема жестокости, физических страданий, мучительной смерти, порока, поданная красиво и эффектно, стала одной из ведущих в позднеакадемической живописи. Борьба за публику требовала все новых и новых «специй», острота которых подогрела вкус приевшихся «художественных блюд». П. А. Сведомский (1849–1904) хорошо усвоил эти требования. На VII выставке Общества выставок художественных произведений он показал картину *Медуза* (1882, Государственная Третьяковская галерея [ГТГ], Москва, илл. 4). И хотя тема гибели не звучит тут буквально, картина полна зловещих предзнаменований. Мрачные темные скалы, кроваво-пурпурный закат, голые простертые ветви дерева, теряющего листву, составляют антураж картины. Помещенная в центре женская фигура непропорционально вытянута, неподвижна, но ее силуэт обретает динамику благодаря тому, что буквально изрезан, «перечеркнут» складками драпировок. Одежды спадают с ее плеч, еще немного и обнажат грудь, руки в мучительном усилии заведены за спину, драпировки, словно путы, спеленывают нижнюю часть фигуры. Экстатический, завораживающий взгляд, направленный прямо на зрителя, довершает картину. Образ Медузы Горгоны воплощал соединение прекрасного и ужасного, превращая полотно в прихотливую метафору. Символизм образа, мрачноватый декоративизм картины, тяготеющей по форме к панно, позволял увидеть в произведении художника стилистику нарождающегося модерна.

«Красота во всяком роде» являлась идеалом и для К. Е. Маковского (1839–1915). Г. Семирадский и К. Маковский – наиболее яркие и талантливые представители позднего академического искусства в России. Но если первый до конца оставался приверженцем античности, Семирадский говорил: «Мне трудно отрешиться от изящества картин этого старого античного мира»,¹⁶ то второй был более разнообразен в своих вкусовых пристрастиях к эпохам прошлого. В первую очередь Константин Маковский стал популярен как изобразитель «узорной Московской Руси», сделав акцент не на тогах, а на кокошниках. И Семирадский, и Маковский были коллекционерами, собиравшими материальные предметы той эпохи, ко-

¹⁶ Карелин (1902: 11–16).

торой каждый из них был увлечен. Эти живые свидетели прошлого помогали им быть более убедительными и достоверными в деталях. Однако цель художников была вовсе не в достоверности. Боярышни Маковского, как и гетеры Семирадского, рассказывали о красивой жизни, уводя зрителя в мир чужих искусственных переживаний, выполняя функцию еще не успевшего родиться нового зрелищного искусства кинематографа.¹⁷ Картины *Боярский свадебный пир в XVII веке* (1883, музей Хилвуд, Вашингтон), *Смерть Иоанна Грозного* (1888, Музей изящных искусств, Ницца), *Поцелуйный обряд* (1895, ГРМ) – грандиозная иллюстрация к роману А. К. Толстого *Князь Серебряный* – были постановочны и театральны от поз героев и их костюмов до «декораций», в которых они действовали. Сам характер экспонирования произведений становился рекламным ходом. Для показа картины *Боярский свадебный пир в XVII веке* К. Маковским было нанято специальное помещение, где произведение висело освещенное газовыми фонарями и куда зритель входил, пройдя через две темные комнаты. Ослепленный светом и яркими красками, при виде объемно написанных фигур, ставших почти стереоскопическими под направленными на них лучами искусственного света, зритель воображал, что попал в число приглашенных на пир.

Боярская тема, допетровская Русь стала особенно популярной и поощрялась сверху, так как отвечала политике национального протекционизма, проводимой Александром III, к ней прибегали и другие художники: Г. С. Седов, К. Б. Вениг, П. Ф. Плешанов. Но для К. Маковского она была не единственной. На той же 2-ой выставке известного Общества, где Семирадский показал *Факелы Нерона*, Маковский выступил с картиной *Возвращение священного ковра из Мекки в Каир* (1875, Национальная картинная галерея Армении, Ереван, илл. 5). Это полотно обозначило еще одно важное направление в позднеакадемическом искусстве.

