



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •





А. П. ДЬЯЧЕНКО

# ОСТРОВА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

*(очерки о художниках  
русской эмиграции)*

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



**Дьяченко А. П.**

**Д 93** Острова русского зарубежья (очерки о художниках русской эмиграции): Учебное пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. — 472 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-2832-8 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-91938-474-8 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данное учебное пособие посвящено художникам русского зарубежья, замечательным мастерам изобразительного искусства. Оно призвано дать студентам художественных вузов, изучающим зарубежное искусство, определенные ориентиры при освоении непростой тематики, связанной с художниками, работавшими вдали от родины и сохранившими при этом приверженность лучшим традициям русского искусства.

Книга состоит из восьми разделов, в каждый из которых включены очерки о художниках и скульпторах. В конце каждого из разделов приведены вопросы по всему разделу.

Книга адресована педагогам и студентам художественных учебных заведений, а также всем заинтересованным читателям.

ББК 85.103(2)6

**Dyachenko A. P.**

**Д 93** Islands of Russian artists abroad (essays on artists of Russian emigration): Textbook. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2017. — 472 pages: ill. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

This textbook is dedicated to Russian artists abroad — the remarkable masters of fine art. It is intended to give students of art high schools studying foreign art a certain guide in mastering difficult subjects related to artists who worked far from their homeland and at the same time followed the best traditions of Russian art.

The book consists of eight parts, each of which includes essays on artists and sculptors. At the end of each part, the questions are given for the entire part.

The book is addressed to teachers and students of art schools, as well as to all readers interested in art.

**Обложка** © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017  
**А. Ю. ЛАПШИН** © А. П. Дьяченко, 2017  
 © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
 художественное оформление, 2017



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Это учебное пособие посвящено художникам русского зарубежья, замечательным мастерам изобразительного искусства, которые были вынуждены работать вдали от родины. Книга построена как цикл очерков. Художники русского зарубежья были очень разными. Одни создавали свой новый стиль, другие культивировали привезенные с собой традиции, манеры и приемы. С конца 1980-х годов их наследие вводится в отечественный культурный обиход.

В 1970 году издательство «Прогресс» выпустило английский перевод «Сказки о царе Салтане» Пушкина. В ленинградском магазине «Дом книги» эта книга была выставлена в отделе литературы на иностранных языках. Автор этих строк помнит, как иностранные гости останавливались перед прилавком, где была выложена эта крупноформатная книга, сразу же обращали на нее внимание и о чем-то переговаривались. Библибин был им известен, они узнавали в нем «своего»...

Время неумолимо бежит вперед, и сегодня уже не верится, что художники когда-то строго делились на «наших» и «не наших», уехавших и оставшихся, прогрессивных и реакционных, друзей Советского Союза и «наших идеологических противников». И не верится,

что было время, когда лекторы по вопросам литературы и искусства получали специальные наставления, как освещать биографии «уехавших», а библиотекарям рассылали рекомендательные письма, как работать с именами художников и писателей-эмигрантов.

К счастью, эти времена прошли. В период хрущевской оттепели в наш культурный обиход стали возвращаться некоторые имена живописцев и графиков, которые связали свою жизнь с зарубежными странами, пустили там корни и внесли большой вклад в культуру этих стран. Сведения об этих художниках тщательно дозировались и просеивались сквозь идеологическое сито, и все же любители искусства встретились с Добужинским и Сомовым, Билибиным и Шагалом, Ларионовым и Гончаровой.

Во времена перестройки каналы информации стали расширяться, и любители искусства узнали целую бездну нового. В печати появились название поистине диковинных издательств, стали выходить в свет репринты русскоязычных книг, вышедших впервые в Западной Европе и США. Появился замечательный журнал «Наше наследие», на страницах которого освещались такие вопросы, которые искусствоведы до этого не затрагивали. Перед читателями предстали репродукции листов из благотворительных альбомов и открытки времен Первой мировой войны, страницы религиозных изданий, автографы и письма эмигрантов.

Выдающийся французский исследователь русской культуры Рене Герра назвал свою книгу «Когда мы в Россию вернемся». Сегодня как никогда актуальна тема возвращения на родину большого пласта художественной культуры, о котором долгие годы не знали советские любители искусства. Очень важную роль в возвращении забытых имен сыграл выдающийся французский ученый Рене Герра. Вышедшая недавно в свет книга Л. У. Звонаревой «Серебряный век Рене

Герра», которая поражает широтой охвата материала и новизной открытий, разворачивает перед читателями широкую панораму деятельности этого замечательного энтузиаста изучения русского зарубежья.

Подвижническая деятельность Рене Герра стала примером благородного и возвышенного творческого труда по возвращению в наш обиход забытых имен, текстов и произведений изобразительного искусства. Остается странное ощущение того, как же мы жили раньше без этого каскада выдающихся произведений? Поневоле возникает мысль о том, что наша культурная парадигма и наш искусствоведческий вокабуляр в течение долгих десятилетий были, мягко говоря, неполными. Благодаря стараниям такого замечательного энтузиаста-профессионала, как Рене Герра, мы получили если еще не полную, то, во всяком случае, значительно расширенную и дополненную картину художественной жизни русского зарубежья и целый корпус редких фактов о мастерах изобразительного искусства, о которых мы знали многое, но, оказывается, далеко не все.

Читая книгу Л. У. Звонаревой, можно проследить за увлекательнейшим процессом поиска и внедрения в литературный и культурный обиход забытых реликвий и вновь открытых художественных памятников. Сколько еще остается всего неисследованного! Можно предположить, что энтузиастам предстоит вернуть в Россию, возвратит в наш культурный обиход целую художественную вселенную, в которой множество имен и стилей.

Что дало России знакомство с художниками зарубежья? Прежде всего, уверенность в том, что в сфере изобразительного искусства существует какой-то другой рядоположенный мир, который тоже полон прекрасного. Этот мир долго будет удивлять наших поклонников изобразительного искусства разнообразием мировоззрений художников и их стилистических манер.

Подобный стиль знакомства наших читателей и зрителей с искусством Запада ранее был невозможен. В советский период упоминались лишь отдельные имена, и информация о них была дозированной. Цензура была пристрастна к любым текстам, рассказывающим об эмигрантском бытии русских живописцев и графиков. Традиционные очерки о художниках-эмигрантах (мы пишем это при всем пиетете к авторам, которые в непростых цензурных условиях смело брались за малоисследованные и небезопасные темы) почти всегда делились на две части: 1) рассказ о жизни того или иного художника в России и 2) повествование о жизни в эмиграции, полной трудностей и лишений. Эта композиция текста прослеживается в очень многих работах.

При этом почти всегда получалось, что работа на родине была связана с признанием и расцветом творчества, а работа за рубежом была сопряжена с колоссальными трудностями.

