

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ Г. СЕМИРАДСЬКОГО

Творчість Генрика Семирадського яскраво відбиває ту тенденцію зв'язку мистецьких пошуків з надбаннями європейської філософської думки другої половини ХІХ ст., що чітко простежується в специфіці художньо-виражальних засобів представників академізму. Світоглядні орієнтири Семирадського значною мірою формувалися під впливом ідей позитивізму — філософсько-естетичної течії, ідеями якої захоплювалося чимало митців Франції, Польщі та України. Можливо, в ній знайшли відгомін також тенденції звернення до чуттєвого досвіду, які відстоював у другій половині ХІХ ст. познанський естетик К. Лібельт.

Семирадському, однак, були близькі концептуальні засади Іполіта Тена щодо «головного характеру» як своєрідної константи побудови зв'язків між дійсністю та мистецтвом. Категорія «головний характер» формувалася як єдність трьох понять, а саме: раса, середовище й момент. Щодо раси, то Тен зазначав наступне: «Расою ми називаємо ті вроджені, спадкові нахили, які з'являються на світ разом із людиною і невіддільні від різноманітних особливостей її темпераменту та будови тіла».

Пояснюючи суть середовища, Тен писав: «Людина у світі не самотня, її оточує природа, оточують інші люди; на первинну, незмінну рису характеру нашаровуються риси другорядні й випадкові: фізичні чи соціальні обставини, впливаючи на расову першооснову, змінюють або ускладнюють її».

Третє поняття, яке формує «головний характер», це — момент, тобто конкретна історична епоха. Для Семирадського найближчими були ідеї середовища й моменту, які збігалися з його постійним інтересом до історії давніх часів. У контексті творчих пошуків живописця доречними виявилися міркування К. Лібельта про роль емоційних засад особистості; саме звідси — його увага до світлових ефектів, гармонії між людиною і природою, а також відмова від інтерпретацій конкретних подій, зокрема таких, де зображення обумовлювалось історичними постатями в історичних ситуаціях. Художнику імпонувала не реальна

історія, а історія міфу, наддалека історія античної, зокрема, давньоримської доби. Семирадський, безперечно, був опонентом відомого польського живописця Яна Матейка, якого цікавили конкретні герої, — видатні діячі певної епохи; натомість Г. Семирадському була ближчою антична епоха, і він малював її так, як уявляв собі це давнє ідилічне життя, сповнене пахощами віри у сонми богів, святинями сатурналії та чуттєвими враженнями, з його вірою в красу, як основу реального життя.

Я. Матейка цікавили події, котрі, так би мовити, вплинули на хід історії, були доленосними для певної нації, а Семирадського захоплювали мізансцени релігійного та культурного характеру, також дуже важливі для формування точки зору, згідно котрій краса є основою класичного мистецтва.

Підкреслимо, що для Г. Семирадського важлива не подія, а те, що складає ритм життя; ритм епохи. Так, митець протиставив реальному пейзажу власні враження від старожитностей, наголос на яких дещо віддаляв його від сучасності. Водночас, на наше глибоке переконання, не слід спрощувати світосприйняття митця. В поглядах Г. Семирадського ідея естетизму вища від ідей, спричинених враженнями реального життя.

