

Маргарита Б. Аксененко

Последний замысел Генриха Семирадского

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 193-198

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

Маргарита Б. Аксененко

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

Последний замысел Генриха Семирадского

Знакомство Генриха Семирадского с профессором Московского университета Иваном Владимировичем Цветаевым возникло в связи с созданием в Москве, при университете, Музея изящных искусств. Ключевой фигурой здесь явился Юрий Степанович Нечаев-Мальцов (1834–1913, илл. 1), придворный и промышленник, владелец стеколдельных заводов и бумагопрядильной фабрики, расположенных преимущественно возле селения Гусь Владимирской губернии и в Смоленской губернии. В своем петербургском особняке он окружил себя художественными произведениями. По свидетельству И. В. Цветаева, побывавшего в гостях у Нечаева-Мальцова в начале февраля 1899 года, «плафоны в гостиной и зале писаны Семирадским, есть целый кабинет, расписанный сплошь Айвазовским по размерам стен».¹ В период строительства музея Нечаев-Мальцов был основным жертвователем и активным участником его сооружения, в частности, на его средства музей был облицован гранитом и мрамором, украшен скульптурными рельефами. С его именем связано и поступление в музей первых

оригинальных памятников искусства и культуры Древнего Египта. Благодаря Нечаеву-Мальцову музей получил целый ряд ценных копий со всемирно известных произведений искусства древности. В общей сложности он пожертвовал, по некоторым данным, 1 миллион 800 тыс. руб.

Профессор Московского университета филолог-классик И. В. Цветаев (1847–1913, илл. 2), перейдя в 1888 году на кафедру теории и истории искусства историко-филологического факультета, вначале задумал для удобства преподавания организовать небольшой учебно-художественный музей Античного искусства, главным образом скульптуры в слепках, а также и архитектуры, представить которую предполагалось на макетах. С начала 1890-х годов он начал систематически пополнять коллекцию музея, успешно привлекая денежные пожертвования. Предприятие стало разрастаться благодаря умению Цветаева, несмотря ни на какие трудности, находить единомышленников и убеждать общественность в необходимости Москве, бедной художественными музеями, иметь общедоступный музей, который бы знакомил с историей искусства на систематически подобранных экспонатах. В 1898 году был создан и высочайше

¹ Цветаев, Нечаев-Мальцов (2008: 400).

утвержден Комитет по устройству Музея изящных искусств имени императора Александра III при Московском университете – общественное учреждение, предназначенное для пропаганды идеи и для сбора пожертвований. Председателем Комитета с его основания и до своей гибели от руки террориста в 1905 году был великий князь Сергей Александрович, московский генерал-губернатор, товарищем председателя стал Ю. С. Нечаев-Мальцов, И. В. Цветаев же был секретарем Комитета и фактическим организатором всего дела.

Ко времени закладки здания музея в августе 1898 года в состав будущей экспозиции входили следующие разделы: древневосточных цивилизаций – Передней Азии и Египта, Греции и Рима, раннехристианского искусства, скульптуры Средних веков и Итальянского Возрождения. В процессе формирования коллекции появился еще и зал искусства Северного Возрождения. Научная программа музея, составленная Цветаевым, была тесно связана с курсом истории искусства, читавшимся на историко-филологическом факультете Московского университета, экспозиция отражала новейшие археологические открытия и научные реконструкции древних памятников. Экспонатами служили высококачественные слепки, заказанные в немецких, итальянских, французских и других гипсолитейных ателье, где были формы, сделанные непосредственно с оригиналов.

Разделы в музее располагались в хронологическом порядке, определенном ходом развития искусства. Зритель, идя из зала в зал, переходил от одного исторического периода к другому, от одной страны или культуры к другой.

Практика помещения в залах музеев настенных живописных панно, в задачу которых входило создание исторического и литературного контекста для экспонатов того или иного раздела экспозиции, была выработана учебно-образовательными устремлениями XIX века. Достаточно указать на пример Исторического музея в Москве, где, кстати, имелись две картины Семирадского, или музеев германских – берлинских Старого и Нового музеев и дрезденского Альбертинума.² Цветаев, создавая музей, учитывал опыт предшественников. Были и другие причины, по которым он считал желательным

присутствие живописных исторических картин в залах.