В то время как советские любители изобразительного искусства мало и плохо знали мир художественного зарубежья, эмигранты первой волны также не торопились изучать советскую живопись и графику, а в своих очерках и статьях нередко подчеркивали ангажированность и политизированность советского искусства, отказывались видеть в произведениях живописи, созданных в СССР, религиозность и духовную жизнь. Многих коробила тема индустриализации (хотя индустриальный пейзаж был изобретен американцем Джозефом Пеннеллом, а вовсе не советскими художниками).

Нельзя обойтись без небольшого лингвистического комментария, то есть не сказать несколько слов о том, какие терминологические системы используются для описания творчества художников русского зарубежья.

Существует немало переводческих трудностей, с которыми сталкиваются исследователи при описании искусства XX века. Советские журналисты, посетив Нью-



Йорк или Париж, описывали художественные новинки «своими словами», без терминологических изысков. Поэтому от них трудно было ожидать, что в книгах появились бы термины «пермутативный коллаж» или «невезучий рэди-мэйд». Даже относительно несложные понятия «фигуративная живопись» и «нефигуративная живопись» довольно поздно пришли в наш художественный обиход.

Настоящей бедой для прессы 1980-х годов стало использование советскими журналистами психиатрического термина «синдром Кандинского», не имеющего никакого отношения к выдающемуся мастеру абстрактного искусства (психиатр, в честь которого назван синдром, — родственник художника, а не он сам).

Наряду с этим нельзя не отметить, что и русское зарубежье полностью отвернулось от любых советских обозначений новых стилей и жанров. Трудно представить себе художника-эмигранта, который бы доброжелательно следил за эволюцией советской живописи и графики. Например, знал бы, что такое «суровый стиль», «графика журнала „Юность“», «юмор шестнадцатой страницы» или «манера Трауготов».

Многие термины, которые уже хорошо освоены западным искусствоведением, пока непривычны для русскоязычного читателя. Например, слово «archipeinture», применяемое к так называемой живописи-скульптуре А. Архипенко, не передается однозначному переводу на русский язык. Хочется уточнить и значение некоторых специальных терминов, и прежде всего вызывающего в настоящее время полемику термина «дискурс». Новые слова часто вызывают сложные чувства — от недоумения до враждебного неприятия.

Под дискурсом мы будем понимать в данной книге стиль, обусловленный той или иной когнитивной стратегией (стратегией познания). Например, работа в детской книге, художник вступает в область дис-

курса детской литературы, а сотрудничая с благотворительным журналом, помогающим раненым, соприкасается с медицинским дискурсом. Изучение дискурса предусматривает взаимодействие изобразительной культуры и словесного искусства, то есть исследователь дискурсных отношений охватывает стратегию поведения художника в целом, его принципы освоения мира, разных видов пространства и социальной среды. По возможности мы старались рассматривать в этой книге цельное мировоззрение художников и их стратегии познания мира.

В течение многих лет было принято противопоставлять капиталистический и социалистический мир, Западную и Восточную Европу. Поэтому те имена, которые были знаковыми для западной культуры, не всегда адекватно усваивались у нас. Советские ученые весьма специфично трактовали имена Ф. Ницше, Ж.-П. Сартра, Ф. Кафки, Д. Джойса, связывали их творчество прежде всего с общим кризисом капитализма. Отсюда однобокость в восприятии этих имен. Художников также делили на прогрессивных и реакционных, благодаря чему сотни имен талантливых живописцев выпали из культурного обихода.

Вот пример забытого и затем восстановленного имени. Одной из самых главных и «заветных» тайн петербургской художественной культуры является влияние на скульптуру и живопись России немецкого философа-мистика Рудольфа Штейнера. Эти нити историко-художественных контактов между Россией и Германией не изучены до сих пор, тем более что западных исследователей не знакомили со многими архивами и частными коллекциями русского искусства. В советское время запрещалось писать о том, что знаменитый немецкий мыслитель повлиял на русскую, даже на советскую скульптуру, в том числе на надгробные памятники, уличные статуи и на фонтанные композиции. Считалось, что со-

ветская скульптура родилась в огне революции, а совсем не в лабораториях антропософов. Это и так, и не так.

Рудольф Штейнер (1861–1925) был философом, публицистом и архитектором. В 1907 году он основал «Антропософское общество», которое углубленно изучало духовный мир человека. Фонтан для штейнеристов был средством показа человеческой души, овеваемой потоками астральной энергии. Водные и воздушные струи обожествлялись, вошли в моду разговоры об аэродинамике и гидродинамике. Даже буквы создавались художниками-шрифтовиками как некие сущности, обдаваемые потоками воздуха.

Под влиянием штейнеровских идей скульпторы стали создавать полуабстрактные фонтанные композиции со скульптурами, у которых почти никогда не было лиц и не было волос (последователи идей Штейнера считали, что волосы скульптуре не нужны, так как ваятель изображает душу). Вероятность прихода штейнеристской скульптуры в городскую застройку Петербурга и в дачное строительство возникла в начале XX века, в эпоху модерна. Атриумы украшались фонтанами с изображениями обнаженных юношей.

Крупнейшими последователями штейнеризма были в ранние периоды творчества известные советские скульпторы А. Матвеев и молодой Н. Андреев. Главным литературным штейнерианцем в России был Андрей Белый (Б. Бугаев), а из живописцев назовем Павла Кузнецова и других членов объединения «Голубая роза». Изображение ауры человека в живописи и надгробные статуи «в теософском стиле» в скульптуре вдохновляли русских поэтов и художников. Не случайно многие художники русского зарубежья, и прежде всего В. В. Кандинский, отражали и перерабатывали идеи Штейнера в своем творчестве.

Нельзя обойти вниманием и новейшие культурологические теории. «Философия странного места» —

новейшее философское понятие, подразумевающее, что человеческая мысль еще не освоила некоторые виды пространства. Странным местом может служить фрагмент вымышленной территории, созданной художником-фантастом, например, Василием Масютиным или ранним Кандинским.

В последнее время лингвисты и искусствоведы подчеркивают, что смыслы в их совокупности имеют полевой характер. Семантическое (смысловое) поле — это поле значений, которые вложены в те или иные произведения искусства. Значения рассматриваются как соседствующие на горизонтальной плоскости. Между ними возможны отношения включения, пересечения и взаимоналожения.

Перцептивное поле (от слова *перцепция* — восприятие) рассматривается как поле восприятия тех или иных явлений. Здесь учитываются особенности индивидуального и коллективного восприятия, бытующие стереотипы и новаторские идеи в трактовке тех или иных явлений. Один и тот же художник может иметь разные перцептивные поля в разных странах или у разных групп населения.

Наконец, правовое поле — это часть пространства, на котором действуют определенные правовые нормы. Наследие русского зарубежья — это непростой в плане освоения материал. Замешаны права обладания, авторское право и другие юридические аспекты.

