

Юлія КОРСИК

ПОСТАТЬ І ТВОРЧІСТЬ Г. СЕМИРАДСЬКОГО В РІЧИЩІ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ НАУКИ

Біографія художника

24 жовтня 1843 р. в родині Іполита Семирадського та Михайлини Прушинської народився первісток, якого назвали Генріх Гектор. Сім'я проживала в невеликому містечку Новобілгороді (тепер Печеніги Чугуївського району) біля Харкова.

Рід Семирадських походив з Королівства Польського. Батько Генріха Семирадського Іполит обрав військову службу, та оскільки після третього розділу Польщі (1795) між Прусією, Австрією та Росією, частина Королівства зі столицею у Варшаві ввійшла до складу Російської імперії, йому довелося служити російському імператору. Служба минала далеко від батьківщини в Харківській губернії. Згодом батько художника дослужився до чину генерала російської армії.

Незважаючи на те, що родина Семирадських мала російське підданство, в їхньому домі завжди підтримувалась атмосфера Польщі. Вони читали польські книжки, розмовляли про польське мистецтво, берегли національні звичаї і залишались католиками. В домі Семирадських збирались поляки, які пам'ятали свої традиції. Тут бували професор Харківського університету Олександр Міцкевич, брат польського поета Адама Міцкевича, письменник Юзеф Коженевський. Це був «польський культурний центр на відстані від батьківщини» [1].

В харківській гімназії, де навчався Генріх Семирадський, малювання викладав Дмитро Безперчий, учень Карла Брюллова. Семирадський з теплотою ставився до свого першого, і, мабуть, єдиного вчителя. До 50-річчя педагогічної діяльності Д. Безперчого Генріх Іполитович відіслав своєму наставнику листа, в якому висловив йому вдячність: «... Згодом ставши на ноги, я мав можливість на кожному кроці впевнитися у розумності основ, які Ви мені дали, основ широких, тих, що дали змогу одночасно розвивати уяву і техніку, начал, що ви-

магали вправ у рисунку, живописі і композиції. Уся моя наступна художня діяльність створювалася на цих Вами посяяних началах» [2].

Після закінчення гімназії майбутній художник за вимогою батька поступає на фізико-математичний факультет Харківського університету. В 1864 він успішно його завершує, захистивши дисертацію на тему «Про інстинкти комах».

В роки навчання в університеті Генрих Семирадський не припиняв займатися рисунком та живописом під керівництвом Д. Безперчого. Учень Дмитра Івановича планував пов'язати своє життя з мистецтвом, тому одразу після отримання університетського диплома він наважується поступати у Петербурзьку Академію мистецтв. Досягнувши 21-річного віку, Семирадський, згідно з уставом Академії не мав права вступати до неї на загальних підставах. Тому успішно здавши екзамени з рисунка, майбутній майстер був зарахований лише як вільний слухач, але одразу в клас гіпсових фігур, а не голів, що свідчило про високий рівень його підготовки. В Академії Семирадський навчався в натурному класі Богдана Віллевальде та Карла Веніга.

Необхідно зазначити, що, враховуючи успіхи у навчанні, в 1866 р. Рада Академії переводить Семирадського у рівноправні студенти. Це дало йому право розраховувати на отримання Великої золотої медалі та 6-річну пенсіонерську поїздку за кордон за державний кошт з метою вдосконалення своєї майстерності та знайомства з класичним мистецтвом Західної Європи. В процесі навчання художник часто отримував призові місця і нагороди за свої роботи. Композиція «Діоген, що розбиває кухоль» (1868, приватна збірка) була нагороджена Малою золотою медаллю. Тут Семирадський вперше зіткнувся з академічним ареопагом. Професори Академії були не задоволені надто реалістичним пейзажем у картині і наполягали, щоб Семирадський зробив його в дусі Пуссена. Але Семирадський зміг відстояти свою позицію. «Оживлення» античного сюжету за допомогою реалістично написаних деталей та пейзажу в подальшому стане характерною рисою творчої манери Семирадського. Отримання Малої золотої медалі було однією з умов для участі в змаганні за Велику золоту медаль.