Строительство еще только началось, а Цветаев уже задумался над тем, как лучше в будущем использовать свободную поверхность стен, которая окажется в залах над экспонатами. В письме Нечаеву-Мальцову от 5 января 1899 года он писал: «В 1 этаже высота зал 9 ар., а во 2[-м] это 11 арш. [6,40 м и 7,82 м]. Для скульптур 1 этажа, сообразно их высоте, совершенно достаточно 6 аршин [4,27 м], для изваяний 2 этажа, самое большее, и то в редких случаях, 7 аршин [4,98 м], с верхним фоном: таким образом, и здесь и там является поверху свободная лента в 3 арш. [2,13 м] высоты, которую, может быть, и было бы целесообразно уже архитектурно отметить как поле для фриза».³ А 13 января того же года сообщал Р. И. Клейну: «Сейчас же порадою Вас решением Юрия Степановича украсить залы Музея фризом из картин работы Семирадского, Поленова, Айвазовского, Васнецова, Верещагина, Маковского Константина. Идея разбросать эти картины, соответственно характеру и назначению каждой залы, его очень увлекла. Надобно Вам будет назначить высоту поля для фриза: тогда он начнет заранее сношения с живописцами».⁴

Вторая причина заключалась в том, что музей предназначался не для одних студентов и специалистов, а и для всех желающих, а поскольку в залах преобладала скульптура, часть которой была тонирована под цвет оригиналов, часть же оставалась белой, Цветаев не без основания предполагал, что однообразие экспозиции быстро утомит своей монотонностью малоподготовленного зрителя.

В 1901 году, когда был возведен второй этаж музея, художники, входившие в Комитет по устройству музея, В. Д. Поленов, П. В. Жуковский и В. М. Васнецов, вместе с Цветаевым приступили к обсуждению программы будущего живописного убранства залов. 7 июня 1901 года, за обедом в Славянском базаре, где обычно останавливался Нечаев-Мальцов, приезжая в Москву, он познакомил Цветаева с Г. И. Семирадским (илл. 3). 26 июня из Тарусы Цветаев писал Нечаеву-Мальцову:

³ Цветаев, Нечаев-Мальцов (2008: 104–105).

⁴ Цветаев, Клейн (1977: 73).

² Подробнее см.: Аксененко (2009: 59–77).

[...] Не удалось мне перед отъездом сказать Вам, что Семирадский, наслушавшись речей о Музее у Вас, после обеда пошел провожать меня; гуляли мы с ним около Кремля, а потом он звал меня в Большой Московский продолжить «холоденькое», так успешно начатое у Вас за обедом и после него. [...] Он в восторге от Вашей роли в создании Музея. На другой день, в 10 часов, он был на стройке, мы обошли всё, куда можно было проникнуть. Рерберг⁵ водил и объяснял. Его восхищению обилием света и обширностью зал не было конца. По его мнению, это будет одно из самых лучших музейских зданий Европы. Римский зал его очень интересовал. Он примеривался к высоте и отдалению места картин с разных точек – и от середины пола и от противоположной стены. Расспрашивал Рерберга о размерах: световых полей в крышах и проч. Сведения о свете его весьма удовлетворили, когда он узнал, что солнце не будет заливать живопись. Ах, если и один этот зал будет им «иллюминирован», то на одного «Семирадского» будут ходить толпы. А ведь у нас есть обещания Поленова и Жуковского, которые осветят один Грецию, другой Средние века и итальянское Возрождение.⁶



Илл. 1. Ю. С. Нечаев-Мальцов, 1901, фотография К. А. Фишера, Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (ОР ГМИИ), Москва

Семирадский надеялся летом 1902 года поселиться в Москве на Волхонке, в меблированных комнатах Княжий двор напротив храма Христа Спасителя, чтобы реставрировать свою большую запрестольную картину *Тайная вечеря*, выполненную в конце 1870-х – начале 1880-х годов, и фактически рядом со строящимся музеем, где он также собирался бывать и видаться с Цветаевым и другими участниками проекта. Однако все сложилось иначе.