Ориентализм был одним из ведущих трендов в европейской салонно-академической живописи второй половины XIX столетия. В русском

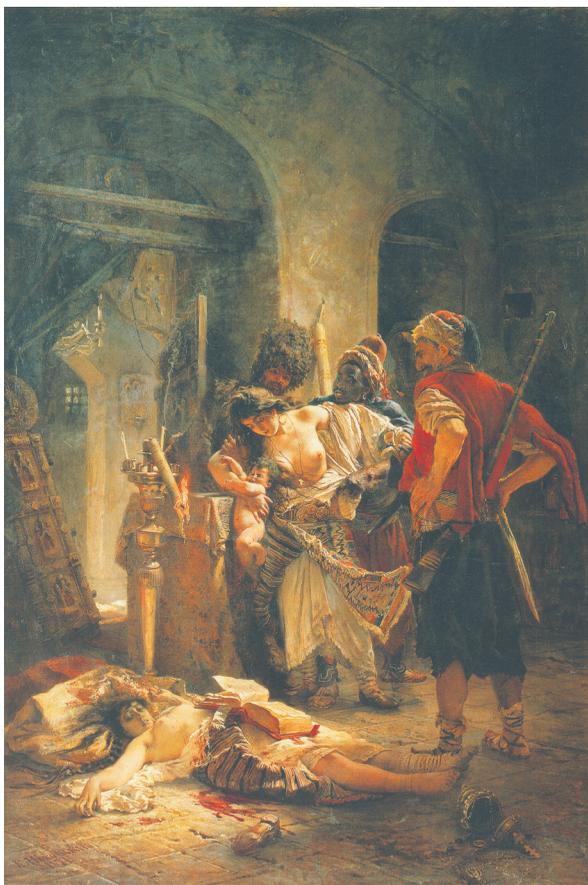
¹⁷ Любопытно, что во второй половине XX века, при съемке исторических фильмов из эпохи Нерона, композиции Генриха Семирадского и Владислава Бакаловича использовали для построения кадров, а актеров гримировали под образы, найденные художниками.



Илл. 4. П. А. Сведомский, *Медуза*, 1882, холст, масло, 279,2 × 137 см, Государственная Третьяковская галерея (ГТГ), Москва



Илл. 5. К. Е. Маковский, *Возвращение священного ковра из Мекки в Каир*, 1875, холст, масло, 99,5 × 146,5 см, Национальная картинная галерея Армении, Ереван



Илл. 6. К. Е. Маковский, *Болгарские мученицы*, 1877, холст, масло, 207 × 141 см, Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск



Илл. 7. К. Гун, *Сцена из Варфоломеевской ночи*, 1870, холст, масло, 142,3 × 113 см, ГТГ

изобразительном искусстве этого периода он не осознавал себя как цельное самостоятельное явление. Восток из России виделся иначе, чем из Европы, казался роднее и ближе. Русским художникам нужно было побывать в Париже на выставках Салона, чтобы открыть для себя Восток по-новому, увидеть это «прекрасное далёко» в его экзотическом своеобразии и живописной выразительности. Расширившаяся география путешествий, политические и экономические интересы европейских правительств способствовали развитию интереса к дальним странам, их экзотическому быту и нравам. Позитивистская ценность фактического материала начинала осознаваться как необходимость в изучении культур и цивилизаций. И если документальность до сих пор не была, да и не могла быть по определению особенностью академического искусства, нацеленного на идеал, а не правду, то для позднего салонного «всеядного» академизма эта черта оказалась вполне приемлемой и «переваренной» идеалистами. К. Маковский, пользовавшийся почетным правом выставлять свои картины в парижском Салоне вне жюри, был хорошо знаком с демонстрировавшимися там картинами ориентального направления, а в первой половине 1870-х он не раз сам бывал в Северной Африке. Созданное им произведение погружает в красочный, нарядный и экзотичный мир Востока с его вековыми традициями и своеобразными религиозными праздниками. Писатель В. Гаршин в рецензии на выставку назвал картину Маковского ее «лучшей вещью»: «Она в ярких красках показывает вам внешность того востока, о котором теперь так много говорится, мира фанатизма и невежества, свирепости и исступления».¹⁸ Восток впечатлял другими культурными ориентирами, он воспринимался, как варварская цивилизация, со своими, отличными от европейских, ценностями и пониманием красоты, что было особенно привлекательно для живописцев. Картина *Перенесение священного ковра в Каире* и другие работы Маковского, написанные в результате посещения Северной Африки, удивительно точно передают детали и подробности местной жизни, ее уникальные традиции. Сам сюжет и его подача в трактовке художника академического направления мог бы быть ограничен изображением яркого нарядного зрелища, романтикой восточной сказ-