Настоящее учебное пособие призвано дать студентам художественных вузов, изучающих зарубежное искусство, определенные ориентиры при изучении сложной тематики, связанной с художниками, работавшими вдали от родины и сохранившими при этом приверженность лучшим традициям русского искусства.

Книга состоит из восьми разделов, в каждый из которых включены очерки о художниках и скульпторах. В конце каждого очерка приведены вопросы и задания,

которые должны сориентировать студентов при изучении спецкурса, а также примерные темы курсовых работ. В конце каждого из разделов находятся вопросы по всему разделу.

Автор сердечно благодарит за бесценную помощь коллекционеров А. Гдалина и В. Загорского, культуролога В. А. Петрицкого, краеведа В. Б. Потапенко, инженера Е. А. Андриевского, заведующую международным отделом Санкт-Петербургского отделения Союза художников РФ Н. Е. Фролову, коллектив сотрудников библиотеки им. А. С. Грибоедова, а также дирекцию Санкт-Петербургской галереи «Мольберт», предоставившую возможность поделиться с жителями Санкт-Петербурга некоторыми накопленными сведениями и узнать их мнение.



РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ТРАДИЦИОНАЛИСТЫ



## ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ РЕПИН

(1844–1930)

*В* 2014 году исполнилось 170 лет со дня рождения великого русского художника Ильи Ефимовича Репина. Российская наука об искусстве подошла к этой дате со значительными результатами — не перечесть новых научных открытий, интересных искусствоведческих работ.

В последние годы стало популярным давать картинам Репина (в том числе произведениям, созданным в эмиграции) новые интерпретации. И хотя это приводит исследователей к несколько парадоксальным, порой даже шокирующим выводам, нельзя не отметить какую-то новую волну в репиноведении, выразившуюся в обилии новых трактовок картин, нестандартных высказываний о художнике.

Илья Ефимович Репин родился в 1844 году в городе Чугуеве Харьковской губернии. Он рано проявил интерес к искусству, учился у иконописцев А. Бунакова и А. Персанова. В 1863 году Репин приезжает в Петербург, чтобы поступить в Академию художеств. Его талант заметил И. Крамской, который очень помог молодому живописцу в становлении.

Репин сделал блестящую карьеру живописца и внес огромный вклад в сокровищницу русского искусства.



Его становление как художника совпало с периодом, когда на европейской художественной арене соседствовали салонный академизм, дюссельдорфская школа реалистической живописи и набиравший силу импрессионизм. Очень трудно было лавировать в потоке новейших течений в живописи и сохранить приверженность одному какому-либо методу. Репин остался убежденным реалистом, хотя отдал дань импессионистической эстетике и даже салонному академизму.

Илья Ефимович работал в разных жанрах — портрета, исторической картины, бытовой сцены. Он также пробовал себя как книжный иллюстратор, был изумительным мастером рисунка. Репин никогда не оставался равнодушным к общественно-политическим событиям своего времени, он реагировал на войны и революции, на новые законы и реформы. В нем удивительным образом совмещались интерес ко всему актуальному и глубокая традиционность мировосприятия, ориентация на христианские ценности и характерные для русского искусства приемы и тематическую палитру живописи.

Принято считать, что Репин «слабо вписан в контекст мировой культуры», что для западного искусствоведения это чуть ли не локальное явление — феномен русского искусства, а не мирового. Но это далеко не так. О Репине вышли книги на английском, финском, немецком и польском языках, его имя упоминается в вышедших за рубежом фундаментальных работах по искусству XIX века. Зарубежные искусствоведы почти никогда не упоминают Репина в контексте XX столетия, хотя он застал XX век во всех его многообразных проявлениях и был знаком с художниками-авангардистами. К тому же мы не можем забывать и о том, что именно в XX веке проявили себя многочисленные ученики Ильи Ефимовича.

Репин восхищался многими художниками Западной Европы. Его вдохновляло творчество испанца

Мариано Фортуну, шведов Карла Ларссона и Андерса Цорна. Он дружил с выдающимся финским живописцем Альбертом Эдельфельтом (именно Эдельфельт с финской стороны участвовал в организации визита в Россию А. Цорна, а Репин проявил редкое гостеприимство, создав красиво оформленное меню для торжественного обеда). Необходимо отметить и то, что у Репина и Эдельфельта много общего в живописной манере. Оба отдали дань импрессионизму, оба знакомы с лучшими достижениями европейской живописи в Париже.

Что именно брал Репин у зарубежных живописцев? Карл Ларссон покорила его философией уюта, культом домашнего очага. У Цорна и Фортуну Репин ценил смелый мазок, особую фактурность живописной манеры. Но больше других живописцев Репин ценил творчество польского художника Яна Матейко, смерть которого Илья Ефимович тяжело переживал.

К моменту, когда Репин оказался отрезанным от России границей, он был известен в Европе. Не секрет, что зарубежных публицистов и критиков интересовали прежде всего какие-то сенсационные моменты в творчестве художника. Вспомним, например, какие страсти кипели вокруг знаменитой картины «Бурлаки на Волге». Для Запада это была колоритная сцена из русской жизни, своего рода волжская экзотика, в то время как в России «Бурлаки» напомнили десяткам тысяч людей о суровой доле простого русского мужика. Полотно Репина стало предметом жарких дискуссий. Однажды при личной встрече с Репиным министр путей сообщения России даже упрекнул художника в том, что он лишним раз напоминает русской публике о наличии такого отжившего вида транспортировки грузов, как использование людской силы...

Назовем и еще одно знаковое событие, связанное с именем Репина, которое получило широкий резонанс

в зарубежных странах. Мы имеем в виду трагедию с полотном «Иван Грозный», которая подверглась нападению со стороны одного из посетителей. В 1913 году иконописец Балашов, придя в залы Третьяковской галереи, порезал картину ножом. Недоброжелатели Репина использовали поступок Балашова для новых нападков на картину: мол, вид крови возбуждает людей, вызывает у них нездоровую реакцию. Нельзя ли было вообще обойтись без крови, заставить зрителя как-нибудь иначе пережить сам момент покушения (до нанесения рокового смертельного удара) или, еще лучше, драматический момент накала страстей за секунду до покушения. Оппоненты Репина говорили, что живописец сознательно лишил зрителей возможности сопереживания действию: ведь царевич уже убит.

За этим мрачным событием последовала еще одна трагедия. Главный хранитель музея художник Хруслов не выдержал эмоционального потрясения и слег, а через несколько дней покончил с собой. По России поползли слухи, что с картиной связано нечто роковое; в словах же Балашова «Не надо больше крови!» усматривали пророческий смысл: оставалось полтора года до начала войны.

Реставраторы совершили чудо: они спасли «Ивана Грозного». И замысел полотна, и его воплощение выдержали испытание судьбы; несмотря на все роковые события, шедевр выстоял и по праву считается самой многострадальной и самой загадочной картиной Репина.

