

*Оксана БІТАЄВА*  
*старший викладач НАКККіМ,*  
*канд. мистецтвознав.*

## **ТВОРЧІСТЬ Г. СЕМИРАДСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ПОЛІЖАНРОВОГО МИСТЕЦТВА ПОЛЬСЬКОГО ЖИВОПІСУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Аналізуючи процес розвитку польського живопису другої половини ХІХ століття, слід зазначити, що означений період характеризує захоплення польських митців ідеями академізму, а найвидатнішим представником цього стилю у 1870–1880-х стає Генрик Семирадський (1843–1902). Він народився під Харковом, в генеральській родині; в юності отримав ґрунтовну художню освіту — спочатку в Петербурзькій академії мистецтв, у майстерні К. Брюллова; згодом у Мюнхені. Протягом навчання художник виконав на конкурсні теми такі твори, як «Діоген розбиває кубок» (1869) та «Олександр Македонський з лікарем Філіпом» (1870 р.).

З часом Г.Семирадський очолив могутнє крило академічного мистецтва, що посідало важливе місце в польському історичному живописі. Популярний й авторитетний майстер численних полотен, що принесли йому європейське визнання, Семирадський працював у насичену мистецькими подіями епоху: поруч із історичним живописом, який формулював образні ідеї на зразках класичної художньої культури, концентруючи увагу на античних мотивах, успішно розвивалися інші жанри; на очах змінювались стилістичні уподобання публіки, а художню критику цікавили різноманітні образні системи. У другій половині ХІХ ст., коли Семирадський успішно експонував на знакових європейських виставках свої полотна на античні історичні теми, а також сакральні чи ідилічні жанрові композиції, у Франції, наприклад, творили такі різні за художніми симпатіями живописці, як Г. Курбе, Е. Мане, К. Моне, Т. де Кутюр, В. Ван Гог, П. Гоген, О. Ренуар, і, врешті, протагоніст модернізму П. Сезанн. У Росії, поруч з академістами К. Брюлловим, Ф. Бруні, К. Маковським, Ф. Бронніковим працювали передвижники — І. Рєпін, О. Саврасов, І. Шишкін, І. Левітан та І. Айвазовський, а в Польщі — популярні за художньо-естетичними засадами О. Геримський, А. Вичулковський і непримиренний противник Семирадського — С. Віткевич.

Творчість Г. Семирадського однаковою мірою важлива для історії як польського, так і російського мистецтва. Поляк за походженням і переконаннями, цей художник перш за все належить саме польській культурі. Не випадково одну з перших своїх знаменитих картин, — «Світочі християнства» (1876), удостоєну престижних нагород на виставках у Римі, Петербурзі та Парижі, Семирадський подарував місту Кракову, і саме вона започаткувала історію Краківського Національного музею. Проте водночас в якості вихованця Петербурзької академії мистецтв та репрезентанта російського живопису в європейському художньому контексті Семирадський зробив вагомий внесок у розвиток російської культури. Необхідно також пам'ятати, що першим вчителем Семирадського був вихованець К. Брюллова — український художник Д. Безперчий, який навчав у харківській гімназії майбутнього видатного живописця початком образотворчого мистецтва. Семирадський завжди з вдячністю згадував свого першого вчителя, пам'ятаючи, що той своїми порадами та підтримкою ствердив його пристрасть до живопису. Харківська земля, її степові простори, мальовнича українська природа, золотисте південне сонце, блакитні небеса запам'яталися Семирадському на все життя з часів його дитинства і знайшли також відображення у художній спадщині талановитого митця.

Тож закономірно, що Семирадський зайняв заслужене місце також і в українській художній культурі, і цей зв'язок можна простежити на творчості деяких київських живописців, — зокрема тих, що працювали над монументальними розписами Володимирського собору.

Отже, Семирадський, як представник академічного салонного живопису, вже в перших масштабних композиціях, пов'язаних з періодом навчання — «Довір'я Олександра Македонського до свого лікаря Філіпа» (1870), «Римська оргія блискучих часів цезаризму» (1872), «Продавець амулетів» (1875), «Сократ застає свого учня Алквіада у гетери» (1875), тріумфальна і велична за розмірами (3,85 × 7,04) картина «Світочі християнства» (1876), — продемонстрував значний талант художника академічного напрямку, який торкався як тематики античного Риму, так і, паралельно з нею, численних євангельських сюжетів.