Для конкурсної програми визначили тему, яка називалась: «Довіра Олександра Македонського лікареві Пилипу під час важкої хвороби». В листопаді 1870 р. Семирадський виставив на річний екзамен композицію на задану тему. Робота отримала найвищу відзнаку — Рада Академії присудила Семирадському Велику золоту медаль. «Це був один з найурочистіших днів мого життя. Екзамен цього року був надзвичайно суворий, з тих, хто працював зі мною, ніхто не отримав медалі, окрім мене» [3], — так прокоментував цю подію сам художник.

Володар Великої золотої медалі, Генрих Іполитович вирушив у пенсіонерську подорож. Шлях пролягав через Краків до Мюнхена, який на той час був одним з найбільших європейських художніх центрів. Тут працювали такі відомі майстри академічного історичного живопису, як К. фон Пілоті та В. фон Каульбах. Семирадський мав можливість близько познайомитися з творчістю цих метрів європейського академізму, але займатися в їх майстернях не став, оскільки вважав свою академічну освіту завершеною. В Мюнхені художник написав картину «Римська оргія блискучих часів цезаризму» (1872). Це монументальне полотно придбав великий князь Олександр Олександрович за 2000 рублів. За декілька років гонорари художника за подібні роботи зростуть на порядок.

На початку квітня 1872 р. Семирадський залишив Мюнхен. Деякий час він живе у Флоренції, потім їде оглядати Південну Італію, а в травні переїздить до Рима, де залишається на все життя. В Італії остаточно визначиться коло тем творчості художника: сюжети з історії аничності та раннього християнства. Тут були написані головні полотна Семирадського: «Грішниця» (1873), «Світочі християнства» (1876), «Фріна на святі Посейдона в Елевсині» (1889).

Ще до від'їзду за кордон великий князь Володимир Олександрович замовив художникові картину на сюжет поеми О. К. Толстого «Грішниця». В 1873 р. Семирадський закінчує «Грішницю». Спочатку картина експонувалася у Відні на Всесвітній виставці і отримала медаль «За мистецтво» (перша міжнародна нагорода Семирадського), потім художник надсилав її до Петербурга на академічну виставку. За цю картину живописець отримав звання академіка. В цьому році художник одружується зі своєю кузиною Марією Прушинською, яка стала його вірною супутницею на все життя. Урочиста церемонія шлюбу відбулась у варшавському костелі Святого Антонія, звідки молодята поїхали до Рима. В подружжя Семирадських народилося троє синів: Болеслав, Казимеж (помирає в одnorічному віці), Леон і донька Ванда.

Картину «Продавець амулетів» (1875) прихильно сприйняли в Академії мистецтв. Після її детального огляду Академічна Рада постановила оголосити Семирадському подяку і нагородити орденом Станіслава 3-го ступеня. Роком пізніше ця робота отримала Велику золоту медаль на Всесвітній виставці у Філадельфії.

У 1877 р. художник виконує чотири стінних розписи для храму Христа Спасителя у Москві: «Олександр Невський в Орді», «Олександр Невський приймає папських легатів», «Смерть Олександра Невського», «Поховання Олександра Невського». В 1878–1879 Семирадський створює ще три композиції для цього храму: запрестольний образ «Таємна вечеря», «Хрещення Господнє», «В'їзд Христа в Єрусалим».

9 березня 1877 р. Рада Академії удостоїла Семирадського за картину «Світочі християнства» (1876) званням професора, висловивши вдячність, що «уся його художня діяльність приносить честь Академії та російському мистецтву» [4]. «Світочі» або «Факели Нерона» експонувалися на Всесвітній виставці в Парижі. Це полотно принесло Семирадському звання члена Берлінської, Стокгольмської і Римської Академії, а також орден Почесного легіону від французького уряду та орденські знаки «Корони Італії»; флорентійська галерея Уффіці запропонувала художнику написати свій автопортрет. «Факели Нерона» художник подарував Кракову для заснування Національного художнього музею (нині Краківський Національний музей в «Сукенницях»).