Весной 1902 года Нечаев-Мальцов отправился в Европу. В апреле он путешествовал по Италии и посетил Рим, где должен был увидеться с Семирадским, жившим в это время в своем римском особняке (илл. 4). Встреча не состоялась, о чем узнаем из письма Семирадского к Нечаеву-Мальцову:



Илл. 2. И. В. Цветаев, конец 1890-х–1901, фотография К. А. Фишера, ОР ГМИИ

⁵ Иван Иванович Рерберг (1869–1932), военный инженер и архитектор. В 1898–1912 годах входил в бюро Комитета по устройству Музея изящных искусств в качестве помощника архитектора-строителя, вел всю отчетную документацию по строительству.

⁶ Цветаев, Нечаев-Мальцов (2008: 264).



Илл. 3. Г. И. Семирадский, 1899, фотография

25 апреля 1902 г.

via Gaeta, 1

Многоуважаемый Юрий Степанович, Не могу Вам выразить, как я огорчен тем, что не мог Вас видеть лично и пожать Вашу руку. Я до того еще болен, что и писать долго не могу, а поэтому постараюсь изложить мою просьбу в двух словах: будьте так любезны, многоува[ажаемый] Юрий Степанович, распорядитесь высылкою мне чертежей Римского зала с указанием точных размеров мест для живописи и с рисунком предполагаемой декорации стен. Затем сообщите мне Ваши соображения относительно сюжетов, дабы мы могли совместно обдумать их содержание. Мне казалось бы, что тут подойдут лучше всего сюжеты из древнеримской жизни на фоне архитектуры и пейзажа, напр., Театр в Помпее во время представления, с роскошной панорамой гор позади; какое-нибудь торжество в древнем Риме, сцена из падения Рима под ударами варваров или что-либо в этом роде.

Сообщите мне, пожалуйста, когда Вы будете в Москве нынешним летом: авось к его концу и мне удастся побывать в Белокаменной.

Примите, многоуважаемый Юрий Степанович, уверение в глубочайшем моем к Вам почтении и искренней преданности.

Готовый к Вашим услугам

Г. Семирадский.

P. S. Потрудитесь сообщить мне адрес, а также имя и отчество проф. Цветаева. Я много рассчитываю на его ученые указания.⁷

Цветаев узнал о болезни Семирадского, возможно, из сообщения в «Московских ведомостях» от 9 марта 1902 года. Однако вести из-за границы доходили с опозданием, и Цветаев, не получив еще известия о кончине Семирадского в Стшалкуве, 13 августа писал Нечаеву-Мальцову из Тарусы:

[...] в целях Музея – иметь столько картин, сколько найдется места в залах, не подвергаясь опасности обременить зрителей пестротой впечатлений, как это случилось в некоторых отделах Старого берлинского музея, где залы Египта и Парфенона прямо отягчены живописными изображениями. Лучше меньше картин, но художественно исполненных и характерных. Если Семирадскому пошлет Бог здоровья и он исполнит предложение написать картину возвращения римского императора из победоносного похода на север, то эта длинная лента пленников, между которыми окажутся, конечно, и славяне, и победителей, вступающих в Рим, будет бесподобна – и одной ее совершенно достаточно для Римского зала Музея.⁸

Так кончилось, едва начавшись, сотрудничество Г. И. Семирадского с новым московским музеем и его создателями. Что же касается проекта живописного оформления музейных интерьеров, то он все же осуществился, но в гораздо более скромных масштабах в первую очередь потому, что в последующие годы Цветаев, продолжая комплектовать собрание Музея, заказал целый ряд слепков с крупногабаритных памятников, таких, как *Райские двери* Гиберти, кантория Луки делла Роббиа для зала Итальянского Возрождения или бронзовые двери собора в Аугсбурге, и копии с равенских мозаик для зала Ран-

⁷ ОР ГМИИ (6): письмо Г. И. Семирадского. Полностью публикуется впервые. Это единственное письмо художника, имеющееся в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

⁸ Цветаев, Нечаев-Мальцов (2010: 45).