Рання творчість Семирадського позначена увагою до античної цивілізації: у згаданий період археологічні відкриття, зроблені під час розкопок Помпей і Геркуланума, схвилювали інтелектуальну та художню еліту всієї Європи. В той час відроджувалися дав-

ні традиції, а відкриття археологів збагачували нові мистецькі цінності. Не втратило своєї актуальності вчення зачарованого культурою античного Риму Йогана Йоахіма Вінкельмана (1717–1768), котрий стверджував, що головною метою художника є осягнення прекрасного. Настільною книгою всіх мистецьких академій тих часів залишалася фундаментальна праця Вінкельмана «Історія давнього мистецтва» (1764), в якій краса декларувалося в якості пріоритету класичного мистецтва. Тому ідеї класицизму, сформульовані Вінкельманом, мали важливе значення для формування естетичних поглядів Семирадського.

Класицистичні настанови Петербурзької Академії мистецтв відповідали смакам молодого художника. В свою чергу, Рада академії високо оцінила конкурсну працю Семирадського «Довір'я Олександра Македонського до свого лікаря Філіпа», подану на Велику золоту медаль, що відкрила митцю шлях до закордонного пенсіонерства. В композиції цього твору фігури центральних персонажів моделювалися світлом, в той час як інші перебували у затінку.

У Мюнхені молодий художник розпочав монументальний твір «Римська оргія блискучих часів цезаризму», який, як і попередні роботи художника, — наприклад, «Різня діточок», або «Содом і Гомора» (1903), — свідчив про неабияке відчуття кольору і досконалу техніку виконання.

Про значну колористичну та композиційну цінність цієї картини свідчило блискуче збалансоване, майже драматургічне розташування в інтер'єрі вілли численних вакхантів і вакханок, об'єднаних світлом і ритмом танцю. Через сто років після С. Левандовського російська дослідниця Д. Лебедева видала книгу «Генрих Семирадский» (Москва, 2006), де зокрема зазначила, що сюжет цієї композиції побудовано на основі твору античного письменника Гая Петронія «Сатирикон», створеного в дусі меніппової сатири, — своєрідного жанру античної літератури. Дослідниця також звертає увагу на мюнхенське рішення колориту твору і використані тут композиційні засади театрального кону. Ця любов до театру, ймовірно, згодом втілювалась у декораціях, котрі художник виконав на замовлення краківського та львівського театрів.

Захоплення молодого Семирадського античними сюжетами, розмаїтими ідилічними сценками з життя давніх пастухів, зображення закоханих чи родин на тлі водограїв розвивалось паралельно його роботі над реалістичними творами. І перші, і другі користувались успіхом. Через рік після «Римської оргії», котра отримала позитивні

відгуки мюнхенської критики, була виконана картина «Грішниця» (1873), відзначена на Всесвітній виставці у Відні. Композиція твору побудована на контрастах світла і тіні: світло несе Христос з апостолами, а з тіні має вийти молода жінка — грішниця, а також свідки цієї сцени.

Праця у Мюнхені була для художника плідною, але, незважаючи на те, що тут шанували його живопис, і навіть на радість відчуття мюнхенського «музейного» колориту, Г. Семирадського вабив Рим, — з його величною історією, монументальними старожитностями та мистецькими пам'ятками. Під впливом оповідань Светонія та хронік Тацита виник задум нового твору під назвою «Світочі християнства» (або «Факели Нерона»). Твір присвячувався страті чоловіків та жінок, за наказом імператора прив'язаних на високих палях. Спалення мучеників християнства відбувалося у присутності Нерона та наближених до його двору груп патрициїв, сенаторів, гладіаторів і танцівниць. Тацит зберіг для нащадків історію про імператора Нерона, за наказом якого був організований пожежі у Римі, вину за які звалили на християн, яких піддавали тортурам, спалюючи після заходу сонця таким чином, щоб їх тіла вночі слугували замість смолоскипів.