Картина «Ісаврійські пірати», що тепер зберігається в Харківському художньому музеї, була написана в 1880 р. і призначалась для виставки в Мельбурні, де їй в 1889 р. присудили золоту медаль.

Після роботи над розписами храму Христа Спасителя Семирадський і надалі створював монументально-декоративні твори: образи для церков у Варшаві («Вознесіння Христа»), Кракові («Христос, що приборкує бурю»), для Ісаакіївського собору в Петербурзі («Євангеліст Лука» по картону К. Брюллова, 1886 і «Мучеництво Св. Тимофія і Св. Марфи»), плафони в будинках графа Завіші у Варшаві («Світло і Темрява») та Ю. С. Нечаєва-Мальцева у Петербурзі («Аврора», 1883), завіси для театру в Кракові (1894) і Львові (1900), панно у варшавській філармонії («Музика духовна» і «Музика світська», 1901). Станковими важко назвати полотна «Похорон руса в Булгарії» і «Тризна дружинників Святослава після бою під Доростолом в 971 році», виконані художником в 1884 р. для Історичного музею в Москві.

В 1883 р. Семирадський переселяється у власний будинок в Римі на *via Gaeta* з прекрасно облаштованою майстернею. В наступному році він купує невелике помістя в Стржалкові недалеко від Ченстохова (Польща). 1889 р. в житті Генриха Іполитовича відзначився відкриттям персональної виставки в залах Петербурзької Імператорської Академії мистецтв. Центральною картиною експозиції в рафаелівському залі стала «Фріна на святі Посейдона в Елевсині». Поряд з «Фріною» були виставлені й інші роботи Семирадського — «За прикладом богів», «Перед купанням», «Біля фонтану», «Спокуса св. Ієронима». На знак подяки і шанування Академія призначила художника позаштатним членом Ради. В 1892 р. відбулась ще одна виставка робіт майстра у варшавському салоні Кривульта («Спокуса св. Ієронима», «Свято Вакха», «З розрадою і допомогою»).

Окрім великих монументальних полотен, Семирадський пише невеликі камерні картини ідилічного змісту, в яких живописно зображується краса південної природи і людських стосунків: «За прикладом богів» (1879), «Сільська

ідилія», «Біля храму» (1881), «Талісман», «Відпочинок» (1896), «Біля джерела» (1898) та інші.

Останнім великим твором художника стала «Християнська Діртеця в цирку Нерона» (1897). Вона була показана в Москві, Петербурзі, а потім відправлена на Всесвітню виставку у Венецію. Цю картину сприйняли неоднозначно навіть прихильники творчості Семирадського.

В 1901 р. Генріх Семирадський занедужує важкою хворобою — раком язика. Великий художник помер 23 серпня 1902 р. в своєму маєтку в Стржалково. Спочатку його поховали на варшавському кладовищі Повонзки поряд з могилами батьків. Рік по тому прийняли рішення перезаховати рештки померлого в краківському костелі паулінів «На Скалці» в крипті заслужених поляків. «Сходи катафалка потопали в квітах, лаврах і вінках для безсмертного творця «Факелів Нерона» та засновника Національного музею мистецтв» [5], — згадавав Левандовський про смерть свого друга.

Природа творчості Г. Семирадського

Багато науковців погоджуються, що мистецтво пізнього академізму мало еkleктичний характер. Роботи Семирадського, як глави цього напрямку, яскраво відображають характерні риси, притаманні історичній академічній картині тих років: посилення інтересу до сюжетів з життя античної епохи; застосування пленеру в зображенні пейзажного фону; прагнення до оптичної ілюзії форм. Творчий метод художника акумулює традиції романтизму, академізму, реалізму і навіть майбутнього модерну. Цікаво розібратися, що саме запозичив художник з кожної художньої епохи.