Илл. 4.
Дом Г. И. Семирадского
в Риме, 1896, фотография



Илл. 5.
Римский зал в Музее
изящных искусств,
Москва, 1912, фотография
К. А. Фишера, ОР ГМИИ

нехристианского и средневекового искусства. В Римском зале в верхнем ярусе над скульптурой разместили рельефы (илл. 5). Все эти экспонаты заняли пространства, ранее отводимые под живопись. Только одно большое живописное панно появилось в зале Древнегреческих надгробий на втором этаже. Изображало оно древнегреческое кладбище и было выполнено А. Я. Головиным в 1911 году.⁹ Помимо этого в зале Итальянско-

го Возрождения падуги свода украшали десять живописных картин с видами итальянских городов и отдельных наиболее известных сооружений¹⁰ – авторы П. В. Жуковский, К. П. Степанов, С. Н. Южанин и А. И. Алексеев. На колоннаде парадной лестницы и в центральном Белом зале по верху стен шли декоративные фризы по античным мотивам, выполненные И. И. Нивинским и К. П. Степановым.

⁹ Размеры панно: 498 см × 463 см. Панно погибло в 1941 году от пожара в зале в результате попадания туда зажигательных бомб.

¹⁰ Сохранилось только 7 картин.

Архивные источники:

ОР ГМИИ 6 = Отдел рукописей Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (ОР ГМИИ), Москва, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 3588, Письмо Г. И. Семирадского.

Библиография:

Аксененко 2009 = Аксененко, М[аргарита] Б.: «Живопись в московском Музее изящных искусств: элемент оформления интерьера или экспонат?», *«Дом Бурганова»*. *Пространство культуры*, 2 (2009): 59–77.

Цветаев, Клейн 1977 = (Цветаев, И[ван] В., Клейн, Р[оман] И.): *История создания музея в переписке И. В. Цветаева с Р. И. Клейном и других документах (1896–1912)*, А[лександра] А. Демская,

Л[юдмила] М. Смирнова (авт.-сост.), в 2-х т., Советский художник, Москва 1977, т. 1 (Из Архива ГМИИ).

Цветаев, Нечаев-Мальцов 2008 = (Цветаев, И[ван] В., Нечаев-Мальцов, Ю[рий] С.): *И. В. Цветаев – Ю. С. Нечаев-Мальцов. Переписка. 1897–1912*, т. 1: *Апрель 1897 – май 1902*, М[аргарита] Б. Аксененко (вступ. ст., публикация и комм.), А[лександр] Н. Баранов (публикация и комм.), Красная площадь, Москва 2008.

Цветаев, Нечаев-Мальцов 2010 = (Цветаев, И[ван] В., Нечаев-Мальцов, Ю[рий] С.): *И. В. Цветаев – Ю. С. Нечаев-Мальцов. Переписка. 1897–1912*, т. 2: *Июнь 1902–1903*, М[аргарита] Б. Аксененко (вступ. ст., публикация и комм.), А[лександр] Н. Баранов (публикация и комм.), Красная площадь, Москва 2010.

Margarita B. Axenenko

The last scheme of Henryk Siemiradzki

Professor of the Moscow University I. V. Tsvetaev, the founder of the Museum of Fine Arts attached to Moscow University (today the museum is known as the A. S. Pushkin State Museum of Fine Arts) and the steward of the royal household, industrialist and benefactor Y. S. Nechaev-Maltsov in 1901 proposed to H. Siemiradzki to do a wall-painting for one of the halls of a new museum.

The history of the order is told in the letters of Tsvetaev and Siemiradzki, which are stored at the A. S. Pushkin State Museum of Fine Arts.