

Ольга Морозова

Славянский цикл Генриха Семирадского

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 113-127

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

Ольга Морозова

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

Славянский цикл Генриха Семирадского*

Виртуозную живопись Генриха Семирадского отличает достоверность в передаче подробностей быта и этнографическая точность в воспроизведении подлинных археологических находок, что необычайно импонировало археологу А. С. Уварову¹, назначенному Александром III

в мае 1881 года главным руководителем строительства Исторического музея² в Москве. Уваров возобновил работы по отделке залов, оформление которых должно было «служить наглядной историей»: ³ настенная живопись иллюстрировала важнейшие события прошлого России, собирала, концентрировала разрозненные детали, создавая образ представляемой эпохи, а потому служила «увенчанию археологического устройства сих зал».⁴

Одним из первых, с лета 1881 года по заданию А. С. Уварова начал работать Г. И. Семирадский, которому были заказаны две картины для зала X века – «железной эпохи», предшествовавшей принятию христианства: *Похороны*

* Автор выражает сердечную признательность Татьяне Карповой, доктору искусствоведения, заместителю генерального директора по научной работе Государственной Третьяковской галереи, за блестящие идеи и конструктивные дискуссии по тематике статьи.

¹ Алексей Сергеевич Уваров (28 февраля 1825–29 декабря 1884) с 1872 года был одним из основных организаторов Исторического музея, автором его устава и программы, а с 1881 года занял пост его фактического директора. В мае 1883 года в Московском Успенском соборе должна была состояться коронация и миропомазание императора Александра III, вступившего на престол в марте 1881 года. К этому знаменательному событию были приурочены освящение храма Христа Спасителя, уже к 1881 году завершено, и открытие Исторического музея. Закономерно, что А. С. Уваров, состоявший членом комиссии по строительству храма Христа, в выборе художников ориентировался прежде всего на тех мастеров, которые проявили себя в росписи храма, в первую очередь – на Генриха Семирадского. Под руководством А. С. Уварова было закончено строительство здания, созданы первые экспозиции, произошло торжественное открытие музея. В 1883 году А. С. Уваров взял отпуск по болезни и уехал в Италию, а в конце 1884 он умер в Москве, не успев довести начатый проект по живописному оформлению музея до конца.

² Концепция музея разрабатывалась в 1872–1874 годах, над ней работали А. С. Уваров, И. Е. Забелин, К. Н. Бестужев-Рюмин, А. В. Орешников, С. М. Соловьев, Ф. И. Буслаев, В. О. Ключевский и другие. Архитектурный проект В. О. Шервуда и А. П. Семенова (утвержден в 1875) был избран из числа лучших, представленных на конкурсе. Живописное оформление залов было поручено известным художникам: Г. И. Семирадскому, И. К. Айвазовскому, Ф. А. Бронникову, В. М. Васнецову, В. А. Серову, С. А. Коровину, Ф. Г. Торопову.

³ *Устав* (1974: 3).

⁴ РГИА (733: л. 87 об.).

*руса в Булгаре*⁵ (илл. 1), – событие, относящееся к 922 году,⁶ и *Тризна дружинников Святослава после боя под Доростолом в 971 году (Ночные жертвоприношения)*⁷ (илл. 2). Местом действия двух картин стали дунайская Болгария и Волжская Болгария (нынешний Татарстан).⁸ В основу выбранных сюжетов были положены литературные свидетельства очевидцев погребальных обрядов древних славян: арабского писателя Ибн Фадлана⁹ (*Похороны руса*) и византийского историка Льва Диакона¹⁰ (*Ночные жертвоприношения*).

Тон повествования документов был бесстрастным, но сами факты, о которых они сообщали, не могли не потрясать. Так, Ибн-Фадлан рассказывает об обычаях погребения знатного руса, которое сопровождается «разрезанием» многочисленных животных: собаки, лошадей, коров, курицы и петуха. Кульминацией повествования является убийство девушки, которую должны похоронить вместе с ее господином: «Ее кладут около покойника, четверо мужчин держат ее за руки и за ноги, двое же душат ее веревкой, а старуха – „ангел смерти” – вонзает между ребер широкий кинжал, пока девушка не умрет».¹¹ Не менее ужасают факты, положенные в основу картины *Ночные жертвоприношения*. Жертвоприношение плененных врагов известно у многих народов: галлов, бриттов, поляков, литовцев, балтийских славян и др.¹² Известно оно было и древним русам. По свидетельству Льва Диакона после неудачного сражения с ви-

зантийским императором Иоанном Цимисхием под стенами Доростола на реке Дунай в июле 971 года воины князя Святослава произвели следующий обряд над убитыми товарищами: «[...] когда наступила ночь и засиял полный круг луны,¹³ скифы¹⁴ вышли на равнину и начали подбирать своих мертвецов. Они нагромодили их перед стеной, разложили много костров и сожгли, заколов при этом по обычаю предков множество пленных, мужчин и женщин. Совершив эту кровавую жертву, они задушили [несколько] грудных младенцев и петухов, топя их в водах Истра (Дуная)».¹⁵

Произведениям Семирадского отводилась чрезвычайно важная роль в раскрытии концепции музея: они давали представление о борьбе славян с враждебными силами, торговых отношениях, этногенезе – выделении древнеславянской этнической общности из конгломерата индоевропейских племен, которое шло во время «металлического периода»,¹⁶ становлении государственности. Кроме того, в контексте драматургического замысла выставочного ансамбля оба сюжета должны были изображать жестокость древних обычаев и обрядов, сопряженных с жертвоприношениями, в том числе – человеческими,¹⁷ что обосновывало введение христианства как великого блага, способствовавшего нравственному преобразению населения страны.

Тематика картин, заказанных Г. И. Семирадскому, была связана с экспозицией зала № 4, занимавшего центральное положение в разделе «Памятники металлического периода». Точное «цитирование» первоисточников, харак-

⁵ Булгар (тат. Болга) – город Волжско-Камской Булгарии, основанный в X веке, один из центров внешней торговли.

⁶ Посольство халифа аль-Муктадира (908–932 годы) было отправлено 21 июня 921 года из Багдада в Волжскую Булгарию, тюркское государство, правитель которого, желая освободиться от власти Хазарского каганата, искал помощи у багдадского халифа. Описанные участником посольства Ибн-Фадланом события в Булгаре относятся к лету 922 года.

⁷ Доростол или Силистра – портовый город на р. Дунай на северо-востоке Болгарии.