Яскравим представником романтизму в російському мистецтві є славнозвісний Карл Брюллов. Перший вчитель Семирадського, якого художник вважав своїм єдиним вчителем, Дмитро Безперчий, був його учнем. Популярність робіт Генріха Іполитовича можна порівняти лише з успіхом картини «Останній день Помпеї», завершеною «Великим Карлом» в 1833 році. Звісно, Семирадського важко назвати послідовником Карла Брюллового, якими, наприклад, у своїй ранній творчості були М. Ге, К. Флавицький, Ф. Моллер; його творчість лише побічно стикається з брюлловським романтизмом [6]. Коріння творчості Семирадського слід шукати в салонному пізньоромантичному мистецтві Західної Європи, наприклад, у творах французьких живописців Т. Шассерію та Ж.-Л. Жерома. Творчість цих художників мала паралелі і в Росії 1860-х років; найближче до них був Ф. Бронников («Римські лазні», «Гімн піфагорейцям»). Роботи європейських майстрів мали більш гедоністичний характер, більше було оголеної жіночої натури, розкуто зображеної.

Творчість Г. Семирадського, С. Бакаловича та інших художників стала втіленням цього напрямку в російському мистецтві останньої третини XIX ст. Античні ідилії Семирадського мають інтимний характер і виглядають так, ніби художник випадково став їх свідком, що часто допускалося в живописі салонного академізму. Ці композиції по-романтичному ідеалізували античність, втілювали ідею відродження втрачених традицій «чистого мистецтва», стійким поборником яких був митець. Досить лише згадати відомий спір молодого студента Семирадського з загальноновизнаним прогресивним критиком В. Стасовим. «Повсякденний бруд і в житті набрид... Ці факти з тенденцією, ці повчання нічого спільного з мистецтвом не мають... Це — література, це — нудьга, це все — розумова проза... А щодо правди в мистецтві — так це ще велике питання. І нам, можливо, завжди дорожчим є те, чого ніколи не було. Саме такими є всі геніальні творіння. Такою є вища творчість» [7]. Такою була естетична позиція Генриха Семирадського.

Проте Генрих Іполитович змальовував не тільки ідилічні сцени з життя давніх римлян та греків. Серед незавершених робіт в його майстерні була картина «Шлях на Голгофу», живописні ескізи якої зберігаються в Художньому музеї в Лодзі і в Національному музеї у Варшаві. Інколи в його творах відчутні пізньоромантичні традиції, що йдуть від Делароша, з властивим йому зовнішнім трагізмом сюжетів, з «кривавими драмами» («Оргія часів Тиберія на острові Капрі», «Світочі християнства», «Християнська Дірця в цирку Нерона»). Можливо, ці роботи є спробою майстра відгукнутися на найбільш актуальні проблеми тогочасного російського суспільства. Проблема жертвності, яку в цих картинах намагався відобразити художник, була надзвичайно актуальним питанням в колах російської інтелігенції другої половини XIX — початку XX ст. Більшість російських письменників і художників тих років глибоко переживали цю проблему і брали безпосередню участь у її вирішенні, що знайшло відображення у їх творчості.

Література другої половини XIX ст. реагувала на дану проблему найгостріше. «Володарі дум» XIX ст. Ф. М. Достоевський і Л. М. Толстой, під чий впливом знаходилася російська інтелігенція тих часів, глибоко розмірковували над проблемою жертвності. Достоевський вважав, що жертва людини заради блага інших людей виправдана лише за умови свободи вибору приречення себе на страждання, всезагальної любові і соборності, і тільки тоді ця жертва стає найвищою радістю. За думкою Достоевського, це одна з найхарактерніших рис, що властиві російському народові. «Я думаю, найголовніша, корінна потреба російського народу є потреба страждання постійного і невтомного, завжди і у всьому. Цією спрагою страждання він, здається, заражений споконвіків. Страдницький струмінь проходить крізь всю його історію, не тільки через зовнішні

лиха та нещастя, а б'є джерелом з самого серця народного. В російського народу навіть в щасті неодмінно є частина страждання, інакше щастя для нього неповне» [8].