Композиція монументального твору, що включала понад сто персонажів, була майстерно розбита на дві частини: права група — з «золотим домом» Нерона та групою негрів, що несуть імператора в лектиці, зі значною кількістю «глядачів»; і ліва група — в затінку, на тлі сірого понурого неба, темно-зелених кипарисів, паль і тіл на них, загорнутих у солому, котру мають підпалити за помахом червоної хустки уповноваженого після наказу Нерона. Художник виявив досконале знання історії, археології, побуту, давніх звичаїв, архітектури та дикої моралі неронівських часів. Він продемонстрував велику майстерність, глибоке знання перспективи, досконалість у передачі загальної атмосфери, настрою, різних почуттів учасників, які стали свідками трагедії. Відчутною в картині є боротьба зла і добра, протиставлення світу катів і мучеників. По суті, це та сама «оргія» епохи Нерона, оргія з місією кари, вбивства, наруги. Масштабне полотно «Факели Нерона» оцінювали сучасники, твердячи, що воно є видатною пам'яткою польської культури і мистецтва. Твір, вживаючи сучасних виразів, одразу став бестселером і довгі роки не сходив з уст шанувальників таланту митця. У тогочасному художньому середовищі не припинялися дискусії, чий твір слід вважати найповажнішим у польському мистецтві: «Битву під

Грюнвальдом» Я. Матейка, «Факели Нерона» Семирадського, чи «Четвірка коней біля дверей фільварку» Ю. Хелмонського.

Симпатії Семирадського визначилися в наступних картинах, що з'являлися одна за одною та свідчили про велику працелюбність майстра (ця якість наближала його до Я. Матейко): «Антоній та Клеопатра» (1877), «Продаж амулетів» (1877), «Ісаврійські пірати, які продають здобич» (1880), «За прикладом богів» (1889), «Перед купанням» (1889), «Свято Вакха» (1892), «Ідилія» (1895) та ін.

В європейській художній критиці творчість Семирадського, як правило, отримувала високі оцінки. Насамперед відзначалися технічна майстерність робіт, в яких використовувались яскраві світлові плями, та композиційна врівноваженість його картин. Судження російської критики різнились, починаючи від критичних зауважень В. Стасова, І. Крамського і закінчуючи позитивними реценсіями П. Гнедича, В. Гаршина та представників широких кіл Петербурзької академії мистецтв.

Монументальні полотна Г. Семирадського «Танець серед мечів», «Фріна на святі Посейдона», «Суд Паріса» об'єднує культ краси, втілений в образі ідеально прекрасної жінки, гармонійної у відношеннях «людина та середовище», цілісність якої складають важливі елементи: зокрема, чарівний пейзаж або досконала архітектура, поєднання образу головної героїні (ідеальної моделі жінки) з відповідним оточенням, котре його супроводжує: патріції на веранді, а з ними — танцівниці, музиканти, увесь тогочасний ідеалізований люд. В кожному творі майстерно окреслені перспективні плани: на першому основна дія з головним героєм, на другому і більш віддалених у перспективному скороченні — палаци, елементи архітектури, простір води, а на межі горизонту висвітлені площини гір, які далі видно під куполом лагідних небес.

Усі твори Семирадського композиційно продумані, структурно згармонійовані в деталях, симетричні у партіях світла і тіні, з локально збалансованими кольорами, а також контрастами червоних, синіх, помаранчевих та жовто-зелених барв. Так, композиція одного з найбільш популярних його полотен, — «Фріна на святі Посейдона в Елевзині», досить масштабного за розмірами (390×763,5 см), включає значну кількість ідеально змодельованих фігур, згрупованих довкола центрального образу — Фріни, яка доводить сучасникам своє право на неперевершену красу. Фактично усі постаті згруповані і структурно відтінені в той спосіб, щоб у площині картинного поля виявити винуватицю незвичної святкової церемонії. Рух

наростає по діагоналі від нижнього правого кута до центру з образом Фріни і далі динамізується у просторі, якому відведено майже половину композиційних структур. Це різні складові театралізованого видовища на тлі морської затоки: зокрема, група прислужниць героїні; міцно схоплена сцена розмаїтих за віком чоловіків, на обличчях яких по-різному виявлені психологічні стани та враження; за ними — статуя Посейдона, поряд з якою розташовано групи чоловіків та жінок у туніках з перспективно відточеними рухами; вдалині простір замикає величезний храм з фризом на фронтоні та стрункими дорійськими колонами.