Глибоко віруюча людина, Г. Семирадський переймався проблемами релігійного життя, читав Святе письмо і значну частину власної творчості присвятив історико-релігійній тематиці, зокрема, становленню раннього християнства в Давньому Римі, — тобто мистецькому формуванню різних аспектів його тодішнього буття, а також деяким загальним біблійним питанням. Композиції на релігійну тему Семирадського в експозиціях Салонів, як свідчили сучасники, вирізнялися на тлі значної кількості творів подібного тематичного спрямування високим рівнем мистецького виконання й ясністю сприйняття й відображення ідеї. Не випадково 25-річному художнику в період розвитку його таланту було доручено взяти участь у розписах храму Христа-Спасителя в Москві. Над оформленням монументального дітища архітектора К. Тона працювало немало відомих майстрів. Праця над ескізами та виконанням ряду композицій продовжувалася від 1876 до 1879 року, і це була інтенсивна, захоплююча праця, що виявила глибину ставлення Семирадського до запропонованих йому євангельських сюжетів та композицій з життя Олександра Невського. Слідуючи вказівкам Комісії, художник в процесі роботи створив свій власний історико-археологічний метод реконструкції: у нього сформувалось ставлення митця «до себе», «звернення себе собою» (в дусі професора Колеж де Франсе Мішеля Фуко), — що є імперативом мистецького ідеалу. Звичайно, європейський салонно-класицистичний живопис релігійного типу підживлювався формулами тематичного ідеалу, і Семирадський на виставках різних європейських міст спостерігав спроби багатьох авторів довести мистецьку форму до заявленої мети. Але

далеко не всім давалося цієї мети досягти, і художник це теж розумів. Своїми живописними творами він давав відповіді на питання про шлях до його ідеалу і мету, яка має стояти перед кожним митцем на цьому шляху. Перша відповідальна робота, якою молодий художник заявив про власні мистецькі орієнтири у запропонованих естетичними нормами академії мистецьких правилах, називалася «Грішниця». Вона була намальована «на одному диханні», талановито і з почуттям великої відповідальності перед власною високою метою, а також обов'язками всіх пенсіонерів академії 1872 року. У наступному, 1873 році ця картина експонувалась на Світовій виставці у Відні. В той час клімат мистецького ринку Європи помітно змінювався; про нові тенденції паризького Салону у Палаці промисловості в 1872 р. блискуче розповів у своїй книзі «Історія імпресіонізму» Джон Ревалд. Саме тоді група молодих художників з Мане, Піссаро, Моне, Сіслеєм, Ренуаром та ін., за підтримки П. Дюран-Рюеля, готувалася заявити про свою позицію стосовно офіційного Салону. У бараках була організована виставка творів тих, кого не прийняли до Салону художників — уже друга, позаяк перша відбулася ще у 1863 р. Отже, крім лінії офіційного салонного мистецтва, чітко окреслювалися обрії другої, «демократичної» лінії. Г. Семирадський був далекий від цих доленосних для світового мистецтва суперечок: після набутої професійної освіти у Петербурзькій академії мистецтв обдарований художник мав ясну мету, і він обрав шлях, з якого йому не судилося зійти, — зокрема, завдяки підтримці рідної alma mater, котра надала йому багато привілеїв, і в першу чергу — звання академіка.

Однак дійсне значення творчості Г. Семирадського полягає в тому, що він у релігійно-історичні сюжети ввів новітнє розуміння кольору в живописі. У французькому мистецтві живопис, створений на лоні природи, набував дедалі більшого значення під впливом барбизонців, починаючи з середини XIX ст. Художники зображували куточки рідної землі, звертали увагу на гру світла і кольору, ефекти світлотіньових плям. У зображення краєвидів вони вкладали градації почуттів, збагачуючи техніки накладання барв і відтворення повітряної перспективи. Французький живопис поспішав назустріч пленеризму.

Семирадський, без сумніву, був знайомий з досягненнями французьких пейзажистів; тому він почав вводити у свої твори пейзажі, застосовуючи сміливі ефекти світла у картинах на антично-міфологічні, історичні та релігійно-історичні теми. У першому творі, вже згаданому вище, де новаторським чином вирішувались живописно-колеристичні проблеми, художник довів: проблема світла становить невід'ємну сутність образності, і вона найбільше відповідає уявленням про ідеальну красу. У полотні «Грішниця» Г. Семирадський артистично поєднав сутність академічного живопису з уявленням про роль кольору в композиції.