В силу католицького віросповідання, усвідомлення себе поляком і приналежності до табору європейських академістів, чия творчість взагалі відзначалася космополітичним характером, Семирадському у вищезгаданих композиціях не вдалося розкрити проблему жертвності, як це віртуозно зробили І. Ю. Рєпін у картині «Не чекали» (1884–1888), В. І. Суриков в «Боярині Морозовій» (1887) та багато інших російських художників-реалістів в своїй творчості.

Розвиток реалізму вплинув на академічне мистецтво, а відповідно і на творчість Семирадського. Починаючи ще з 60-х рр. ХІХ ст., художники почали виявляти велику увагу до реалій часу та матеріальної культури: костюмів, зброї, архітектури, місця дії; все це, звісно, узгоджувалося з рівнем тогочасних історичних та археологічних знань. Такий своєрідний відгук академіків на вимогу часу позначився на релігійно-міфологічних і світських сюжетах, на сюжетах з російської або західноєвропейської історії.

У свою чергу, пізній салонний академізм мав вплив на реалістичне мистецтво в Росії. Ось що писав один з рецензентів ХХVІ виставки передвижників, що відкрилася у 1898 році: «Колись відкриття передвижної виставки було сенсаційною подією і в художньому, і в обивательському світі... Але протягом останніх років передвижні виставки якось втратили свій виключний, тенденційний характер... Час та інші обставини... зрівняли всі різкості, і тепер публіка переходить з академічної виставки до передвижників, не помічаючи особливої різниці між тою та іншими» [9].

«Іншими обставинами», що сприяли такій ситуації, є декілька причин. До 1898 р. не стало багатьох визначних діячів та засновників передвижництва — В. Перова, І. Прянишникова, О. Саврасова, І. Крамського і М. Ге, які власним авторитетом укріплювали позиції Товариства. Не останнє місце посідає проблема консерватизму старих членів Товариства, які «не давали повітря» молодим художникам з новими ідеями. Та обставина, що салонні твори мали велику популярність серед публіки, теж відіграла роль у зближенні академізму та передвижництва. Наприклад, виставку Петербурзького товариства художників, де експонувалася картина Семирадського «Дірця» (1897), відвідало за місяць двадцять тисяч глядачів — кількість небачена для тих років. Орієнтація на смаки широкої публіки — тенденція того часу, що найяскравіше проявиться в мистецтві модерну.

Навіть визнані майстри російського мистецтва не уникнули створення салонних робіт. Наприклад, «Місячна ніч» (1880) та «Невідома» (1883) І. Крамського, «Право господаря» (1874) В. Полєнова, «Садко» (1876) І. Рєпіна, «Сце-

на з римського карнавалу» (1884) В. Сурікова, «Іван-царевич на сірому вовку» (1889) В. Васнецова та інші, список яких можна продовжити.

Поступово історична академічна картина перетворювалася на історико-побутову, і це вплив не лише побутового живопису. Втрата прославленого героя зрілого класицизму, втрата романтичного відчуття протистояння сильної особистості і навколишнього світу призвели до дегероїзації, і як наслідок, до прозаїзму і мальовничості побутових сцен. Такі картини належать пензлю Г. Семирадського, К. Маковського, С. Бакаловича, П. і А. Сведомських, В. Котарбинського. Побутовий характер історичних картин посилювався і через великий інтерес художників до археології та етнографії, що в ті часи стрімко розвивалися. В другій половині XIX ст. такий підхід до історичної картини був даниною моді. Проте, академічний метод по своїй суті залишався «ідеалістичним», тобто продовжував оцінювати дійсність «з позицій певного естетичного ідеалу» [10]. Таким чином Академія мистецтв залишалася вірною своїм традиціям, до певної міри сприйнявши і вимоги епохи.