¹⁸ Гаршин (1877: 1).



Илл. 8.
В. И. Якоби, *Артемий Волынский на заседании кабинета министров*, 1875, холст, масло, 45 × 68 см, Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля



Илл. 9.
Г. С. Седов, *Царь Иван Грозный любителю на Василису Мелентьеву*, 1875, холст, масло, 137 × 172 см, ГРМ

ки. На самом деле, К. Маковский на удивление точно придерживается и буквы, и духа события. Достаточно сравнить его изображения с описаниями из книги *Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX века* (1836) неоднократно бывавшего в Египте английского арабиста Э. У. Лэйна,¹⁹ чтобы убедиться, насколько буквально, почти фотографически, совпадают сделанные ученым и художником зарисовки местной жизни, несмотря на то, что англичанин путешествовал по Египту несколько раньше, чем Маковский. Картины русского живописца могли бы служить великолепными документальными иллюстрациями к книге Лэйна. Экзотика далеких стран для уважающих себя художников академического направления становилась предметом серьезного изучения и постижения в самых разных аспектах.

Близость прекрасного и ужасного, крови и эротики, «свирепости и иступления» ста-

новится одной из отличительных характеристик позднеакадемического искусства, и у Маковского находит отражение в полотне *Болгарские мученицы* (1877, Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск, илл. 6), которое явилось реакцией на Балканские события. Кровожадные турки (восточные варвары!), жестоко глумящиеся над прекрасными юными христианками в православном храме, – современная параллель сюжетам о Нероне и его гонениям на христиан с несомненным восточным привкусом. В контексте текущих событий полотно Маковского приобретало патриотический характер. Однако, привлеченный драмой, художник снова делал выбор в пользу красоты. Льющиеся сверху потоки света акцентировали обнаженные прелести молодых женщин, и это заставляло зрителя забыть о трагедии. По большому счету Адриатика или Балканы, античность или восток, боярские палаты или Золотой дом Нерона были сами по себе не столь важны, они

¹⁹ Лэйн (1982).

служили лишь эффектной декорацией для впечатляющих театрально разыгранных мизансцен.

Европейское средневековье и искусство нового времени стали еще одним тематическим направлением позднеакадемической живописи, активно эксплуатировавшимся в парижском Салоне. В России эта тематика не была очень близка, хотя дань увлечения ей отдал в молодые годы даже В. Поленов. Романтизированные образы кавалеров, мушкетеров, трубадуров – героев эпохи Людовика XIV в литературно-беллетризованной трактовке встречаются и у К. Маковского, но наиболее заметно обращение к этой стилистике в творчестве мастеров, ощущавших себя больше европейцами, чем россиянами, например, у Карла Гуна (1830–1877), который был родом из Лифляндской губернии. Окончив Академию с золотой медалью, он едет в пенсионерскую поездку в Париж и там работает над картинами *Эдита Лебединая-шея находит труп своего возлюбленного Гарольда на Гастингском поле*, сюжетом напоминающей о прерафаэлитях и, в частности, Д. У. Уотерхаусе, и *Визит короля Карла IX к Колиньи*. Оба полотна остались не окончены, но художник постепенно нащупывал свою тему. В результате он обращается к костюмно-бутафорским сюжетам из истории Франции периода борьбы католиков и гугенотов. За картину *Сцена из Варфоломеевской ночи* (1870, ГТГ, илл. 7) он получает звание профессора. Болезнь и ранняя смерть помешали развиться его дарованию, видение истории и художественное решение у него оставались на уровне Поля Деляроша, чья манера передавать потрясающие события в реальных, но облагороженных формах была по вкусу поколению «золотой середины». Катастрофы истории выглядят на полотнах Деляроша и Гуна умеренно и «прилично», костюмы и аксессуары точны, позы убедительны, колорит музейно-темноват, мрачноватое интерьерное освещение приглушает пестроту локальных цветов, которым отдавали предпочтение академисты.