Художник обращался к образу Ивана Грозного еще в 1866 году, когда создал рисунок «Митрополит Филипп, изгоняемый Иоанном Грозным из церкви 8 ноября 1568 года». Рисунок мог стать эскизом к будущей картине, но так и не стал. Лишь через семнадцать лет Репин вновь обратился к эпохе Ивана Грозного.

На самой ранней стадии написания картины с художником стало твориться что-то неладное. Очевидно,

трагизм изображаемого момента обусловил возбуждение живописца. Репин признавался, что убирал холст с глаз долой, что образ, написанный им самим, вызывал у него страх. Изучение биографии Ивана Грозного заставляло художника концентрироваться на наиболее неприятных чертах личности царя.

Состояние трагической сцены передавалось и самому художнику. Вот что писал тогда Репин: «Я работал завороченный. Мне минутами становилось страшно. Я отворачивался от этой картины, прятал ее. На моих друзей она производила то же впечатление».

Эпизод, когда Иван Грозный в порыве бешенства убил жезлом своего сына царевича Ивана, получил множество интерпретаций. Историки много писали о психической болезни Грозного, о странностях царя. Все это значительно осложняло работу над картиной.

Образ Ивана Грозного — сложнейшей личности со множеством патологических черт — требовал от живописца особой подготовки. Илья Ефимович тщательно готовился к написанию полотна, посетил Оружейную палату, делал наброски предметов быта времен Ивана Грозного. А когда специально для работы над этим полотном по особому заказу были сшиты сапоги царевича, Репин расписал их масляными красками. Но покрытые узорочьем сапоги не должны были отвлекать внимание зрителя от залитого кровью лица царевича и от страшных глаз убийцы.

Репину в разное время позировали несколько натурщиков. До нас дошли этюды головы царевича, в которых узнаются художник В. К. Менк и знаменитый прозаик Всеволод Гаршин. Именно с образом Гаршина связана первая трагедия. Вскоре после позирования он бросился в пролет лестницы. Картина «Иван Грозный» стала как бы предсмертным портретом Гаршина. Голова царевича была труднейшим местом картины, так как художнику предстояло «залить» ее кровью. Как сохра-

нить при этом видимыми черты лица, как сделать, чтобы было видно страдание?

В 1885 году картина была готова, встал вопрос о ее приобретении для Третьяковской галереи. Но чиновники были смущены темой царя-убийцы: при произнесении это слово роковым образом складывалось в «цареубийца». Критики проводили параллель с портретом Д. Каракозова; получалось, что художник от портрета человека, покушавшегося на царя, перешел к изображению самого царя в качестве убийцы. Многим не нравился и мотив крови. Но что значило мнение зрителей по сравнению с официальной точкой зрения. С критикой картины выступил обер-прокурор Святейшего синода А. Победоносцев. Вскоре обер-полицмейстер Москвы прислал Третьякову секретное предписание не выставлять картину. Вот что там было сказано: «...принимая во внимание, что вышеупомянутая картина приобретена Вами для картинной галереи Вашей, открытой посещению и осмотру публики, имею честь покорнейше просить Вас не выставлять картины в помещениях, доступных публике».

Однако с появлением репинского холста в залах музея его трагическая биография только начиналась. В музей стали приходить члены террористических организаций, чтобы, стоя возле картины, произнести слова клятвы. Они клялись бороться с «ненавистной им монархией» до последней капли крови. Высказывалось мнение, что красная кровь на картине травмирует посетителей. Говорили, что от картины исходит особенная сила, как сказали бы современники, энергия...

Настоящая трагедия разыгралась 16 января 1913 года. Молодой старообрядец Абрам Балашов, иконописец по профессии, придя в Третьяковскую галерею, изрезал картину ножом. Хранитель Третьяковки Николай Мудрогель видел, как молодой человек быстрым шагом прошел по лестнице вверх, а затем раздался рез-

кий звук. Хранители бросились наверх и увидели, что все бегут в репинский зал. А вот описание пострадавшего полотна: «На картине зияли три страшных пореза. Один порез шел по лицу Грозного от правого виска, через ухо, по скуле, бороде, плечу и рукаву; другой — по лицу Грозного от щеки вниз и дальше по лбу, глазу и краю носа царевича; третий — от левой щеки Грозного по его руке, затем по щеке царевича, по бороде и шее. Края порезов резко белели».

Преступник был задержан полицией. При допросе он постоянно повторял одну и ту же фразу: «Довольно крови!» Балашов был признан душевнобольным и в течение двух месяцев лечился в психиатрической лечебнице, после чего был отпущен на поруки отца.

Недоброжелатели Репина использовали поступок Балашова для новых нападков на картину: мол, вид крови возбуждает людей, вызывает у них нездоровую реакцию. Нельзя ли было вообще обойтись без крови, заставить зрителя пережить сам момент покушения или, еще лучше, драматический момент за секунду до покушения? Оппоненты Репина говорили, что живописец сознательно лишил зрителей возможности сопереживания действию: ведь царевич уже убит.

За этим мрачным событием последовала еще одна трагедия. Главный хранитель музея художник Хруслов не выдержал эмоционального потрясения и покончил с собой, бросившись под поезд. По всей России поползли слухи, что с картиной связано нечто роковое. Оставалось полтора года до начала войны.

Репин очень беспокоился, чтобы покушения на великие картины не стали массовым психозом. Во время торжественного вечера в ресторане художник произнес пророческую фразу: «Эдак и Рафаэля начнут резать». XX век и впрямь оказался богатым на варварские покушения на живопись и скульптуру. Репин удивительным образом предвидел это.

«Бурлаки на Волге» и «Иван Грозный убивает своего сына» стали едва ли не самыми известными за пределами России полотнами Репина. Но в мире известны и другие его многочисленные портреты, исторические и мифологические сцены и даже книжные иллюстрации. Глубокое освоение творчества художника в странах Запада еще впереди. Но очень важно отметить, что его картины и рисунки, выполненные в тот период, когда Репин жил в отрыве от России, разошлись по всему миру и тем самым несли сведения о выдающемся русском художнике, о котором тогда было так мало сведений в зарубежной печати.

У Репина был очень сложный характер. Это объясняется многочисленными невзгодами, которые художник пережил в ранней юности. Он не всегда мог договориться с покупателями о цене картины, да и судьба не всегда посылала ему достойных заказчиков, поэтому Репин отвергал многие предложения. Отказывался он и пояснять что-либо по поводу уже созданных им произведений.

Репин тяжело переживал оторванность от родины, но и в советской России он работать не мог. Он знал о многих негативных последствиях Октябрьского переворота. Исповедуя принципы реалистического искусства, он так и не постиг новые закономерности развития художественного творчества в СССР, знал, что не сможет творить в условиях советской действительности.