Художня критика того часу високо оцінила і сам сюжет, і композицію твору, підкреслюючи правдивість і простоту зображення сцени, а також природний, свіжий колорит і характерність типажів. Саме завдяки цій картині Семирадський здобув визнання та певне становище у світі європейського мистецтва. На ній зображено багатофігурну сцену, дія котрої відбувається перед терасою. Праворуч розташовано постаті Христа та апостолів, зображених у вигляді однієї групи; перед ними біля сходів — грішниця з переляканим, засоромленим виглядом обличчя і відповідними жестами. За її спиною вгорі, на терасі зображені учасники гульбища, раптово припиненого появою Ісуса. Майстерно передана південна спека, коли сонячне світло особливо підкреслює поведінку та характери, — насамперед самого Христа, потім грішниці та численних свідків на шляху, що веде вглиб краєвиду, а також гульвіс, зображених на передньому плані. Вихоплені світлом елементи архітектури у густій зелені ліворуч та великий простір перед грішницею.

Зображений сюжет доводить, що молодий художник бездоганно володів засобами композиційної побудови, структурно розділивши сцену на дві прямокутні групи, виявивши головних персонажів, — Христа і грішницю, котра після зустрічі з ним перейшла у християнство і стала ревною послідовницею нової релігії. Картину характеризують, зокрема, високі живописні якості, насамперед майстерна передача співвідношень світла і тіні. Риси живописного таланту молодого митця визнали одразу усі, кому довелося її бачити, спершу на виставці в Петербурзі, а потім — у Відні. Нині цей твір, виконаний на замовлення наступника царського трону, майбутнього імператора Олександра III, зберігається у Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі.

Художник у цьому творі, зокрема, дав зрозуміти глядачеві, що він не байдужий до природи, і що ідеальна краса — це найвища її субстанція. За першою групою постатей з Христом, фігурами людей у білому вбранні на шляху простяглася велична панорама з будинком, глибоким простором і високим шатром голубих небес з хмарами. Увесь цей живописний краєвид зображено в мерехтінні спекотного південного повітря.

Втілені тут ідеї були близькі до тих завдань, що ставили перед собою представники барбізонської школи, оспівуючи красу краєвидів. Для Семирадського людська краса у вимірі давньоримської цивілізації чи християнських цінностей була співрозмірна красі довколишнього світу. Світ людини і природи існують у гармонії як чинники естетичного, — в цих поняттях зміцнювалися мистецькі переконання художника.

У сюжеті про зустріч Христа з грішницею, котра після цієї доленосної події перейшла у нову віру, зображена зустріч двох світів — християнського з язичницьким. Картина в сенсі розкриття євангельського сюжету відповідає

тематиці релігійно-історичного жанру, близького цьому художнику, про що свідчать інші, віддалені в часі від цієї композиції, полотна «Христос та самаритянка» (1890, Львівська галерея мистецтв), та «Христос у Марфи та Марії» (1886, Санкт-Петербурзький Державний Російський музей).

Львівська композиція зі сценою зустрічі самаритянки з Христом біля колодязя унаочнює велич християнської ідеї зображенням ідеальних постатей на тлі південної природи, гармонійністю пропорцій мізансцен та світло-тіньових відношень. Картина приваблює ілюзією правдивості зображення, — цією даниною релігійно-історичному жанру (євангельський сюжет тут нібито оповитий історичною реальністю) — й красою, яка виступає втіленням того, що постає як суб'єкт зображення.