⁸ «Весь этот болгарский мир до VIII в. [т.е. до распада Великой Булгарии] составлял единую этноосферу, которая стала распадаться после принятия волжскими булгарами ислама, а дунайскими – православия». Между этими двумя государственными образованиями находилась Киевская Русь. Бариев (1999).

⁹ Ибн-Фадлан (1938: 8); Ковалевский (1956: 142–143).

¹⁰ *История Льва Диакона Калойского* (1820: 92); Чертков (1843: 254).

¹¹ Ибн-Фадлан (1938: 33).

¹² Афанасьев (1868: 260–262).

¹³ «В 971 году в ночь с 20 на 21 июля было почти новолуние». Полнолуние было в ночь с 20 на 21 июля 970 года. Наиболее вероятно, что Лев Диакон допустил в этом месте ошибку.

¹⁴ Русы в тексте Льва Диакона называются росами, скифами или тавроскифами.

¹⁵ *История Льва Диакона Калойского* (1820: 92).

¹⁶ Общепризнанной версии формирования славянского этноса до сих пор не существует. Древнерусский летописный свод начала XII века *Повесть временных лет* находит родину славян на Дунае, там, где их впервые зафиксировали византийские письменные источники.

¹⁷ Обряд жертвоприношения пленных у славян отмечен византийцем Львом Диаконом, а также западными хронистами: Длугошем, Титмаром, Гельмольдом. Свидетельства о жертвоприношении на могиле умершего принадлежавших ему женщин в византийской литературе оставили Маврикий и Лев VI, в западной – Титмар и Бонифаций, в арабской – Ибн-Фадлан, Ал-Бекри и др.

терное для эпохи историзма, отличало все детали декора:¹⁸ прототипами орнаментики пола, карниза, наличников окон и дверей послужили наиболее характерные археологические находки в европейской части России, Сибири, Кавказа. В лепнине карниза были использованы мотивы украшений кинжалов археологических культур Сибири и металлических изделий финских племен мери¹⁹ и муромы²⁰ (илл. 3); дверной проем из зала № 3 обрамлял витой узор, широко распространенный в декоре изделий из металла кобанской археологической культуры и Казбекского клада на Кавказе. Два арочных дверных проема в зал № 5 (илл. 4) оформлены воспроизведением орнамента и стилизованным изображением грифонов на серебряной оправе турьих рогов²¹ – ритуальных сосудов X века, найденных в 1872–1873 археологом Д. Я. Самоквасовым²² в кургане Черная могила в Чернигове (илл. 5). Венчают обрамления проемов изображения

¹⁸ В 1880-е годы А. П. Поповым при участии А. С. Уварова был разработан проект оформления залов 1 (*Памятники каменного периода*) – 8 (*Второй Киевский*). А. П. Поповым выполнялись проекты музейной мебели. Все лепные работы исполнены Г. Е. Чижовым.

¹⁹ Финно-угорский народ меря занимал Ярославскую, Костромскую, Ивановскую области, соседствовал с восточными славянами. Русский историк Николай Костомаров писал о том, что меря находилась под властью славян. Костомаров (1868: 246).

²⁰ Муромы – фино-угорское племя, обитавшее в нижнем течении р. Оки, у впадения ее в Волгу. Упоминается в *Повести временных лет*. К XII веку было ассимилировано восточными славянами на начальном этапе формирования русского этноса.

²¹ В орнаменте ритонов – древних свидетельств погребального пира, тризны, усматривают влияние нескольких культурных традиций: Хазарского каганата, венгерских, скандинавских. Накладка малого ритона сплошь покрыта чеканным растительным узором; на чеканном вызолоченном фоне накладки большого ритона помимо растительного декора изображены два лучника и причудливо переплетенные, терзающие друг друга фигуры птиц, зверей, фантастических животных, характерные для скандинавского искусства.

²² Археолог Дмитрий Яковлевич Самоквасов (1843–1911) разрабатывал проблему этногенеза славян, возникновения и развития древнерусских городов, формирования государства и права Древней Руси. Самоквасов активно занимался археологическими раскопками в разных частях Российской империи. К числу самых известных его находок относится курган Черная могила в Чернигове, где были обнаружены остатки погребального костра, а также орудия труда, женские украшения, мечи, жертвенные ножи, шлемы, кольчуги, наконечники копий и стрел, металлические сосуды, керамика, а также два сосуда из рогов тура в серебряной чеканной оправе. В 1891 году передал археологические памятники из своей коллекции Историческому музею.

орлов, скопированные с привесок из курганов Суздальского уезда. Наличники трех окон декорированы по мотивам «шумящих» привесок (илл. 6), изготовленных в технике «воскового плетения»: «уток», найденных под Петербургом; «коньков», происходящих из мерянских курганов Владимирской и Ярославской губерний (раскопки А. С. Уварова²³). Навершие наличника левого окна с композицией из двух «лебедей» повторяет пластические формы находок в Гнёздово Смоленской губернии,²⁴ в которых с 1881 года принимал участие В. И. Сизов²⁵, секретарь Российского Исторического музея, консультировавший Г. И. Семирадского на всем протяжении его работы над картинами.

Несмотря на то, что композиции двух исторических картин сложились практически сразу, работа над подготовительными эскизами и этюдами заняла больше года.²⁶ Большие полотна (размер каждого – 380 × 540 см) создавались в 1883–1884 годах в Риме. Проекты орнаментики широких гипсовых рам были разработаны самим Г. И. Семирадским в «кельтско-норманском стиле»²⁷ и представляли собой длинные параллельные переплетающиеся ленты, которые связывали рамы друг с другом двумя узлами сложного рисунка (илл. 7). В сопроводительном письме от 4 декабря 1882 года из Рима Семирад-

²³ Уваров (1872: 161); Уваров (1887–1908).

²⁴ Сизов (1902: табл. III, №№ 1, 5, 11, 55). Комплекс был открыт случайно в 1867 году при земляных работах на строительстве железнодорожной ветки Москва–Варшава. Раскопки на этом месте велись с 1874 года М. Ф. Кусцинским, В. И. Сизовым и др.

²⁵ Владимир Ильич Сизов (1840–1904). Археолог. В 1872 совместно с А. С. Уваровым участвовал в организации Севастопольского отдела Политехнической выставки. Член Московского археологического общества (с 1877 года), член комиссии этого общества по охране памятников (с 1890-х годов). В 1881 году был приглашен Уваровым в качестве секретаря Российского Исторического музея и хранителя коллекций его открытых зал. С 1882 активно работал в Строительной комиссии Исторического музея. В 1881–1884 вел систематические раскопки в Гнёздово Смоленской губернии. Параллельно вел раскопки на Кубани (1882), Дону (1884), Черноморском побережье Кавказа, в Подмосковье на Дьяковском городище (1889–1890). В 1887 Сизов стал первым ученым секретарем музея.