Живя в эмиграции в Финляндии, Репин до самой своей смерти в 1930 году поддерживал связи с художниками многих стран мира. Он получал предложения вернуться в Россию (то есть в СССР), но эти предложения перемежались с предупреждениями (от нескольких лиц, в том числе от К. Чуковского) о том, как трудно работать художнику в большевистской России, если его творчество не является политически ангажированным. Великий русский живописец не рискнул переехать

в Ленинград и навсегда остался в Финляндии. Отказываясь приехать в советскую Россию, он обычно ссылался на плохое здоровье, хотя при этом ездил в Выборг, располагавшийся дальше от Куоккалы, чем Ленинград.

Репин не бедствовал, но искренне хотел зарабатывать продажей картин. Известно, что художнику оказал большую помощь президент Чехословакии Томаш Гарриг Масарик. Искренне уважая творчество Репина, он устроил выставку работ художника в Праге в 1924 году. Некоторые работы Ильи Ефимовича были проданы и ныне занимают почетное место в музеях Чехии и Словакии. Очень интересно, что несколько экспонатов выставки приобрел сам президент Масарик. Это вызвало колоссальный интерес у публики: каков же должен быть художник, работы которого покупает сам президент! На гребне популярности Репина был продан еще ряд произведений. Творчество Репина популярно в Чехии и сегодня.

Пражская выставка 1924 года придала Репину сил, он понял, что его творчество востребовано за рубежом; осознание этого было дороже, чем материальное богатство. В последние годы художник жил очень скромно и искал покупателей для своих картин и рисунков.

После кончины Репина осенью 1930 года дети художника не очень уважительно отнеслись к наследию отца. Началась распродажа полотен и рисунков. Впрочем, распродажи начались еще при жизни художника. Дети Репина продавали рисунки отца финским коллекционерам и иностранным дипломатам за более чем скромную плату, многое бесследно исчезло. Но некоторые репинские реликвии потом неожиданно «всплыли» на аукционах и в антикварных салонах. Поиск репинских произведений и личных вещей продолжается и сегодня.

В 1964 году в нашу страну приезжал чешский художник Вацлав Фиала (один из истинных друзей СССР),



который объявил, что платье царевны Софьи, созданное по заказу Репина для одноименной картины, находится в Праге, в семье Фиалы. Оказалось, что в 1924 году консул Чехословакии в столице Финляндии Хельсинки купил у Репина это платье. Заодно он приобрел и ряд работ художника (впоследствии они попали в музеи Чехии и Словакии). Вера Репина устроила в «Пенатах» аукцион, с которого и было продано платье. Так наряд царевны Софьи попал в Прагу. Впоследствии В. Фиала подарил этот наряд Музею-усадьбе Репина «Пенаты».

Именно В. Фиала был инициатором рентгенографической экспертизы одной из картин Репина. Объектом экспертизы было не очень удачное полотно «Женщина с собакой». В результате рентгеноскопии полотна была выявлена композиция недописанной картины, поверх которой Репин написал обнаженную женщину. Оказалось, что это неоконченный портрет... Федора Ивановича Шаляпина. Сведения о том, что Репин написал поверх шаляпинского портрета другую картину, имелись и раньше, но теперь пражская рентгеноскопия окончательно подтвердила это.

Масарик мог проявить интерес к Репину еще и потому, что Илья Ефимович в течение своей жизни общался со многими известными чехами. Очень интересными, взаимообогащающими были отношения Репина с Густавом Франком — талантливым художником и полиграфистом, прекрасным знатоком печатного дела. Прочитируем здесь отрывок из очень интересной книги И. М. Порочкиной «Чехи в Петербурге»: «Шел 1890 год, когда чешский график Густав Франк (1859–1923) получил из Санкт-Петербурга приглашение на преподавательскую работу в Экспедицию Заготовления Государственных Бумаг. Там Г. Франк не только учительствовал. Он был автором живописных и графических портретов, рисунков, принимал участие в издательской деятельности».

Показательно, что Репин называл своими любимыми зарубежными живописцами шведа Карла Ларссона и испанца Мариано Фортунни, но эти пристрастия Ильи Ефимовича пока исследованы мало. А вот взаимоотношения с Густавом Франком описаны довольно полно. Именно Г. Франк курировал полиграфическое исполнение богато иллюстрированной подарочной книги о Репине, которая была издана Экспедицией Заготовления Государственных Бумаг.

Хочется отдельно сказать об отношениях Репина с Ф. Г. Беренштамом — талантливым художником и библиотекарем Академии художеств. Беренштам с огромным уважением относился к искусству стран Европы и в общении с Репиным заразил его особой романтикой культурного диалога с зарубежными странами. Беренштам любил делиться своими впечатлениями о зарубежном искусстве, часто показывал любознательному Репину книги и открытки. Можно предположить, что именно у Беренштама Репин почерпнул многие полезные сведения об искусстве Финляндии, которые пригодились ему после 1917 года.

Илья Ефимович тонко чувствовал быт современного города, осознавал приближение научно-технической революции. Живой классик русского академизма, Репин никогда не чурался общения с представителями художественного авангарда (например, с В. Маяковским, В. Хлебниковым), искренне пытался понять новые тенденции в изобразительном искусстве.

В суровые годы господства в Германии фашистской идеологии имя Репина попало в один из черных списков. Речь идет о перечне репродукций знаменитого лейпцигского издательства «Земан ферлаг», которые с 1942 года были запрещены к переизданию и распространению в Германии. Фашистов бесила «еврейская тема» в планах издательств (например, репродуцирование работ Л. Бакста и И. Левитана), и издательский

дом «Земан» (широко известна его эмблема в виде мальчика на дельфине) вызвал раздражение Рейхскамеры (министерства) по изобразительному искусству тем, что выпустил репродукцию портрета А. Рубинштейна работы Репина (Самарская художественная галерея) и сразу несколько работ авангардиста О. Кокошки: портретов известных композиторов, у которых были еврейские корни.

И. Репин и О. Кокошка — очень разные по манере художники, но вот одна общая черта: оба они часто создавали портреты деятелей музыкальной культуры. Чудовищным преступлением фашизма стало исключение талантливых полотен из числа репродуцируемых произведений. Немецкие коллекционеры так и не дождались этих репродукций.

Известно, что художник дружил с живописцем А. Галлен-Каллелой (1865–1931). Отношения с этим выдающимся финским живописцем были интересной страницей в жизни Репина. Галлен-Каллела прошел в своем творчестве через периоды символизма, модерна, импрессионизма и экспрессионизма. Его творчество — настоящая энциклопедия направлений и стилей в финском искусстве.

Галлен был в высшей степени правдивым и патристичным художником. Пройдя через период символизма, он пришел к реалистической живописи. Он не дождался зимней войны, но если бы и дождался, то непременно стал бы фронтовым художником-корреспондентом. Страстно любя финский народ, боготворя природу Карелии, финский живописец никогда не сочувствовал сталинскому режиму и в последние годы жизни никак не высказывался о внешней политике СССР. Самым интересным периодом во взаимоотношениях Галлен-Каллелы с русской культурой был рубеж XIX–XX веков: художник дружил не только с И. Репиным, но и с М. Горьким, был знаком со своими российскими коллегами И. Билибиным

и В. Серовым. По приглашению С. П. Дягилева он принял участие в «Выставке русских и финляндских живописцев» 1898 года, организованной объединением «Мир искусства».