У картині, присвяченій візиту Христа до сестер Марфи та Марії, постаті зображені на передньому плані, хоча фігура Марфи губиться в глибині затієних площин. Ідеально змодельовані рефlekсами світла постаті відповідають канонам краси; живопис скрупульозно передає анатомічні подробиці фігур, вирази облич, жести рук, підкреслюючи урочистість зустрічі загалом і бесіди зокрема. Фігури Христа і Марфи, що сидять, центрують вісь композиції; психологізм сцени підсилює кольорова пляма площини килима, розстеленого на підлозі кімнати. Другий план осяяний світлом, яке на першому плані проступає крізь кроки оливкових дерев площинами ясних плям, з поступовим переходом до світлої плями глиняного будиночку, а також углиб композиції, до обрїю, що переходить у чашу небес. Семирадський впевнено розгортає перспективу композиційних форм, що створює враження розвитку гармонійного світу. Історичні взаємозв'язки постатей обґрунтовані образом величної й безмежно красивої природи. Отже, в цьому масштабному (191 × 302,5 см) полотні успішно розв'язана проблема мистецтва та природи в площині естетично-філософських роздумів про моделі ідеальних культур і відносин між людьми, що їх цивілізація явила в античному світі та християнських біблійно-євангельських ідей.

Цей художник, без сумніву, був однією з найповажніших та найпопулярніших постатей в російському та українському мистецтві кінця XIX ст., що зазначав у своїх записах, наприклад, М. Мурашко. Живописні твори Г. Семирадського є яскравим прикладом класичного академічного мистецтва.

Відомо, що Семирадський у першу чергу приділяв увагу монументальним полотнам, де найбільш повно виявляв всі грані свого таланту; в паузах між ними створювались полотна, під час праці над якими він «відпочивав», коли спокійнішими ставали його душа, темперамент, запал, промінь натхнення. Це були картини, в котрих також виявлялися його прагнення до ідеального, але вони були менші за розміром, і, як правило, зображували всього двох-трьох персонажів на лоні ідеального краєвиду, такого куточка природи, який виникав під

враженням реалій, але видозмінювався в уяві художника. До таких полотен можна віднести твори «На грецькій терасі», «Маленький аргонавт», «Небезпечна наука», «По воду», «Після купелі», «Пісня рабині», «При водогоні», «Родинне щастя», «Маляр вазонів» тощо. Традиційним для такого типу картин залишається симетричний ритм, афектація світла, як правило, скерованого до центру композиції; його протиставлення затіненим ділянкам; розташування предметів у композиції на засадах контрасту, в багатьох випадках ахроматичного.

Характерними для раннього періоду творчості митця є твори, що нині зберігаються у Львівській галереї мистецтв: «Ніч на Івана Купала» та «Сільська ідилія», де він передає свої враження від української природи та побутових сцен, і де природність зображених поз поєднана з елементами ідеалізації, яку можна сформулювати типом порівняння «будні наче свято». В цих творах українця виступає у класицистичній формі: ідилія сільської сцени з матір'ю за працею, під солом'яною стріхою дерев'яної хати, з немовлям та собакою — усе це на першому плані, тлом якого слугує краєвид з деревами та дахом високого неба. Сценка передана у класицистичних формах, що надають дії спокійних ритмів, в даному випадку, пейзажного життя.

Ризикованим було б порівняння даної композиції з деякими творами Т. Шевченка на подібну тему, але в даному випадку спорідненою виглядає настроєва духовність образів, чие мистецьке походження визначали правила підвищеного тону, властивого учням майстерні К. Брюллова. Створенню картин на цю тему у Генрика Семирадського передувало ототожнення з середовищем, в якому минули його дитячі роки, а також, не виключено, навчання у вихованця К. Брюллова, Д. Безперчого.

Картина «Ніч на Івана Купала» була написана художником у 24-річному віці. Нічний краєвид з місяцем, плесом ріки, світлим небом і освітленою громадою молоді на узліссі становлять основну сюжетну лінію язичницького свята. В картині зафіксовано характерну рису культури середини XIX століття, коли у літературі та мистецтві сцени з селянського життя унаочнювали народження нових мистецьких засобів у творах, неможливих у виставкових залах класицистичної академії мистецтв. З цих джерел у російському мистецтві через деякий час мав розпочатись потужний рух передвижників, на чолі з І. Крамським, а в польському — започатковувалось поширення ідей, що також були луною загальноросійських сентиментів інтелігенції стосовно життя народу (Ю. Шерментовський, В. Герсон).