Семирадський бездоганно передає довколишнє середовище з деревами, плесом затоки, горами на горизонті, бронзовою скульптурою Посейдона, рельєфами на постаменті монументу, перспективним скороченням архітектурних форм святилища — уся ідеально сформульована панорама глибинно масштабна, монументалізована і сконцентрована у правій групі з образом Фріни, розміщеної у центрі на нижній терасі. Композиція масштабного твору живописно ідеально вирахована з використанням усіх можливих засобів кольорової та лінійної перспективи. Ідеальний образ афінської гетери Фріни спонукає до ідеальних формул перспективи, і кожен елемент зображення в цьому структурному оркестрі, працюючи на розкриття образу та систему вражень про ідеал краси, може служити еталоном цього математично-емоційно запрограмованого монументального полотна.

Станіслав Левандовський — перший автор монографії про Семирадського, що писалася ще за життя художника і була видана через рік після його смерті, — наводить характеристики тогочасної критики про цей твір, як позитивні, так і негативні. Такі, як, наприклад, відомі судження натураліста С. Віткевича, дуже суб'єктивні, які свідчать про те, що варшавський критик так само гостро не сприймав Я. Матейка та Ю. Брандта. Видаються слушними заключні абзаци роздумів С. Левандовського про загальний характер творчості Семирадського, де йдеться про те, що вона є доповненням до геніальної творчості Я. Матейка. Не випадково європейський мистецький світ позитивно сприйняв естетичні засади Семирадського, що доводить присвоєння художнику звання Почесного іноземного члена Паризької академії мистецтв у 1888 р. Це було через чотирнадцять років після того, як таку ж високу відзнаку отримав Ян Матейко.

Про високу майстерність Семирадського, його вміння розбудувати простір у картині, дошукуватись відповідного композицій-

ному простору формату полотна, подбати про те, щоб у ньому був відповідним чином розгорнутий сюжетний зміст, свідчать численні твори художника: зокрема, намальована перед «Фріною» картина «Танець серед мечів» (1880). Тут усі персонажі, разом з центральною фігурою, становлять цілісну формулу єднання середовища та розміщених у ньому предметів; твору властива гармонійність краєвиду з необхідними для перспективної масштабності скороченнями відстаней — близьких і віддалених у глибоких планах, а також органічне поєднання ліній, плям і тональних відношень барв. Центральна фігура, що уособлює основний мотив твору, розміщена в горизонтальній композиції в масштабі один до трьох стосовно просторового центру, де згруповані фігури музикантів. Але увага, очевидно, прикута не до них (хоча вони і не відіграють ролі стафажу), а до ідеально змодельованої постаті оголеної жінки, котра виконує ритуальний танець серед мечів. За постатями музик, розташованими перед невеликим басейном з водограєм, примостився в альтанці за столиком патрицій; за ним — розпорядник свята, а вже далі, у глибині тривимірної площини, з правого боку показано висвітлені південним сонцем стіни римської вілли, схованої у затінку дерев. Другий і третій плани з затокою, смугами гір і небесами розташовані на площині картини у вигляді майстерно скомпонованої горизонталі.

У листах Плінія Молодшого (листи I–X), переклад котрих був виданий у 1984 р. у Москві, можна відчутти смак і пафос атмосфери, майстерно переданої талановитим художником. Описана картина світу виказує чимало суперечностей, але в цьому історичному щоденнику відчутна елітарність мислення Плінія, котру через тисячоліття зумів відчутти і, можливо, підняти у своїх поглядах художник, який, без сумніву, був знайомий з давньоримською літературою, що відстоювала привілеї імператора, а не республіки. Художник центрує вісь композиції у правій третині, зміщуючи її відповідно центру площини. У такий спосіб він розгортає чуттєвий стрій зображення, розташовуючи таким чином характеристики фігур й емоційний лад оточення. Звідси ця правдоподібність відтвореного середовища, елементи історизму у так званій культурі побуту, звичаєвий стрій, автентика артефактів, одягу, інструментів, тобто все те, що було першопричиною у формулах живописного історизму Я. Матейка і Ю. Брандта. Всі ці деталі існують для того, щоб підняти рівень сюжетного змісту, — зображеної схеми танку. Зазначаючи високий рівень академічного історизму Семирадського, зокрема, живописні

вартості картини «Ганці серед мечів», котра нині прикрашає експозицію Державної Третьяковської галереї, важливо підкреслити, як точно польський академічний митець гармонізував історичний живописний стрій у своїх полотнах загалом і в конкретному випадку зокрема. Це можна пояснити фактом ідентичності європейського колоризму у вимірах культури окремого стилю, а також контекстом взаємин, в котрих мистецька практика в конкретний історичний період набувала загального характеру європейської мистецької школи. У другій половині XIX ст. проблема кольору надзвичайно багато важила у визначенні технічних та образних якостей художнього полотна.