²⁶ Акварельные эскизы к картинам находятся в Национальном музее в Кракове. Два парных эскиза маслом (бумага на картоне) были приобретены Государственной Третьяковской галереей в 1961 у С. И. Дедова. Достаточно проработанный эскиз *Похорон руса в Булгаре* (1883–1884, дерево, масло, 31 × 42,3 см) был обнаружен парижским антикваром Морисом Барюшем, владельцем галереи «Попов и К». Гладкова, Карпова (2001: 17–18).

²⁷ ОПИ ГИМ (17: лл. 9–93).



Илл. 1.
Похороны Руся в Булгаре, эскиз одноименной картины 1883 года (Государственный Исторический музей [ГИМ], Москва), ок. 1883, бумага на картоне, масло, 20,9 × 28 см, Государственная Третьяковская галерея (ГТГ), Москва



Илл. 2.
Тризна дружинников Святослава после боя под Доростолом в 971 году, эскиз одноименной картины 1884 года (ГИМ), ок. 1884, дерево, масло, 31 × 42 см, ГТГ



Илл. 3.
Декоративное оформление оконного проема и стены зала № 4 («Памятники металлического периода»), фрагмент, ГИМ



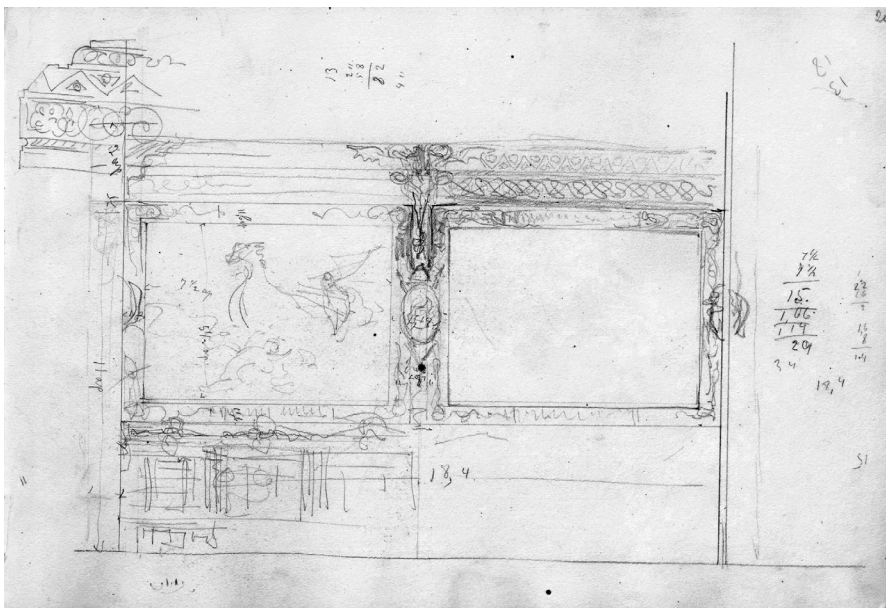
Илл. 4.
Наличник двери зала № 4
(«Памятники металлического
периода»), фрагмент, ГИМ



Илл. 5.
Турий рог из кургана
Черная Могила в Чернигове
середины X века, фрагмент,
ГИМ



Илл. 6.
Привеска к поясу «конек»,
ГИМ



Илл. 7.
 Рисунок двойной рамы
 для картин *Похороны Руса
 в Булгаре* и *Тризна дружинников
 Святослава после боя под
 Доростолом в 971 году (Ночные
 жертвоприношения)*, бумага,
 карандаш, Национальный музей
 в Варшаве



Илл. 8.
*Тризна дружинников
 Святослава после боя под
 Доростолом в 971 году (Ночные
 жертвоприношения)*, эскиз,
 бумага на холсте, карандаш,
 97,7 × 148,5 см, Национальный
 музей в Кракове (НМК)



Илл. 9.
Похороны Руса в Булгаре,
 эскиз, картон, акварель, гуашь,
 карандаш, 11,1 × 15 см, НМК

ский писал о том, что эскизы композиций вставлены им в модель зала. Художник позаботился о том, чтобы рисунок рам гармонировал с «мерянским» рисунком карниза, состоящего из пересекающихся кругов и ромбов. Произведениям Семирадского отводилось почти все пространство западной стены зала № 4. Изучив масштабы, освещение, декор зала, художник попытался привести обе композиции в соответствие не только с выставочным помещением, но и друг с другом,²⁸ ориентируясь на восприятие их зрителем. Не случайно на одном из первоначальных карандашных эскизов, где обе композиции имеют вертикальный формат, изображена фигура человека, задающая масштаб. От вертикального формата пришлось отказаться из-за пожелания А. С. Уварова в точности проиллюстрировать текст Льва Диакона и изобразить полную луну в картине *Ночные жертвоприношения*.

Отстаивая свой композиционный замысел, Семирадский писал Уварову:

Ваше желание отразить луну в реке я мог бы только исполнить, или отодвигая луну к самому краю картины, или увеличивая пространство, занимаемое последней в ущерб группам. В первом случае я опасаясь за равновесие светотени в картине. Второе – это решение задачи повлекло бы за собой значительное уменьшение фигур во избежание давки и таким образом вторая картина получила бы пейзажный характер, фигуры вышли бы самого не симпатичного размера, т.е. гораздо меньше натуральной величины – и вся картина не гармонировала бы с первой.²⁹

По-видимому, доводы эти не убеждают Уварова, и уже на самом первом этапе работы художнику приходится идти на компромисс с ученым. Добавляя в композицию луну и стараясь при этом избежать «пейзажного характера», Генрих Семирадский изменяет первоначальный вертикальный формат двух картин на горизон-

тальный. При этом его продолжают волновать проблемы освещения изображаемой сцены:

Относительно же лунного света я руководствовался следующими соображениями: лунный свет, освещающий фигуры ночью, позволит рассмотреть отчетливо лица фигур только тогда, когда освещает их в упор, т.е. когда луна предполагается за зрителем [подчеркнуто Семирадским – О. М.], а не в картине. В последнем случае, т.е. именно в случае взятом мною, лунный свет освещает предметы по краям, оставляя сам предмет в тени. Чтобы дать возможность рассмотреть предмет при таком освещении, необходимо было предположить не ночь, а поздний вечер, когда догорающие сумерки за спиной зрителя проливают еще слабый свет, а *восходящая* [подчеркнуто О. М.] луна является кровавым пятном, освещающим даль и облака и кое-что сверкающее на вооружении.³⁰

Полную луну, чуть поднявшуюся над горизонтом, Семирадскому удалось обыграть, поместив на ее фоне силуэт жертвенного петуха.