С конца двадцатых годов имя А. Галлен-Каллелы исчезло со страниц советской печати. Превращение А. М. Горького в пролетарского писателя привело к тому, что связи писателя с внешним миром ограничились. Пришел конец и дружбе Горького с Каллелой. К тому же советская журналистика тех лет почти не признавала за Финляндией права на собственное патриотическое искусство. В тридцатые годы считалось, что только советский художник может быть настоящим патриотом. Галлен-Каллелу забыли; к тому же популярность его творчества вызывала зависть цензоров и чиновников от искусства.

Но и в советскую эпоху жили и работали художники, у которых было много общего со знаменитым финским символистом. Таким страстным художником-патриотом был в России Павел Корин, создатель военно-патриотической картины «Александр Невский». Сравнение Корина с Галлен-Каллелой словно бы напрашивалось само собой. Но публицистам было строжайше запрещено сравнивать советского художника с финским патриотом. Особенно это касалось картины П. Корина «Александр Невский», в которой сразу же угадывалась перекличка с финским символизмом, с работами Галлен-Каллелы. А ведь у двух живописцев действительно было очень много общего. Не писали в те годы и о дружбе Галлена с Репиным.

Вскоре после начала зимней войны появились агитационные открытки, напоминавшие по композиции полотно Галлен-Каллелы. Авторы этих произведений не видели полузабытую картину из собрания Маннергейма, и тем не менее каждый из них нарисовал нечто похожее. На фоне финского пейзажа сильные лыжни-

ки атлетического сложения стремились вперед — дать отпор противнику. Специалисты по аномальным явлениям усмотрели в этом мистическое пророчество.

Дружба художника с К.-Г. Маннергеймом имела давние традиции. Во время гражданской войны в Финляндии Маннергейм, хорошо знавший Галлен-Каллелу, однажды вызвал его к себе и поручил ему разработать эмблематику молодого Финского государства: создать проекты государственных символов Финляндии, эскизы банкнот, почтовых марок, а также герба молодой республики. Через несколько часов художник вошел в кабинет Маннергейма с готовыми эскизами символов. Маннергейм, не отрывая взгляда от важных государственных бумаг, с интересом принял из рук художника пачку листов. Внимательный Маннергейм, даже не отрывая взгляда от документа, почувствовал, что в облике художника за эти несколько часов что-то изменилось. Он поднял глаза и увидел, что Галлен-Каллела... переоделся в военную форму.

Он был настоящим финским патриотом и человеком, горячо преданным Маннергейму. Но был ли знаменитый финский живописец провидцем? На этот счет существуют самые разные мнения. По одной из версий художник по отцовской линии принадлежит к старинному цыганскому роду. Рассказывают, что один из его предков был привезен в город Бьернеборг (ныне — Пори) вместе с цыганским табором. С тех пор берет свое начало род Галленов. Существует мнение, что именно принадлежность к цыганам и стала источником дара предвидения, который был у художника.

Вот и искусствоведам, которые интересуются взаимоотношениями Галлен-Каллелы с Репиным, есть что рассматривать и изучать.

Не менее интересно искать сведения о том, как пересекалась с судьбой Репина биография финского художника Уго Симберга (1873–1917). Он пользуется

колоссальным почетом у себя на родине. Его имя в Финляндии знает каждый. Это настоящее зеркало национальной фантастики.

Художник учился в Выборге, затем сменил две художественных школы, ни одну из которых не окончил. Диплома у него не было, но зато Симбергу повезло учиться у крупнейшего финского живописца Аксели Вальдемара Галлен-Каллелы. Он взял у него красочность палитры и любовь к сказочной теме, но мир Симберга при этом не был вселенной волшебных финских сказок. Из-за обилия чертей и домовых этот мир был по-настоящему страшен.

Знаменитая картина «Сад смерти» изображает садовые клумбы, за которыми ухаживают два скелета. Они нарисованы условно и вместе с тем достаточно жизнеподобно. Возникает впечатление, что существам из загробного мира дано право ненадолго вернуться в земную жизнь и что им достаточно комфортно в этом саду. Некомфортно будет тому, кто случайно увидит этих персонажей.

Симберг строил свои работы на контрасте между реальным и фантастическим миром. Чаще всего он развивал такую тему: в гости к крестьянам приходил черт или другое фантастическое существо. Естественно, что подобные визиты шокировали сельских жителей.

Симберг — настоящий певец ужасов, его имя прочно связано с категориями уродливого, трагического и призрачного. Но работы Симберга мрачны и страшны только своей тематикой. В цвете они выглядят нарядно и даже празднично. Иногда они напоминают цветные иллюстрации к сказкам для малышей, хотя детским художником Симберг не был. Ведь страшные скелеты, домовые и черти способны напугать детей. Хотя некоторые финские иллюстраторы детских сказок взяли манеру Симберга за образец, несколько сгладив ужас и трагизм. Этой манере уготована долгая жизнь.

В последние годы жизни Симберг страдал от тяжелой депрессии, и это еще больше обострило его интерес к аномальным явлениям и уродству. Сегодня это один из национальных символов в области искусства. Знают художника и за пределами Финляндии.

Так уж сложилось в нашей публицистике, что вокруг имени Репина всегда клубились мифы и легенды. Нелепы и абсурдны поползновения делать из Репина революционера, однако столь же нелепо считать, что в Пенатах действовало чуть ли не белогвардейское подполье (существуют и такие абсурдные гипотезы). Почему бы не оставить за Ильей Ефимовичем главную роль — роль талантливейшего русского живописца?

В советское время говорили, что художнику было тяжело на чужбине, то есть в Финляндии. Но кто может знать, как обернулась бы судьба художника, если бы он остался в советской России? Ведь сегодня не секрет, что во многих своих полотнах, так прекрасно отраженных в репродукциях и известных во всем мире, Репин вовсе не бичевал современное ему общество, а решал формальные задачи — композиционные, колористические, светотеневые... Именно из-за обилия многообразных задач, которые ставил перед собой художник, и интересно разглядывать репинские репродукции и многочисленные посвященные его полотнам открытки.

В 2014 году в связи со 170-летием со дня рождения Репина историки искусства вспоминали его учеников, в том числе выдающегося польского живописца К. Стабровского и многих других. Репин не был столь известным педагогом, как П. П. Чистяков, но известно, что он щедро делился с учениками сокровищами своей души.

Творчество замечательного польского художника Казимежа Стабровского принадлежит одновременно символизму и модерну. В его талантливых произведениях отразились многие характерные тенденции того времени — интерес к легендам и сказкам, тяга худож-

ников к экзотическим природным формам, психологизм в портрете, а также интерес к пограничным состояниям психики, коими являлись сны и грезы.