В близкой манере работал В. И. Якоби (1834–1902), выбиравший сюжеты из русской истории послепетровского времени: *Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны* (1872, ГТГ), *Свадьба в Ледяном доме* (1878, ГРМ), *Первое торжественное собрание Академии художеств* (1889, Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петер-

бург). На первой выставке Общества выставок художественных произведений он показал картину *Артемий Волинский на заседании кабинета министров* (1875, Омский художественный музей, илл. 8) – типичную для его творчества. Темами художника стали дворцовые интриги, роскошь и безумства двора. Однако историческое прошлое, независимо от содержания выбранных художником эпизодов, представлено у него в формате жанровых зарисовок и не производит впечатления События. Умение передать верный тип и характер героев, их выразительная мимика и жестикуляция превращали Валерия Якоби во Владимира Маковского²⁰ исторической картины.

Тенденция превращения исторического полотна в жанровую сцену из жизни далеких эпох сложилась еще в 1860-х годах. В позднеакадемической живописи утрата высокого содержания сопровождалась обмельчанием сюжетов. Не драма, а скандал, не лиризм, а интимность самого легкомысленного свойства, а в целом – облегченность чувств и развлекательность действия лежали в основе исторических новелл в красках. В академической живописи классической поры действие, казалось, происходило на соборной площади, открытое всем взорам, теперь же художники все чаще словно подглядывают за своими героями в замочную скважину, видят то, что не предназначалось чужому глазу: Иван Грозный сидит у изголовья молодой супруги и прислушивается к словам, произносимым ею во сне (Г. С. Седов, *Царь Иван Грозный любит-ся на Василису Мелентьеву*, 1875, ГРМ, илл. 9), старая нянька грозит пальцем царю всея Руси, а тот, вцепившись одной рукой в подлокотник кресла, другой – прижав к груди крест, выглядит одновременно и злобным, и растерянным (К. Б. Вениг, *Иван Грозный и его мамка*, 1886, Харьковский художественный музей). Подобная интимность, кажущаяся сопричастность жизни великих мира сего стала типичной для многих академистов второй половины XIX столетия.

Лирический подход в сюжетах исторического содержания все чаще использовался к концу столетия. Обыденными становятся сюжеты, где

²⁰ Владимир Егорович Маковский (1846–1920) – брат Константина Егоровича Маковского. В противоположность старшему брату – известный жанрист и последовательный передвижник.

ни герой, ни событие не играют существенной роли. Это просто костюмные сцены жанрового характера, которые лишь условно можно отнести к историческому жанру. Во Франции к подобным сюжетам часто прибегал Э. Мейссонье, в России они были популярны у К. П. Степанова, В. С. Бакаловича. Поздние идиллии Семирадского, демонстрировавшиеся и в Обществе выставок художественных произведений,²¹ и в Обществе художников исторической живописи,²² в большинстве своем также относятся к этому роду работ. Они сохраняют приятный аромат под названием «Солнечная Эллада», пейзаж играет в них все более важную роль, соответствуя общему устремлению искусства этого времени к пейзажному видению. Кружевные тени коренных оливок и солнечные зайчики на мраморных плитах античных террас – полноправные герои идиллий Семирадского 1890-х годов.