Сюжет «Погребения Святославовых воинов по описанию Льва Диакона» изначально присутствовал в программе росписей Исторического музея вместе с двумя другими сюжетами: «Прием Ольги в Царьграде» и «Свидание Святослава с Иоанном Цимисхием». Князя Святослава (942–972), сына Игоря и Ольги, историк Н. М. Карамзин назвал «Александром [Македонским] нашей древней истории»: география его военных походов простирается от Среднего Поволжья до Каспия и далее, по Северному Кавказу и Причерноморью, до балканских земель Византии. Около 970 года Святослав в союзе с болгарами начал воевать с Византией. В 971 году, выдержав со своим войском трехмесячную осаду, после боя у Доростола Святослав Игоревич заключил с Византией мир. На обратном пути в Киев князь погиб в бою с печенегами у днепровских порогов. В литературных источниках сохранилась речь Святослава перед решающим боем под Доростолом: «„Не посрамим отечества, но ляжем здесь костями: мертвым не стыдно! Станем крепко. Иду пред вами, и когда положу свою голову, тогда делайте, что хотите!” Воины его, приученные не бояться смерти и любить Вождя смелого, единодуш-

²⁸ В современной экспозиции Государственного Исторического музея картины висят уже не в зале № 4 (в 1930-е годы их перевесили в зал № 8) и не в той последовательности, как это задумывалось Г. И. Семирадским. Поскольку маршрут обхода музея определялся хронологией, слева на стене зала № 4 должна была находиться картина *Похороны руса в Булгаре*, а справа – *Ночные жертвоприношения*, т.к. между изображенными событиями была разница в 50 лет.

²⁹ ОПИ ГИМ (17: л. 98).

³⁰ ОПИ ГИМ (17: лл. 97–98).

но ответствовали: „Наши головы лягут вместе с твоею!“».³¹ Святослав вошел в российскую историю как пример воинской доблести и чести. Однако в отличие от своей матери, княгини Ольги, принявшей христианство, Святослав оставался язычником – и в общественной жизни, и в быту, что должна была проиллюстрировать картина Семирадского *Тризна дружинников Святослава* (илл. 8). Под словом «тризна», творимая над покойными, подразумевается отнюдь не поминальный пир, носивший название «стравы», а особые военные обряды, призванные отгонять смерть от оставшихся в живых. А. А. Котляревский³², сочинениями которого пользовался Семирадский для написания картины, сближал слово «тризна» с санскритским *cradda* – «священная жертва в честь мертвых».³³

Первоначальные эскизы Семирадского к *Тризне* напоминают классический сюжет «избиения младенцев». В окончательный вариант художник вносит множество аутентичных деталей, в том числе – изображение Святослава в белых одеждах на белом коне, в соответствии с описаниями Льва Диакона:

[...] умеренного роста, не слишком высокого и не очень низкого, с густыми бровями и светло-синими глазами, курносый, безбородый, с густыми, чрезмерно длинными волосами над верхней губой. Голова у него была совершенно голая, но с одной стороны ее свисал клочок волос – признак знатности рода; крепкий затылок, широкая грудь и все другие части тела вполне соразмерные, но выглядел он хмурым и суровым. В одно ухо у него была вде́та золотая серьга; она была украшена карбункулом, обрамленным двумя жемчужинами. Оде́яние его было белым и отличалось от одежды его приближенных только заметной чистотой.³⁴

Также в соответствии с описаниями Льва Диакона, Святослав на картине Семирадского одет в длинный плащ, застегивавшийся на правом плече (корзно). Единственный из византийских авторов, Лев Диакон дает довольно точные сведения о русском вооружении, в частности,

называет боевой одеждой русских «панцирь, сделанный из цепных звеньев». Внешность воинов Святослава в *Ночных жертвоприношениях* также получает национальную определенность: лысые, но с характерным украинским оселедцем, безбородые, но с длинными усами, они похожи на запорожских казаков.

В архивах Исторического музея сохранились свидетельства обширной переписки Г. И. Семирадского и В. И. Сизова, в обязанности которого входило ведение инвентарных книг, составление ежегодных отчетов о приобретенных древностях, переписка с музеями, учеными обществами и частными лицами. В Кракове³⁵ хранится обширный архив, включающий кальки, рисунки и пояснения, присланные Сизовым Семирадскому для работы над картинами. «Если что Вам нужно, или неясно – пишите без церемоний – всегда я сумею [...] исполнить», – писал археолог художнику в Рим. И Семирадский охотно пользовался консультациями: в частности, его интересовало, «какого типа костюма он должен больше придерживаться, мало- или великорусского (не говоря о вооружении воинов [...])».³⁶

Процесс работы Г. И. Семирадского над заказом наиболее наглядно иллюстрирует материал, документальный и изобразительный, связанный с картиной *Похороны руса в Булгаре* (илл. 9). Описанный Ибн-Фадланом обряд кремации в ладье, характерный для древних викингов,³⁷ нашел подтверждение в раскопках Гнёздовского могильника,³⁸ где были найдены скандинавские языческие амулеты, застежки-фибулы, подвески к ожерельям; привозные, преимущественно женские украшения из Скандинавии; славянские и балтийские височные кольца, восточные ременные наборы.³⁹ Отдельные предметы вооружения, относящиеся к IX–XI векам (шлемы, стрелы, боевые топоры, мечи), имеют северо-европейское, западнославянское и восточное происхождение.

В. И. Сизов отсылает в Рим зарисовки золотых обкладок мечей, их рукоятей, блях на упря-

³¹ Карамзин (2002: 65).

³² Александр Александрович Котляревский (1837–1881) – славист, археолог, этнограф. Член-корреспондент Санкт-Петербургской академии наук.

³³ Котляревский (1868: 129–130).

³⁴ *История Льва Диакона Калойского* (1820: 90).

³⁵ Национальный музей в Кракове.

³⁶ ОПИ ГИМ (17: лл. 91–93).

³⁷ Лебедев (1974).

³⁸ «В Гнездовском могильнике сожжения в ладье открыты во всех трех курганных группах (Лесной, Центральной, Олышанской)». Лебедев (1974).

³⁹ Сизов (1902: 8–11).