Пізнання та становлення колоризму відбувалося досить інтенсивно, і питання про гармонію барв, їх зіставлення на полотні загалом виводилося на орбіту живописної детермінації.

Семирадський у своїх полотнах приділяв значну увагу контрасту світла і тіні, видобуваючи з глибини темних плям яскраві гармонійні співвідношення розбілених відтінків жовтого.

Починаючи з конкурсної композиції «Довір'я Олександра Македонського до лікаря Філіпа», котра закріплювала професійні мистецькі навички академічного живопису Петербурзької Академії мистецтв і була декларацією переконань про засади ідеального у мистецтві одного з претендентів навчального закладу на Велику золоту медаль, Семирадський упродовж свого динамічного творчого життя 1870–1890-х незмінно дотримувався естетики академічних норм і, не відступаючи від них ані на крок, залишався вірним і послідовним прибічником класичного академізму. Салонний академічний тон в експозиційній європейській культурі брав гору (Т. Кутюр, В. Каульбах, П. Делярош, Т. Шасейро, Л. Альма-Тадема), тому картини академічного класицистичного напрямку на виставках в усіх столицях Європи користувалися значним успіхом, притягуючи увагу досконалістю трактування історичних тем.

Висока культура, набутий творчою повсякденною працею досвід, професійне відчуття й переконливе розуміння доброго смаку в обраній композиції ніколи не зраджували Семирадському. Сучасні реалії йому не імпонували, і він, виходячи з літературних, міфологізованих життєвих джерел і фактів, саме в них знаходив сюжети, що відповідали прийнятним для нього уявленням про прекрасне та стверджували в живописі обраний художником стиль. Так само, як Я. Матейко, Семирадський — а вони були майже ровесниками, представниками одного покоління та однакових патріотич-



них настроїв — обрав модель історично прекрасного, достовірного у завищеній мелодиці історичної пам'яті. Ян Матейко шукав гармонію національного буття у достовірних документальних фактах історії своєї, в той час поневоленої батьківщини, а Семирадський — у сформульованій тогочасною художньою культурою (в першу чергу естетикою, літературою та археологією) моделі ідеальної цивілізації. Її не доводилося шукати надто далеко: Семирадський разом з родиною більшу частину життя провів у Римі, і період його творчості якраз припав на капітальні відкриття класичних пам'яток античного мистецтва.

Картини «Суд Паріса» та «Християнська Дирцея в цирку Нерона» створені в останній, прикінцевий період творчості художника. За настроєм і поставленими проблемами вони продовжують започатковану Семирадським у творах «Римська оргія блискучих часів цезаризму», «Сократ застає свого учня Алквіада у гетери», «Світочі християнства» та «Оргії часів Тіберія на острові Капрі», амбівалентну лінію зіставлень понять добра і зла, людської втіхи, гедонізму і насильства, жорстокості та влади. Друга тенденція особливо увиразнилася в картинах, присвячених римській цивілізації доби раннього християнства.

Картина «Християнська Дирцея» висіла у римській майстерні художника поруч із тими творами, якими він особливо дорожив. В ній митець повертається до теми, яку за двадцять років до того реалізував у монументальній композиції «Світочі християнства», присвяченій жорстокості правління імператора Нерона та його нарузі над першими християнами, зокрема, над жінками, що змінювали віру. До таких належала красуня Дирцея, безжально покарана імператором-деспотом. Історія залишила значну бібліографію, що в різний спосіб трактувала правління Нерона. Генрик Семирадський, коли йому дорікали за вторинність змісту картини, запевняв, що сюжет побудовано на основі книги Е. Ренана «Антихрист», а не роману Г. Сенкевича «Quo vadis».

Описаний багатьма авторами твір, присвячений смерті християнки, яка була прив'язана до тулуба тура і в такий спосіб мала зіграти драматичну сцену міфологічної Дирцеї, фактично підсумовував здобутки митця у розв'язанні теми про контрасти давнього Риму — безневинну смерть християнки-красуні і жорстоку мораль імператора, зображеного разом із Попеєю в імператорській ложі.

Монументальна композиція (263 × 534 см) ніби загалом підсумовувала творчий шлях митця: позитивні сторони у побудові композиції

та неодолики в ідеалізації теми, відсутність драматичної розв'язки, показ досконалості жіночої краси на тлі трагічної ситуації. Дія відбувалася в імператорському цирку з амфітеатром, а не на відкритому просторі, що, можливо, позначилося на характері колористичного рішення твору.