Для К. Стабровского новый строй образов был сопряжен с эстетикой символизма. В эпоху символизма и сецессии польское искусство напряженно осваивало сложную и многогранную систему символов. Как могли трансформироваться репинские традиции в рамках сложной системы стилистических средств Стабровского?

Большинство композиций имело несколько пластов значений. В изображении цветов чувствовалась борьба жизни со смертью, одинокие фигуры, вкрапленные в пейзаж, символизировали тяжкий жизненный путь, а изображения насекомых, особенно бабочек, выражали мир грез и сновидений. Нагота воплощала незащищенность души, а пластика рук — разговор с Богом. Все эти особенности искусства живописи в полной мере воплощались в творчестве Стабровского.

Биография художника не богата внешними событиями. Казимеж Стабровский родился в 1869 году в г. Вильно в семье богатого землевладельца. Он рано обратился к изобразительному искусству. Имея за плечами учебу в реальном училище, талантливый юноша поступил в петербургскую Академию художеств, где с перерывами учился с 1887 по 1897 год. Здесь и произошла встреча с великим Репиным.

Первые работы Стабровского, написанные в период учебы у Репина, были выполнены в традиционной академической манере. Он был замечен (что совсем не удивительно при его одаренности и страстном желании совершенствоваться) и вскоре стал членом Выставочного комитета Санкт-Петербургского университета.

В 1893 году художник предпринял поездку по странам Востока, а с 1897 года продолжил образование в Академии Жюльена в Париже (при этом важным собы-



тием для него было знакомство с Жан-Полем Лорансом). Влияние французской школы ощущается в картине «Павлин. Женщина и витраж», которая стала едва ли не самым известным произведением художника и вошла во все энциклопедии по истории польской сецессии.

Художник развил далее репинские традиции. Он впитал в себя новейшие достижения живописной культуры Франции. В 1900 году Стабровский принял участие во Всемирной выставке в Париже, где ему была присуждена серебряная медаль за картину «Деревенская тишина». Это был настоящий успех. Но мы в рамках нашей книги рискнем провести параллель с некоторыми репинскими работами. Так, например, картину Репина «Садко в подводном царстве» почему-то принято считать чуть ли не творческой неудачей художника. Но почему? Она написана с большим мастерством. Стабровскому явно посчастливилось увидеть эту прекрасную картину, и в его работах на тему жизни моря мы видим явные параллели с репинским полотном.

Город на Неве сыграл большую роль в жизни художника. Он создал картину «Белая ночь в Петербурге», в которой отразилось удивительное ощущение особого петербургского состояния в летнюю пору. К тому же именно в Петербурге художник познакомился со своей будущей женой, скульптором Юлией Янишевской. Во время Первой мировой войны он жил в Петербурге. В 1915 году в Венеции состоялась большая ретроспективная выставка работ художника. В 1929 году Стабровский ушел из жизни, оставив богатое и разнообразное художественное наследие. Полученные у Репина уроки живописи остались с ним на всю жизнь.

Не забудем, что польский символизм впитал в себя еще и различного рода мистические учения, магию и каббалистику. Работы Эдварда Окуня, Юзефа Мегоффера и Казимежа Стабровского пронизаны идеями новейших учений об астральном и эфирном телах, и зада-

чей художника было изобразить человека в атмосфере мистических полей борьбы сил добра и зла. Живописцы видели свою задачу в том, чтобы передать особую атмосферу пребывания человеческой души в поле этого противоборства. Отсюда особое ощущение трагичности бытия, бренности человеческой жизни, декаданса. Интересно, что мастерство Стабровского базировалось на приемах, во многом почерпнутых у Репина.

Сам Репин не был близок к декадентам, он оставался верен реалистической традиции в живописи. Нам мало известно о том, следил ли он за новейшими течениями в живописи Финляндии, ведь в стране Суоми набирал силу художественный авангард. Отметим, что все полотна Ильи Ефимовича, созданные в Финляндии, отличались традиционным подходом к реалистической живописи.

В 1930 году Ильи Ефимовича не стало. За истекшие после его кончины годы о художнике написано немало, и, к сожалению, в этом вале публикаций слишком большое место занимают разного рода измышления. Чересчур явно проявляется в репинской теме журналистская фантазия авторов, забывающих, что Репин — великий человек и любые фантастические измышления на темы его жизни недопустимы.

За прошедшие годы искусствоведы и музейщики сделали очень многое для сбережения и научного описания наследия художника. Репин является поистине титанической фигурой, внутренний мир художника предстает перед нами как своеобразный перекресток тенденций в живописи рубежа XIX–XX веков (и не только реалистической живописи). Репин важен и интересен нам и сегодня. Поэтому любая новая грань исследований может дать плодотворные результаты, привести к неожиданным находкам. Одной из таких граней могло бы стать отношение великого русского живописца к художественной культуре Финляндии,

страны, с которой он духовно сроднился в последние годы.

Придет ли когда-нибудь конец нелепым и не очень-то умным мифам о Репине? Скажем только, что одним из путей борьбы с выдумками и нелепицами является обдуманное и скрупулезное изучение творчества художника. Вести научные изыскания в области репиноведения, конечно же, во много раз труднее, чем придумывать истории о том, что в Пенатах был белогвардейский центр и политический эмигрантский кружок.

В последние годы жизни Репин вовсе не был политизированной личностью, и самым главным для него было творчество. Репин никогда не забывал о своей родине и остался верен традиционным художественным ценностям: реализму и поиску жизненной правды в искусстве. Дать полное описание финского периода жизни знаменитого живописца, волею судьбы оторванного от родины, — дело будущего.

#### **ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ГЛАВЕ «И. Е. РЕПИН»**

1. Назовите самые значительные произведения Репина, созданные им после 1917 года.
2. Чем объясняется огромная популярность Репина?
3. Как развивались отношения Репина с художниками Финляндии? С кем из деятелей финской культуры дружил Илья Ефимович?
4. Какое место занимал Репин в общемировом контексте развития европейской живописи? Кого из зарубежных художников Репин ценил более других?
5. Дайте оценку мировому значению творчества Репина.
6. Опишите одно из произведений Репина (по своему выбору), созданное в период жизни вдали от родины.



## СТЕПАН ВЛАДИСЛАВОВИЧ БАКАЛОВИЧ

(1857–1947)

*В* истории русской академической живописи имя Степана Бакаловича не занимает столь значительного места, как имена его знаменитых современников Г. Семирадского и С. Хлебовского, отдавших дань академической традиции и тоже имевших польские корни. Но на рубеже XIX–XX веков он был очень популярен в России. Покинув Россию, этот талантливый живописец нес по миру славу русской академической традиции в области изобразительного искусства.