жи коней и т.д., снабженные подробнейшими описаниями. В ряде случаев Семирадский виртуозно воспроизводит находки из захоронений. Так, горит⁴⁰ – скифский футляр для лука и стрел, изображенный на переднем плане, с мастерски исполненными орнаментами, повторяющими образцы, присланные Сизовым, украшенный золотым мерянским «коньком» с «шумящими» привесками. Рисунок «конька», а также рисунки гребня-оберега, шила и ножа в футлярах, изображенных на поясе девушки с заломленными руками, хранятся в Национальном музее в Кракове (илл. 10). Там же находятся рисунки ножных браслетов (застежек), лежащих на скамье, – предсмертный дар девушки, вызвавшей умереть вместе со своим господином, двум дочерям старухи – «ангела смерти» (илл. 11). Ткани ковра и полога;⁴¹ костюмы девушек, их головные уборы и украшения;⁴² шлемы; топоры; шапки и рубахи воинов – все эти детали абсолютно историчны и имеют свои прототипы в рисунках, хранящихся в Кракове (илл. 12). В изображении последней трапезы, предназначенной умершему, расположенной у его ног, – на глиняном горшке лежит турий рог в серебряной оправе, похожий на тот, что был найден в Черной могиле. Круглый щит, также размещенный в ногах знатного руса, реконструирован по мотивам находок Сизова в Гнёздово.⁴³ По внешней поверхности щита располагались железные оковки, посередине же пропиливалось круглое отверстие, которое прикрывала выпуклая металлическая бляха, предназначенная для отражения удара, – «умбон». Однако по традиции славянских воинов чаще всего изображали с миндалевидными щитами, подобные изображения есть и в картине Семирадского. Такие щиты в X веке распро-



Илл. 10. Привески к поясу: «гребни» и «конек», рисунки из переписки В. И. Сизова и Г. И. Семирадского, НМК

странились по всей Европе, не исключая и славянских земель. Произошло это в связи с усилением роли конного боя: миндалевидный щит прикрывал всадника от плеча до колена и был удобнее круглого.

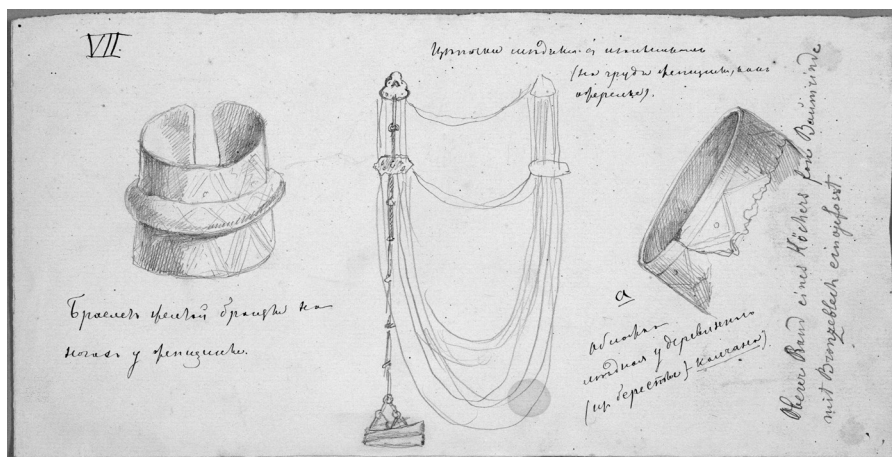
При сопоставлении рисунков, этюдов, фото-этюдов и эскизов, хранящихся в Кракове, можно предположить следующую схему работы: по утвержденному эскизу Семирадский делал «этюды» фигур с натуры, одетой в специально сшитые костюмы. Такие этюды («плачущая женщина»; «юноша, бьющий в щит» и т.д.) подписывались художником и отсылались в Исторический музей. Сизов копировал этюды Семирадского, внося свои правки с точки зрения верности историческому времени. Так, в сопроводительном письме Сизов говорит о необходимости орнаментальной вставки на рубахе «юноши, бьющего в щит», обещая прислать ее подробный рисунок позднее (илл. 13). Действительно, на рисунке Семирадского из Государственного Русского музея юноша изображен в цельнокройной рубахе, вооруженный булавой с небольшим шаровидным наконечником. В рисунке Сизова булава исправлена черной тушью,

⁴⁰ Покрытые золотыми накладными пластинами с художественными рельефными изображениями гориты были найдены в скифском кургане Чертомлык. Изображение горита есть на золотой скифской вазе из кургана Куль-Оба (Эрмитаж, IV век до н.э.).

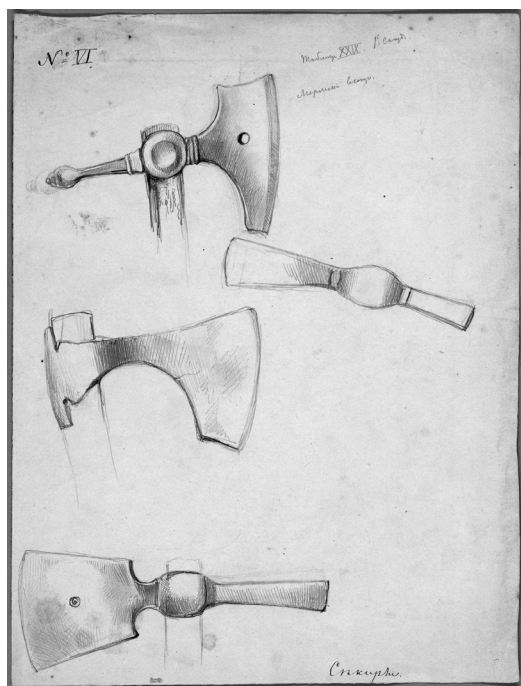
⁴¹ «В Черной Могиле [...] [были] найдены квадратные застежки от кожаной одежды. Они украшены растительным узором, главным элементом которого является распускающийся росток. Этот росток иногда называют «крином», т.е. лилией [...]». Свастика – символ созидательной солнечной энергии, рождения, развития и очищения. Рыбаков (1987).

⁴² Женщины и девушки в X веке носили «височные» кольца, вплетавшиеся в прическу. Или колты – фигурные подвески, крепившиеся к ленте, обвязывавшей волосы [...]. Шамбаров (2007).

⁴³ Сизов (1902: 92).