У композиції сніп світла від багаття є оптичним центром композиції. Саме тут, на березі ріки, відбувається головна дія з дівчатами та парубками. Круглий місяць у лівій частині композиції віддзеркалюється у темній нічній воді, що збагачує візуальне сприйняття колориту картини. У згаданих роботах рука май-

бутнього майстра ще не відчувалася: це були початкові вправи зовсім молодого художника, сповненого надій та сподівань. Свої ранні твори Генрик Семирадський виставляв у Товаристві заохочення художників, маючи переконання в тому, що його вирішальний день у мистецтві іще попереду. Роки, проведені в академії, змінили його мистецькі орієнтації, а Рим, в якому художник прожив усе життя, повернув смак та уподобання Семирадського в бік класицистичного академізму. З цього шляху йому не судилося зійти: надто великими були принади досконалої краси.

У численних ідилічних розповідях, — про життя молодих людей серед красивої природи; у сценах, подібних до композиції «Маяр ваз», з фігурами двох красунь та юного вазописця на терасі, з водограєм у вигляді фасаду храму з фронтоном, фризом та давньоримським рельєфом; в чарівних краєвидах та ідеальних образах пастушка і пастушки серед отари кіз, з незмінно театральним довкіллям; у творі «Пісня невільниці» з трьома красунями і величним тлом панорами, схожої на театральну сцену; в зображеннях храмів, кипарисів, далечі, гір, небес у багатьох інших живописних роботах художник слідкував за тим, щоб картина виглядала красивою, і планував розвиток усіх її елементів в координатах ідеального простору та часу. Творчість Г. Семирадського увібрала всі якості високого мистецтва, і це було передумовою розкриття його масштабного таланту. Саме ці якості він спостерігав у рівних пропорціях виявлення гармонійної людини у її зв'язках з часом та природою.

У 1880-і, в епоху розвитку позитивістського руху в культурі, появою нових напрямів та течій у мистецтві, а також зародження символізму, Генрик Семирадський відчував необхідність прислухатись до соціокультурних змін і втілювати їх у колористичних ефектах численних елегійних та ідилічних композицій на історико-побутові та релігійно-історичні теми. Художник впевнено продовжував власну мистецьку лінію, започатковану іще в його ранніх творах. На початку 1880-х Семирадський виконує полотна на історичні теми «Тризна дружинників князя Святослава після бою під Дорогостолом у 971 р.» та «Спалення трупа вождя русів у Бугарі», де він поєднує історичний сюжет та зображення природи, таким чином організовуючи ритм ідеальних форм, щоб вони перебували у взаємодоповнюючому і взаємопротягуючому русі.

В середині 1880-х народжуються полотна «У монастирській тиші» (1875–1887), «На монастирській терасі» (1886), «З причастям» (1885), в яких мистецькі засади поєднання ідеальної основи сюжету та природи вирішуються в естетичній системі побутового жанру. Чутливий до змін у художній культурі, Семирадський не зраджував ідеалам молодості, намагаючись власну систему естетичних цінностей підпорядкувати поглядам позитивістів, та зберігаючи віру у суспільну користь і високе громадське призначення власної творчості.

У 1890-і, після смерті Яна Матейко в 1893 р., через необхідність демократизації навчального процесу в очолюваному ним закладі, — Краківській школі образотворчого мистецтва, — зміни в мистецькому процесі стали особливо гостро відчутні. Генрик Семирадський намагався не відставати: саме про такі наміри свідчать його полотна на релігійну та побутову тематику, датовані серединою 1880-х. Ідеалізація античної давнини в цих композиціях підмінена ідеалізацією сучасного йому релігійного життя: у картинах зображено ті його сторони, які найбільше імпонували художнику, і, звісно, з його позиції, могли відповідати сучасним поглядам на мистецтво.