Подводя итоги, следует отметить, что академическое искусство к концу XIX столетия в значительной степени преобразилось и отошло от тех базовых принципов, которые лежали в основе его прародителя классицизма. Эстетика наступавшего на XIX век века XX-го требовала от художников, в том числе и академического направления, серьезных изменений. Все они ощущали «усталость» ренессансной художественной формы. Обновление происходило постепенно, затрагивая и тематические, и стилистические аспекты. Сюжеты выбирались более развлекательные, пикантные, интересные для зрителя. За сюжетами подтягивалась стилистика. Реализм, историзм, символизм, модерн – их методы были использованы художниками академического направления. Композиция усложнялась, становилась «многоэтажной» в масштабных

полотнах Г. Семирадского, К. Маковского. Пытаясь сохранить большую форму и идти в ногу со временем, они приближались к концепции декоративного панно. Но существовали и примеры лирически-камерного подхода в композициях мастеров того же направления. Свет и цвет художники стремились привести, с одной стороны, к натуральности и свежести пленэрных исканий, с другой – к декоративной пронзительности модерна.

Представители позднего академизма составляли некую общность в своих этических устремлениях и эстетических пристрастиях, но обладали разными индивидуальностями и творческим потенциалом. Они обрели необходимую гибкость и открытость новым потребностям, вынужденные существовать в условиях иной вкусовой и эстетической среды, и, в целом, шли тем же путем, что и все искусство этого периода. Адаптация новых художественных приемов меняла лицо академической школы, ее представителей и самой *Alma Mater*, и здесь хочется привести слова критика А. В. Прахова, который заметил, что Академия – это «не классическая матрона в тоге и высоком взбитом парике, а просто вечно-юная старушка, которая под сединами и старушечьим чепцом хранит неиссякаемый запас молодости, редкий дар, достигающийся в удел лишь немногим [...]».²³

Система профессиональных ценностей доказала жизнеспособность академической школы в самые разные периоды существования, а ее лучшие представители всегда способствовали успеху отечественного искусства.

Архивные источники:

РГИА 789 = Российский государственный исторический архив (РГИА), Санкт-Петербург, ф. 789, оп. 9, д. 175, 1874, Протоколы заседаний правления членов Общества выставок художественных произведений, лл. 4, 41 об., 182.

РГИА 789а = РГИА, Санкт-Петербург, ф. 789, оп. 12, д. 103, 1894, Проект устава Общества художников исторической живописи, л. 12.

Библиография:

Верещагина 2006 = Верещагина, А[лла] Г.: «Академия художеств и Товарищество передвижников» [в:] *Русское искусство нового времени. Исследования*

²¹ На VII выставке в 1883 году демонстрировалась картина Г. Семирадского *Идиллия*, № 109 по каталогу. *Каталог* (1883: 12).

²² В 1895 году в Москве были показаны 4 картины Г. Семирадского: *Утром на рынок*, № 18 по каталогу; *Праздник Вакха* (1890), № 19, в каталоге названа *Возвращение с праздника Вакха*; *Идиллия* (1895), № 20, в каталоге названа *Проснувшаяся*; *Искушение св. Иеронима*, № 35 по каталогу. *Каталог* (1895: 8, 12).

В 1896 году в Москве и Нижнем Новгороде была показана картина *У водоёма. После купания* (1895), № 3, демонстрировалась под названием *Греческая семейная сцена*. *Обзор* (1896: 3).

В 1898 году демонстрировалась картина *Опасный урок*, № 20 по каталогу. *Обзор* (1898: 6). Все работы воспроизведены в указанных изданиях.

²³ Прахов (1876: 15).