Илл. 11. Браслеты на ноги, нагрудное украшение, накладка на колчан из бересты, рисунки из переписки В. И. Сизова и Г. И. Семирадского, НМК



Илл. 12. Рисунки вооружения из переписки В. И. Сизова и Г. И. Семирадского, НМК



Илл. 13. Юноша, бьющий в щит, рисунок из письма В. И. Сизова, бумага, карандаш, тушь, НМК

подписано ее название – «шестопер»; внизу нарисованы два варианта возможной ее формы («шестопер», к головке которого приваривались рубящие кромки, и шарообразная булава с шипами); добавлен пояс, к которому привешен нож в ножнах; черной тушью прорисована орнаментальная вставка. Тоже с костюмом девушки. Сизов добавляет головной убор, серьги, нагрудные и поясные украшения, браслеты на ноги. Диагональную клетку на юбке заменяет прямой, дает орнаментальную вставку на передней части юбки, а тканевый кушак исправляет на пояс с подвесами (илл. 14).

Исправления, касавшиеся украшений, головных уборов, костюмов, вооружения Семирадский не игнорировал, однако использовал

избирательно. Так, в окончательном варианте *Похорон руса* «девушка с заломленными руками» изображена без головного убора, сохранены диагональные клетки на юбке, браслет добавлен только на правую руку (не на обе). При этом художник, в соответствии с рассказами древних авторов, добросовестно, археологически достоверно изобразил все подробности, описанные в текстах: одежду действующих лиц вплоть до собольей шапки, золотых пуговиц и деталей вооружения; географически точно указал место действия: в *Ночных жертвоприношениях* – берег Дуная, заросший лесом и кустарником; в *Похоронах руса в Булгаре* – берега Волги с песчаными дюнами и окружающими их равнинными пространствами. Обозначил даже время суток.

Художник попытался выполнить и остальные требования ученых, в том числе – придать славянские черты внешности персонажам (илл. 15) и «дикость» облику плакальщиц, размещенных на первом плане картины *Похороны руса*.

Уделяя так много внимания «археологическим» и даже «антропологическим» деталям, Генрих Семирадский никогда не забывал о задачах художественных, что приводило к некоторым отступлениям от текстов документов. В традиционной академической картине господствовал принцип «единства места и времени», сложившийся еще в эпоху Возрождения. Отдельные эпизоды располагались в виде наслаения отдельных пластов и выглядели как происходящие не друг за другом, а одновременно. К примеру у Ибн Фадлана перечислялись следующие друг за другом этапы погребального обряда, между началом и завершением которого проходило 10 дней. Семирадский свел все действия к одному центральному эпизоду и главному герою. Вопреки содержанию документов, художник постарался избежать изображения жестокости древних обычаев: «мужей», которые душат девушку веревками; голов жертвенных животных на бревнах, окружающих культовое место; погрузил в тень фигуру умершего вождя и т.д. Семирадский неизменно придерживался взгляда на возвышенное предназначение искусства, которое не должно опускаться до низменных, темных сторон жизни. Ф. И. Бруни наставлял своих учеников: «художник должен быть поэтом, поэтом классическим».⁴⁴

В стремлении придать «поэтичность» своему произведению, Генрих Семирадский ввел персонажей, о которых в тексте не упоминается: прямо по центру композиции – слепого «старика-рапсода» и группу из трех «плакальщиц» в нижнем правом углу. В результате картина *Похороны руса в Булгаре* уподобилась классической композиции на тему «Оплакивания», вызывая эмоции, совсем не свойственные этому времени по представлению ученых (илл. 16).

Летом 1882 года Г. И. Семирадский привез в Москву наиболее законченные варианты композиций,⁴⁵ о которых пресса отзывалась, что они



Илл. 14. Девушка с заломленными руками, рисунок из письма В. И. Сизова, бумага, карандаш, тушь, НМК

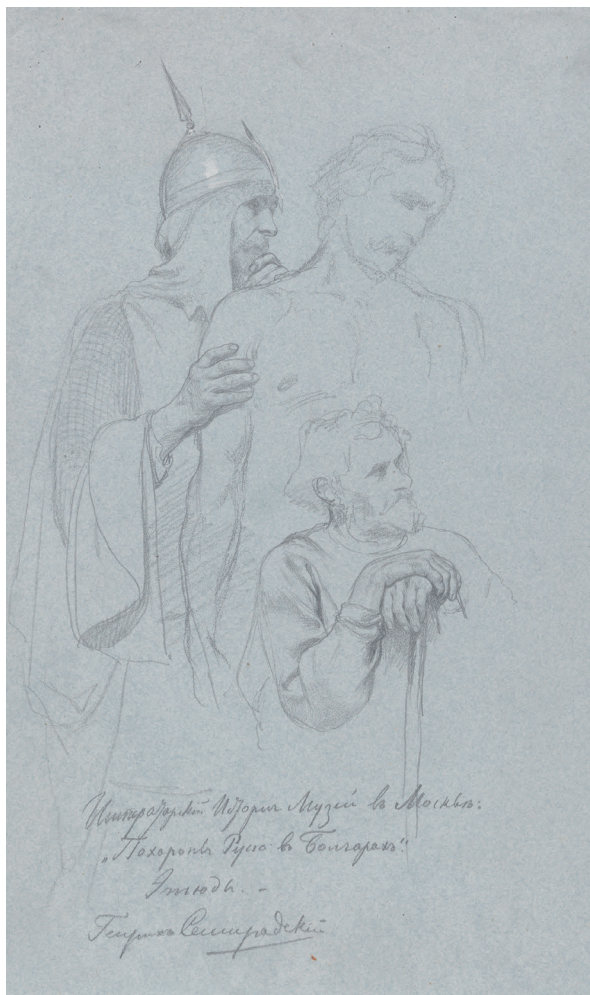
«верх совершенства, как по разработке исторического материала, так и по поэтичности замысла».⁴⁶ «Поэтичность» ученых не устроила, в окончательный вариант Семирадскому пришлось включить «мужей» с веревками и подробно изобразить умершего вождя с почерневшим лицом. Древнего рапсода и плакальщиц А. С. Уваров посчитал излишними. Настаивая на необходимости введения такого персонажа как рапсод, Г. И. Семирадский в октябре 1882 писал:

Вы находите неудачным присутствие, – или точнее пение старика-слепца, на том основании, что пение его заглушено окружающим его шумом. Совершенно соглашаясь с этим, – позволю себе привести в мое оправдание то обстоятельство, что я и не хотел заставить этого певца петь для окружающих: он невольно следует своему вдохновению, – его пение – это молитва, мистический призыв к богам, духовное общение с женою покойного, – словом, это поэтический порыв поэта-дикаря. Для картины он мне кажется необходимым как лицо выражающего чисто славянское понятие о певцах-рапсодах,

⁴⁴ Репин (1953: 168).