Художник надихався класицизмом, властивою йому естетичною домінантою краси в живописному творі. Генрик Семирадський у цей період фактично уже здобув європейське визнання завдяки формулюванню власних естетичних поглядів і ствердженню особистих уявлень про прекрасне. У багатьох творах Семирадського на релігійну тему сцени з життя Христа, персонажі з Біблії та Євангелія мають виразне історичне тлумачення. У другій половині XIX ст. пейзаж як жанр зайняв у польському живописі провідне місце, а його прихильниками були майже усі художники того часу. Семирадський віддав цьому жанру чимало творчих сил, виявляючи талант у передачі кольору, його змін у природі, а також чуйним відчуттям та збереженням його світлоносних якостей. Творчість Семирадського вважається одним з кращих здобутків польського мистецтва.

Лінія академічно-класицистичного напрямку, яку започаткували в Кракові К. Статлер та його послідовники, в особі Семирадського досягла кульмінації. Стиль, обумовлений творчістю прихильників цього напрямку і, зокрема, спадщиною видатного майстра, розвивався протягом усього століття у творах ряду митців, що жилися традиціями академічно-салонного малярства і залишалися відданими античним ідеалам, а також уявленням про платонівську ідею краси. До прихильників цього напрямку можна віднести художників, різних за художньо-образними уподобаннями: одні були закохані в антику (брати М. та О. Свідомські, В. Котарбинський), другі — в антику та орієнтальний постромантизм (С. Хлебовський); треті вподобали антично-біблійні мотиви (С. Бакалович, Я-В. Грейм), четверті зберегли виразні салонні традиції у портреті й пейзажі (Г. Чахорський, Т. Айдукевич, К. Похвальський). Стилістику академічного живопису сприйняли вихідці з України П. Мерварт та С. Жмурко.

Значний вплив на розвиток академічного живопису і, зокрема, на творчість Г. Семирадського мали також твори «Вогнем і мечем» і «Quo vadis» лауреата Нобелівської премії, популярного в ті часи польського письменника Генриха Сенкевича (1846–1916). Твори цього письменника надихали також П. Стахевича, Ю. Дескура та деяких інших художників.

Не залишилися поза увагою митця також етично-філософські погляди улюбленого учня Гегеля, Кароля Лібельта (1807–1875), який в естетичних роздумах апелював до ірраціональних інтенцій, акцентуючи увагу на чуттєвому досвіді, що позитивно розкривається в семантиці образів.

Аналізуючи процес формування концептуальних засад художньо-естетичних поглядів Семирадського, слід зазначити, що на творчі світоглядні позиції митця вплинули найбільш прогресивні гуманістично-демократичні теорії та погляди як представників класичної філософської думки, так і науково-творчої європейської інтелігенції кінця XIX — початку XX ст.

1. *Мізіна А. Б.* Естетична інтерпретація історії мистецтва: Сучасне бачення. — Луганськ, 2006.

2. *Онїщенко О. І.* Інтегративність як методологічне підґрунтя дослідження художньої творчості // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. — К., 2000. — С. 151–160.

3. *Онїщенко О. І.* Українська модель художньої творчості в контексті європейських філософсько-естетичних пошуків кінця XIX — початку XX століття // Мультиверсум: Філософський альманах. — 2001. — Вип. 26. — С. 157–166.

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

Анотація. Стаття присвячена аналізу процесу формування концептуальних засад художньо-естетичних поглядів Г. Семирадського, світоглядних позицій його мистецької творчості.

Ключові слова: художня творчість, академічний живопис, мистецький жанр.

Аннотация. Статья посвящена анализу процесса формирования концептуальных принципов художественно-эстетических взглядов Г. Семирадского, мировоззренческих позиций, его художественного творчества.

Ключевые слова: художественное творчество, академическая живопись, художественный жанр.

Summary. The article is devoted the analysis of process of forming of conceptual principles of khudozhne-estetichnikh looks of G. Semiradskogo, world view positions, him artistic creation.

Keywords: artistic creation, academic painting, artistic genre.