- ния и материалы, вып. 10: *Императорская академия художеств. Дела и люди*, И[горь] В. Рязанцев (ред.-сост.), Памятники исторической мысли, Москва 2006: 216–228.
- Гаршин 1877 = Гаршин, В[сеголод]: «Вторая выставка Общества выставок художественных произведений», *Новости*, 68 (1877): 1–2.
- Карелин 1902 = Карелин, А[ндрей] А.: «*Via Gaeta* – вилла № 1. Из воспоминаний о Г. И. Семирадском», *Звезда*, 35 (1902): 11–16.
- Каталог 1883 = *Каталог художественных произведений 7-ой выставки Общества выставок художественных произведений 1883 г.*, Типография М. М. Стасюлевича, Санкт-Петербург 1883.
- Каталог 1895 = *Каталог первой выставки картин художников исторической живописи в Москве. (С историческими справками А. В. Яворского)*, Москва 1895.
- Лэйн 1982 = Лэйн, Э[двард] У.: *Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX века*, Восточная литература, Москва 1982.
- Обзор 1896 = *Обзор второй выставки картин Общества художников исторической живописи в Москве 1896 г.*, Москва 1896.
- Обзор 1898 = *Обзор третьей выставки картин Общества художников исторической живописи в Москве 1898 г.*, Москва 1898.
- Прахов 1876 = (Прахов, А[дриан] В.) Профан: «Выставка в Академии художеств произведений, представленных для соискания степеней. (Художественный фельетон). (Окончание)», *Пчела*, 47 (1876): 15.
- Прахов 1877 = (Прахов, А[дриан] В.) Профан: «Выставка программ на золотые медали в Академии художеств», *Пчела*, 46 (1877): 735–739.
- Прахов 1878 = (Прахов, А[дриан] В.) Профан: «Выставка в Академии художеств произведений русского искусства, предназначенных для посылки на Всемирную выставку в Париже», *Пчела*, 11 (1878): 170–175.
- Репин 1960 = Репин, И[лья] Е.: «Стасов, Антокольский, Семирадский» [в:] И. Е. Репин: *Далекое близкое*, Издательство Академии художеств, Москва 1960.
- Юбилей 1883 = «Юбилей П. М. Шамшина», *Художественные новости*, 20 (1883): 605–608.

Elena V. Nesterova

Late Academic Painting in Russia. Historical Genre: Trends, Directions, Names

The article deals with the evolution of the Academic Art in Russia in the second half of the 19th century. By this time academic tradition exhausted its potentiality in many aspects and had to find some new issues for its development. Late academic art in Russia found itself between some important dates: in 1863 best student of Petersburg Academy of Arts left the School refusing to take part in Golden medal competition. It was the first open protest against academic rules. In 1871 the Itinerant movement made opposition against Academy more and more evident. After 1893 the Itinerants were invited to teach in the Academy of Arts destroying system from inside. Late academic artists declared that their ideal was Beauty in contrast with Itinerants who announced Truth to be the motto of their art. Late academic art had to assert itself in the battle against realistic trend. Another important thing was that the bourgeois public opinion began to play important role in the defining of artistic value. The situation produced some changes that took place in academic art. It had different orientation in the second half of the 19th century. The most conservative was the so called School academism, it was strongly connected with tradition and was quietly comfortable for the artists of middle level, not only students but professors as well. Using academic method and basing on its professional rules polished with years, they could stay on the top. In the article School academism is illustrated by the names of Piotr M. Shamshin and Vasilij P. Vereshchagin. Some new methods in academic art appeared under the influence of French Salon and European painting, this Salon academism became more various in themes and was eclectic in style. Ancient world, Orient, Medieval Europe and Russia inspired the artists. The paintings by Henryk Siemiradzki, Konstantin Makovsky, Władysław Bakałowicz, Pavel Svedomsky, Karl Huhn, Valeri Jakobi are examined in this context. The most gifted of academic artists brought their own achievements in the old tradition. As a result we should say that Academic Art in Russia was changing together with the rest of art and the main trends in it, though it never could take place in the avant-garde of the events.