Потужна тенденція ствердження гармонії довколишнього світу, природи та євангельських сцен відчутна у мотивах, які у мистецькій практиці видатного живописця завжди посідали чільне місце. У таких з точки зору академізму бездоганно вирішених творах, як «Содом і Гоморра», «Христос у Марфи та Марії», «Христос та самаритянка» простежується амбівалентність важливих для художника понять, визначення ним долі месіанства в християнській релігії, а також усвідомлення власної відповідальності при виборі такого роду сюжетів.

Картина «Суд Париса» відтворює погляди митця на культ жіночої краси й унаочнює багату фантазію, котра споріднює людську красу з уявленнями про райське життя. Автор виносить основну дію на відкритий простір, заповнений значною кількістю людей — свідків і очевидців реального земного свята, котре уславляє жіночу вроду та цнотливість. Якщо в ранній праці, присвяченій сатурналії епохи цезаризму, гедоністичне свято відбувалося вночі, серед величної архітектури, і було майстерно передане живописними світлотіньовими переходами, з ритмічним динамізмом komponування фігур учасників вакхічної дії, то «Суд Париса» віддає перевагу дії, що відбувається в гармонійному оточенні ідилічної природи. Пафос багатьох критиків, зокрема таких сучасних російських дослідників, як Т. Карпова та Д. Лебедева, свідчить про позитивне сприйняття класичної спадщини видатного представника польського академічного живопису. Позитивні оцінки, так само, як і критичні, супроводжували творчість митця упродовж багатьох років.

Публіка очікувала на кожне наступне полотно Семирадського, й значущі європейські виставки не відбувалися без участі його творів. Чимало картин Семирадський з власної волі чи на прохання шанувальників своєї творчості повторював, виконуючи інколи декілька реплік. До таких належить полотно «Ісаврійські пірати, які продають здобич» (1880) з Харківського художнього музею. Велике полотно (180 × 240 см) присвячене історії про те, як пірати захоплюють людей, яких работорговці перетворюють на рабів. В Монтенегро, в затоці Катор, є місто Піратс, де мешкали пірати, що полювали на людей. Г. Семирадський конкретизував іншу місцевість — Ісаврію

в Малій Азії, а суть драми перевів в емоційну сцену продажу в рабство красивої невольниці та молодій пари — зв'язаних шнурками чоловіка та жінки. Дія відбувається в заповненій нагробованими скарбами (серед яких килими, парча, золоті кухлі, хутра та декоративні вироби) печері, через отвір якої проривається світло з морським простором і галерею на воді.

У змісті постромантичної теми Семирадського можна відшукати паралелі з інтонаціями Байронівських поем та його листом, відправленим з Венеції до Джона Хобхауза, де поет пише про велич Риму в його добрих діяннях, а також злочинах. Байрон, який завершив свій земний шлях за десять років до народження Семирадського, був поборником краси і свободи і жив в інших умовах, аніж художник; однак так само, як Семирадський, він був зачарований середземноморською культурою. Як шільйонський в'язень Байрона не міг примиритись з ув'язненням, так і невольники Семирадського, подібно до Франсуа Боннівара, охоплені відчаєм. Художній контраст вільної й підневільної долі, свободи і рабства він вибудовує на опозиції печери в скелі, яка асоціюється зі злом і рабством, — та морським простором, осяяним світлом. Проміння дня проймає тривогою північ печери, і на цих живописних дисонансах побудована драматична фабула твору, котру посилює темний, музейний колорит з мюнхенських часів, який можна було побачити також на картинах ровесника Семирадського, мюнхенця Юзефа Брандта.