Степан Владиславович Бакалович родился в 1857 году в Варшаве в польской семье. Его отец, Владислав Бакалович, был художником, мать, Викторина Шимановска, — актрисой варшавской филармонии. Будущий живописец изучал изобразительное искусство сначала в Варшавской рисовальной школе (где его учителем был знаменитый живописец Войцех Герсон), а затем в Академии художеств.

Он получил малую золотую медаль за картину «Иаков узнает одежду сына своего Иосифа» (1880), а также большую золотую медаль за картину на сюжет из русской истории (она называлась «Святой Сергий благословляет Дмитрия Донского на битву»).

Исторические и историко-мифологические картины Бакаловича отличаются рядом особенностей. Этот талантливый художник создал уникальный мир, который может быть охарактеризован как «сны об античности».

Античный мир привлекал живописцев со времен Ренессанса, а в России — начиная с эпохи классицизма. Но в течение последней трети XIX века художники-академисты стали придавать античности сентиментально-романтический оттенок. Сцены из жизни Древней Греции и Рима лишались трагедийности и вообще какой-либо конфликтности. Усилилось внимание к повседневной, бытовой стороне жизни. Казалось, что живописцы так скрупулезно изучили античность, что точно знают, как выглядели те или иные предметы и архитектурные сооружения, как была организована жизнь в древности (вплоть до жестов и мимики).

Сны об античности захватили умы и сердца живописцев-академистов. Именно к таким снам и обратились мастера салонной живописи. Бакалович всей душой полюбил античный мир, активно изучал его особенности и щедро дарил своим зрителям своеобразный эффект присутствия (вернее, иллюзию присутствия) при тех или иных исторических сценах. В произведениях художника оживают образы Греции и Рима, а также библейского мира. Во времена зенита славы Бакаловича живопись еще не соперничала с фотографией (это началось в XX столетии), однако для оценки творчества художника надо знать о некоторых тенденциях, которые царили в академической живописи середины и второй половины XIX века.

В конце XIX столетия Европу охватила волна моды на англо-голландского живописца Лоренса Альма-Тадему (1832–1912). Этот известный английский художник голландского происхождения покорила публику виртуозным жизнеподобием. Он создавал картины на

античные сюжеты, которые воспринимались как окно в древний мир, так как иллюзия реальности была просто потрясающей.

Слава Альма-Тадемы шагнула далеко за пределы Англии, где он работал. Исторический колорит в сочетании с несколько сентиментальными, эмоционально окрашенными сюжетами привлекал любителей искусства.

Манеру Бакаловича часто сравнивают не только с манерой Альма-Тадемы, но и со стилем Генрика Семирадского. Он прославился выдающимися достижениями в исторической и религиозной живописи. Он во многом был зачинателем академической традиции в области создания картин на античные сюжеты. Скажем о нем несколько слов.

Гектор Генрик Семирадский родился в 1843 году под Харьковом, в слободе Ново-Белгород (ныне поселок Печенеги). Отец художника был военным врачом, занимавшим высокий пост в армии. Семирадский не сразу обратился к живописи, хотя интересовался изобразительным искусством с детства. Окончив гимназию, он поступил на физико-математический факультет Харьковского университета. После окончания университета в 1864 году он поступил в Императорскую академию художеств, в которой учились многие выдающиеся художники-академисты. В 1870 году он успешно закончил академию.

До 1871 года Семирадский учился в Мюнхене у знаменитого живописца Карла Пилоти. Это был выдающийся мастер, достижения художника в области исторической картины позволили ему создать собственную школу. Он был крупнейшим в Европе мастером композиций на историческую тему, и художники, которые шли по стопам Пилоти, назывались «пилотистами». Ныне это слово почти забыто, а ведь оно полностью применимо к Бакаловичу. Художник-пилотист трепет-

но относился к деталям быта, особенно к драпировкам и керамическим изделиям.

Итак, Бакалович был пилотистом. Художники этого направления в высшей степени серьезно подходили к жанру исторической картины. Они тщательно изучали источники, интересовались древностями, посещали музеи. Художников-академистов интересовали любые новости об археологических находках. Они стремились воспроизвести на своих полотнах Грецию и Рим, библейский мир и средневековую Европу.

У Пилоти учился еще один известный живописец, который был чрезвычайно популярен в России и в Польше, — Ганс Макарт (1840–1884). Его эстетика повлияла на творчество С. Хлебовского и других польских живописцев. Многие его приемы вполне узнаваемы в творчестве Бакаловича. Это и композиционные приемы (асимметричная композиция не дает отдохнуть глазу зрителя), и принцип разбрасывания предметов в живописном беспорядке (чем особенно славился Макарт).

Г. Макарт был не только одаренным живописцем, но еще и очень привлекательной личностью, и его творчество вызывало неподдельный интерес в России. Можно сказать, что этот прославленный житель Вены был одной из самых модных, можно сказать, культовых фигур в художественной жизни Петербурга. Многие талантливые художники и критики конца XIX — начала XX века ломали головы над секретами и тайнами, связанными со славой знаменитого австрийца, но прежде всего — над фантастической популярностью Макарта в Петербурге.

Это модное поветрие было всеобъемлющим и всеохватывающим. Оно затронуло не только собственно живопись, но и оформление жилого интерьера, костюм и ювелирные украшения. Насмотревшись на репродукции картин Г. Макарта (оригиналы были недоступны),

петербуржцы стремились воссоздать у себя дома обстановку, увиденную на полотнах. Светские дамы Северной столицы постоянно стремились добавить к своей внешности и интерьеру дома разные аксессуары, которые сделали бы их похожими на героинь венского виртуоза.

Семирадский и Бакалович во многом превосходили Макарта. В обстановке повышенного интереса публики к костюмам, интерьерам и аксессуарам повседневной жизни и рождались крупноформатные полотна на историческую тему. Стало модным располагать предметы в живописном беспорядке, художники напряженно искали формулу наибольшей привлекательности групп вещей для человеческого глаза. Отсюда был один шаг до создания обширных панорам и диорам, в которые включались подлинные предметы.

Г. Семирадский живо интересовался новейшими концепциями жилого интерьера, стилями декоративно-прикладного искусства. Он взял у современных ему исторических живописцев все лучшее. Художник проявлял завидную фантазию, умело komponуя свои полотна, был очень внимателен к архитектурной теме, предметам быта, которые он объединял в живописные композиции. Сосуды, драпировки, оружие располагались по таинственным законам привлекательности и загадочности. В этом отношении Семирадского можно сравнить не только с его талантливym соотечественником Станиславом Хлебовским, но и с русскими академистами И. Репиным, В. Поленовым и И. Крамским. Однако особенно эффективным является сравнение с Бакаловичем. Каждого из них называли «русским Альма-Тадемой».

Рядом с Бакаловичем может быть упомянут и выдающийся художник Станислав Хлебовский. Он внес большой вклад в развитие исторической и этнографической тем в живописи. Высокий уровень мастерства обеспечил ему заслуженную славу. Его сходство с Ба-