⁴⁵ Вероятно речь идет о двух парных эскизах маслом (бумага на картоне), в настоящее время хранящихся в Государственной Третьяковской галерее.

⁴⁶ *Неделя строителя* (1882: 257).



Илл. 15. Группа из 3-х мужчин, этюд к картине *Похороны Руса в Булгаре*, ок. 1882, голубая бумага, графический карандаш, мел, 41,6 × 25 см, ГТГ

как лицо, пополняющее пробел в наших сведениях о греческом элементе у древних славян.⁴⁷

Чтобы пояснить свою мысль, художник уподобил волхва-музыканта слепому старцу Гомеру, как в произведениях европейских мастеров.

Группу плакальщиц Уваров рекомендовал заменить группой родственников покойного. Семирадский возражал ему на это, что по левой стороне картины родственники уже изображены в соответствии с текстом документа: «один из родственников готовится к зажиганию костра, другой, в шлеме, стоит подле него и напутствует его на совершение этого обряда, женщины же и дети стоят позади».⁴⁸

⁴⁷ ОПИ ГИМ (17: л. 97). Письмо Семирадского Уварову из Рима от 17 октября (1 ноября) 1882 года.

⁴⁸ ОПИ ГИМ (17: л. 97).



Илл. 16. Плачущая женщина, этюд к картине *Похороны Руса в Булгаре*, ок. 1882, голубая бумага, графический карандаш, мел, 39,6 × 21,2 см, ГТГ

Отставив плакальщиц и старика-рапсода – главные образы, на которых базировался художественный замысел картины, Г. И. Семирадский писал: «Насколько мне кажется, группа плакальщиц, терзающих на себе волосы и одежды, является здесь художественной необходимостью и ни в чем не противоречит тексту. Изменение этой группы поставило бы меня в крайне затруднительное положение и повлекло бы за собой совершенную переделку, но переделку холодную, вопреки моему художественному чувству».⁴⁹

Детально разобрав обе композиции, объяснив роль персонажей, освещения, общие идеи,

⁴⁹ ОПИ ГИМ (17: л. 97).

которыми он руководствовался, Семирадский обращается к Уварову:

Я привел много доводов, относящихся к психической стороне художественного творчества – доводов крайне нежелательных в официальной переписке, исключающей всякий сентиментализм: – учреждение не может относиться к художнику, принявшему на себя заказ, иначе чем к поставщику или к подрядчику. – Поэтому я решился изложить Вам мои мысли частным образом, рассчитывая на Вашу доброту и в полной надежде, что Вам будет угодно употребить Ваше влияние в Комиссии, обращая внимание ее членов на невозможность слишком значительных переделок,⁵⁰ [...] я буду вполне счастлив, если Вы оцените мое желание облечь предлагаемый Вами сюжет в возможно художественную форму и позвольте мне следовать внушению моего эстетического чувства, насколько оно прямо не противоречит требованиям истории и археологии.⁵¹

Будучи человеком прекрасно образованным, широких взглядов и знатоком живописи, ученый поддержал художника. Тем более что существованию «рапсодов» у древних славян нашлось подтверждение в *Истории* Феофилакта Симокатты.⁵²

12 декабря 1884 картина *Похороны руса в Булгаре* была принята ученой комиссией и найдена «удовлетворительной».⁵³ Через восемь лет после создания, 21 мая 1892 года, обе картины Семирадского были записаны в инвентарную книгу Исторического музея. Только к этому времени с художником смогли расплатиться, выплатив ему 30000 рублей за обе работы.

Г. И. Семирадский, еще в годы ученичества отличавшийся твердой убежденностью в эстетических позициях и красноречием (о чем свидетельствует его знаменитый спор со Стасовым

о красоте и правде, приведенный И. Е. Репиным в книге *Далекое близкое*), смог настоять на неприкосновенности своего замысла. Художник и в этом задании сумел «поставить зрелище», расположив в картине большую группу персонажей, придал занимательность и привлекательность изображаемому. Он как обычно продемонстрировал мастерство рисунка и колорита; не преминул блеснуть изображением эффектов освещения: света луны в сочетании с огнем костров в *Ночных жертвоприношениях* и солнечного света, также в сочетании с огнем костра, в *Похоронах руса*; при этом, казалось, учел все «археологические» и «географические» подробности. Однако художественные достоинства живописи Семирадского, «большой стиль, высокая выучка, блеск технического мастерства»⁵⁴ в окончательном варианте картин Исторического музея не так завораживают, как на других его полотнах. В «век науки» особая среда музея требовала создания нового типа историко-археологических картин, и хотя Уваров находил, что в картинах Семирадского «все так археологично»,⁵⁵ работу художника осложнял жесткий диктат ученых, что сказалось на конечном итоге. Большинство живописцев, приглашенных для оформления залов Исторического музея, не смогли выполнить предъявленные к ним требования и при этом создать художественное произведение. Поэтому работа часто останавливалась на уровне эскизов, а если двигалась дальше, то окончательный вариант в отношении художественном был менее интересен, чем подготовительные работы.⁵⁶ Генрих Семирадский был одним из немногих, кто смог справиться с поставленной задачей.

Архивные источники:

ОПИ ГИМ 17 = Отдел письменных источников Государственного исторического музея (ОПИ ГИМ), Москва, ф. 17, оп. 1, ед. хр. 351, лл. 9–93, 97–98.

ОПИ ГИМ 440 = ОПИ ГИМ, Москва, ф. 440, оп. 1–2, ед. хр. 129, л. 125 об.

РГИА 733 = Российский Государственный исторический архив (РГИА), Санкт-Петербург, ф. 733, оп. 142, ед. хр. 814-а, 1882–1886, л. 87 об.

⁵⁰ ОПИ ГИМ (17: л. 98).

⁵¹ ОПИ ГИМ (17: л. 97).

⁵² В дохристианские времена на Руси певцы-гусли (кобзари) считались служителями богов, волхвами, они сохраняли предания старины, эпическую поэзию, им запрещалось брать в руки оружие, но они были неприкосновенными. Волхвы трактовали волю богов, выступали и хранителями законов, древних знаний, обучали молодежь, жили при капищах и в священных рощах. Феофилакт Симокатта (1995: 10–64).

⁵³ ОПИ ГИМ (440: л. 125 об.). Относительно другой картины, *Тризна дружинников Святослава после боя под Доростолом в 971 году*, сведений о приеме не обнаружено.

⁵⁴ Карпова (1997: 11).

⁵⁵ Крамской (1966: 50–51).