Від байронівського романтичного пафосу сюжетну лінію твору Семирадського відрізняє певна театралізація дії. Оголена красуня намальована зі спини; її поза емоційно переконлива, але їй також властиві певні театральні нотки. Подібна ж театральна краса спостерігається у постатях прив'язаних чоловіка та жінки у човні, — цьому фрагменту відведено роль мізансцени. Однак безкінечна віра Семирадського в жіночу красу сповнена ідилічною притягальною силою, через що образ невольниці на другому плані, в затіненому кутку печери, фіксує ті нотки, що домінували в салонно-академічному мистецтві і були широко представлені на тогочасних виставках. Сила живопису Семирадського полягає в утвердженні ідеальної краси людини, яку, з його точки зору, покликаний уславляти справжній художник. Майже в усіх композиціях художника на античну або антично-побутову чи ідилічно-побутову теми присутня оголена ідеально досконала жіноча постать, яка виступає композиційним центром і декларує сенс сюжетної інтриги. Мотив оголеного жіночого тіла пройшов через сцену європейського живопису. У багатьох

художників він був пов'язаний з античною традицією пластичного трактування міфологічних богинь і взірцевим образом ідеальної жінки. Вона несла думки про найвищі моральні цноти і служила уособленням високих уявлень про красу. В усіх творах Семирадського цей культ був домінуючим і важливим для пояснення такого одвічного поняття, як людська, здебільшого жіноча краса — якість стабільна і духовно-небесна. Людська краса, за Семирадським, — це формула високого стилю, спрямована до ідеального. Тлумаченням вищого і духовного цього художника близькі концепції Ф.В.Й. Шеллінга, розвинуті у системах трансцендентального ідеалізму та у ставленні мистецтва до природи. Семирадський не міг не сприймати вчення філософії мистецтва Шеллінга, який достатньо вичерпно тлумачив суть оголеного тіла в класичних, зокрема античному, мистецтвах. Спираючись на дослідження Вінкельмана, Шеллінг говорив про становлення високого стилю, до якого він відносив твори Фідія та Поліклета.

Важливим стосовно салонного академізму Семирадського є вчення Шеллінга про категорії, завдяки яким переважно пізнається мистецтво, — зокрема такі, як істина, грація, краса. Образну суть роду творчості Семирадського важко уявити без усвідомлення спорідненості, а можливо, й спадковості доказів Вінкельмана та Шеллінга про ідеальні твори в античному мистецтві, про естетичну категорію грації. Адже вона була об'єктом всебічного дослідження («Про грацію в творах мистецтва» Вінкельмана, «Про грацію та гідність» Шеллінга) й в академічному живописі відіграла важливу роль. Численні рисунки, начерки, підготовчі матеріали, і, врешті, такі монументальні композиції, як та, що присвячувалась Фріні, чи гетера з картини про Сократа, чи зображення красунь, які дивляться на сувеніри нубійця, або та, котру мають виміняти на вазу («Жінку або вазу» (1878), «Продавець амулетів» (1875)), та багато інших виявляють категорію грації у співвідношеннях рівноваги та спокою, гармонії простоти людської краси та краси оточуючого світу.

Семирадський, без сумніву, був однією з найповажніших та найпопулярніших постатей в російському, польському та українському мистецтві кінця ХІХ — початку ХХ ст., що занотував у своїх записах М. Мурашко. Нині художні твори Генрика Семирадського є яскравим прикладом класичного академічного мистецтва.

1. *Базен Ж.* История истории искусства. — М., 1995.
2. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.

3. *Кучерюк Д. Ю.* Культура слов'ян. Україна в контексті культурно-історичних доль слов'янства // *Історія світової культури: Культурні регіони.* — К., 2000. — С. 430–516.

4. *Левчук А. Т.* Західноєвропейська культура XIX століття // *Історія світової культури.* — К., 1999. — С. 326–366.

5. *Мізіна А. Б.* Культурологічні аспекти естетичного дослідження історико-художнього процесу // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. праць.* — К., 2001. — С. 81–86.

6. *Федорук О. К.* Джерела культурних взаємин. Україна у творчості польських художників другої половини XIX — початку XX ст. — К., 1976.

**Анотація.** Стаття Оксани Бітаєвої присвячена аналізу процесу розвитку академічного живопису Г. Семирадського в контексті жанрової поліфонії польського образотворчого мистецтва другої половини XIX століття.

*Ключові слова:* академічне мистецтво, жанр, польський живопис, мистецька традиція.

**Аннотация.** Статья Оксаны Битаевой посвящена анализу процесса развития академической живописи Г. Семирадского в контексте жанровой полифонии польского изобразительного искусства второй половины XIX в.

*Ключевые слова:* академическое искусство, жанр, польская живопись, художественная традиция.

**Summary.** The article is devoted the analysis of process of development of the academic painting of G. Semiradsky in the context of genre polyphony of the Polish fine art of the second half of XIX age.

*Keywords:* academic art, genre, Polish painting, artistic tradition.