⁵⁶ Морозова (2004).

Библиография:

- Афанасьев 1868 = Афанасьев, А[лександр] И.: *Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов в 3-х томах*, Издание К. Солдатенкова, Москва 1866–1869, т. 2: 1968.
- Бариев 1999 = Бариев, Р[иза] Х.: *Волжские болгары: история и культура*, Санкт-Петербург 1999, <http://fstanitsa.ru/?q=content/chast-3-rus-i-uasyuchernye-klobuki-berendei-torki>, дата обращения: 20 IV 2015.
- Гладкова, Карпова 2001 = Гладкова, Л[идия], Карпова, Т[атьяна] Л.: «Находка парижского антиквара. Эскиз Г. И. Семирадского *Похороны Руси в Булгаре*», *Русская галерея*, 2 (2001): 17–18.
- Ибн-Фадлан 1938 = [Ибн-Фадлан]: *Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу*, И[гнатий] Ю. Крачковский (ред.), А[ндрей] П. Ковалевский (пер. и комм.), Издательство Академии наук СССР, Москва-Ленинград 1938.
- История Льва Диакона Калойского* 1820 = *История Льва Диакона Калойского и другие сочинения византийских писателей, изданные в первый раз с рукописей Королевской Парижской Библиотеки и объясненные примечаниями Карлом Бенедиктом Газе. [...] Переведенные с греческого на русский язык Д. Поповым*, Императорская Академия наук, Санкт-Петербург 1820.
- Карамзин 2002 = Карамзин, Н[иколай] М.: *История государства Российского*, Эксмо-Пресс, Москва 2002.
- Карпова 1997 = Карпова, Т[атьяна] Л.: «Генрих Семирадский», *Пинакотекa*, 1 (1997): 4–11.
- Ковалевский 1956 = Ковалевский, А[ндрей] П.: *Книга Ахмеда Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг.*, Издательство Харьковского университета им. А. М. Горького, Харьков 1956.
- Костомаров 1868 = Костомаров, Н[иколай] И.: *Исторические монографии и исследования Николая Костомарова*, т. 8: *История Новгорода, Пскова и Вятки во время удельно-вечевого уклада (Севернорусские народоправства)*, кн. 2, Издание Д. Е. Кожанчикова, Санкт-Петербург 1868.
- Котляревский 1868 = Котляревский, А[лександр] А.: *О погребальных обычаях языческих славян*, Типография К. А. Попова, Москва 1868.
- Крамской 1966 = Крамской, И[ван] Н.: *Письма, статьи. В 2-х томах*, Искусство, Москва 1965–1966, т. 2: 1966.
- Лебедев 1974 = Лебедев, Г[леб] С.: «Шведские погребения в ладье VII–XI веков» [в:] *Скандинавский сборник*, вып. 19, Ээсти Раамат, Таллин 1974, <http://istorja.ru/forums/topic/1208-lebedev-g-s-shvedskie-pogrebeniya-v-lade-vii-xi-vekov/>, дата обращения: 20 IV 2015.
- Морозова 2004 = Морозова, О[льга] В.: «Живописное оформление музейных интерьеров России XIX–начала XX веков», Петербург, Москва, дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения, Москва 2004.
- Неделя строителя* 1882 = *Неделя строителя*, 33 (1882).
- Репин 1953 = Репин, И[лья] Е.: *Далекое близкое*, Искусство, Москва 1953.
- Рыбаков 1987 = Рыбаков, Б[орис] А.: *Язычество Древней Руси*, Издательство Наука, Москва 1987, <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000030/st011.shtml>, дата обращения: 20 IV 2015.
- Сизов 1902 = Сизов, В[ладимир] И.: *Курганы Смоленской губернии*, вып. 1: *Гнездовский могильник близ Смоленска*, Серия: *Материалы по археологии России*, изд. Археологической комиссией, т. 28, Санкт-Петербург 1902.
- Уваров 1872 = Уваров, А[лексей] С.: *Меряне и их быт по курганным раскопкам*, изд. Москва. Синодальная типография, Москва 1872.
- Уваров 1887–1908 = Уваров, А[лексей] С.: *Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова*, изд. Москва. Синодальная типография, Москва 1887–1908.
- Устав* 1974 = *Устав музея им. е. и. в. государя наследника цесаревича*, Москва 1974.
- Феофилакт Симокатта 1995 = [Феофилакт Симокатта]: «Отрывки о славянах из *Истории* Феофилакta Симокатты», С[ергей] А. Иванов (пер. и комм.) [в:] *Свод древнейших письменных известий о славянах*, т. 2: VII–IX вв., Восточная литература, Москва 1995: 10–64.
- Чертков 1843 = Чертков, А[лександр] Д.: *Описание войны великого князя Святослава Игоревича против болгар и греков в 967–971 гг.*, Типография А. Семена, Москва 1843.
- Шамбаров 2007 = Шамбаров, В[алерий] Е.: *Великие империи Древней Руси*, Алгоритм, Москва 2007, <http://gubooks.org/book.php?book=6198&page=127>, дата обращения: 20 IV 2015.

Olga Morozova
The *Slavic cycle* by Henryk Siemiradzki

In summer 1881 A. Uvarov, Chief construction manager of the Historical Museum in Moscow, commissioned from Henryk Siemiradzki two paintings for the 4th room of the “Monuments of the Iron Age” section. The chosen subjects were based on literary firsthand testimonies of the early Slavs’ obsequies of the 10th century: Arab writer Ibn Fadlan (*Burial of the Rūsiyyah in Bulgaria*) and Byzantine historian Leo the Deacon (*The funeral feast of the Druzhina of Sviatoslav I after the battle of Dorostolon in 971 or Night sacrifice*).

The works of Siemiradzki were assigned a crucial part in revealing of the museum exposition’s concept: they gave an idea of the formation of ethnogeny, provided a guidance on the struggle of the Slavs against enemies and formation of the state system. Furthermore, both subjects were to represent the cruelty of immemorial customs and rites connected with sacrifices, including human ones, which substantiated the establishment of Christianity as a chief good conducive to the moral transfiguration of people.

The work on preparatory sketches and studies took more than a year. Big canvasses (size of each – 380 × 540 cm) were painted in Rome in the period from 1883 till 1884.

The archives of the Historical Museum and the National Museum in Krakow keep evidence of the extensive correspondence between H. Siemiradzki and V. Sizov, archaeologist, Secretary of the Russian Historical Museum, who consulted the artist during all his work on the paintings, as the task demanded a fine accuracy of depicting of “archaeological”, “geographical” and even “anthropological” details.