Але Семирадський, залишаючись великим майстром академічного малюнку і композиції, використовував основне завоювання реалізму — пленер. Сюжети його картин ідилічні, а інколи трагічні, вони ніколи «не відображали історичну драму в її національній і соціальній суті. Дійові особи були внутрішньо, не говорячи вже про зовнішній вигляд, ідеалізовані, конфлікти полегшені. Ні типових характерів, ні типових обставин не було показано» [11]. Незважаючи на це, художник дав принципово нове рішення для академічного живопису тих часів. Розсіяне світло, яке огортає фігури та предмети на його полотнах, немов поринає в локальний колір і утворює єдине світлоповітряне середовище, що можна розцінювати як передімпресіоністичне розуміння пленеру.

Багато спільного між пізнім академізмом і модерном, навіть у ставленні до них. Досить згадати той факт, що протягом тривалого часу більшість істориків мистецтва та художників сприймали стиль модерн лиш як вияв занепаду буржуазної культури. Стиль модерн, як і пізній салонний академізм, підозрювали в несмаку, просякнутому міщанським «духом», прагненні задовольнити смаки надто широкого кола «споживачів». Коли пізній академізм в 80–90-ті роки XIX ст. в цілому, як напрямок, переживав занепад (за виключенням окремих майстрів, зокрема Г. Семирадський в Росії, Л. Альма-Тадема в Англії), новий стиль утвердився в багатьох країнах Європи.

Безперечні зв'язки модерну і салонного академізму, про які писала О. Гордон у своїй роботі [12], проявляються і у спільному для них пропагуванні культу краси. Панестетизм був підготовлений XIX ст. і поступово, ближче до межі епох, перетворився на загальну концепцію, яка охопила думки представників

майже всіх прошарків населення [13]. Звісно, пізній академізм не так глибоко, як модерн, увійшов у життя і культуру.

Символізм в мистецтві XIX ст. став явищем, яке значною мірою вплинуло на розвиток пізнього академізму (до 1890-х поступово переріс в академічний символізм) та модерну. Пізній академізм та модерн запозичили коло сюжетів, мотивів та тем у мистецтва символізму. Особливий вплив на людей межі століть мала «філософія життя», тому не дивно, що і в мистецтві кінця XIX — початку XX ст. чутні відголоски цих філософських ідей. «Ідея росту, виявлення життєвих сил, пориву, безпосереднього, несвідомого почуття, пряме вираження стану душі, пробудження, становлення, розвиток, молодість, весна, — всі ці теми, сюжети і мотиви отримали широке розповсюдження в живописі і графіці модерну» [14], — пише Д. Сараб'янов. Наприклад, в німецькому живописі, особливо в творчості Штука та Хофмана, створено безліч «Вихорів», «Танців», «Вакханалій», в яких добре виявляється ідея біологізму. До цього додається міфологічне начало, оскільки міфологічний герой мав сутність «природньої» людини; ця обставина сприяла популярності міфу як джерела сюжету. Доволі часто означені сюжети служили для Семирадського основою створення картин: «Римська оргія блискучих часів цезаризму», «Танець невольниць», «Оргія часів Тиберія на острові Капрі», «Суд Париса», «Свято Вакха» та інші.

Якщо взяти ще один популярний в мистецтві символізму мотив — мотив сфінкса, — то тут можна згадати творчість нині майже забутого Вільгельма Котарбинського (1849–1921), який так само, як і Семирадський, був поляком за походженням і представником салонного академізму, але зі схильністю до містичних мотивів символізму. О. Муратов називає Котарбинського «типовим наслідувачем Бьокліна», що «запозичив у швейцарця не тільки манеру, але й сюжети. Удавана багатозначність зближувала його твори з символізмом, демонструючи знижений варіант художнього напрямку...» [15].

Семирадський і сам виявляв інтерес до творчості символістів, про що свідчить його картина «Острів мертвих» (1890, Художній музей в Лодзі), яка репродукується в книжці Анни Круль [16]. Вочевидь, художник був знайомий з одноіменною картиною Арнольда Бьокліна, створеною ним в декількох варіантах. Майстри модерну взагалі любили мотив острова, хоча й надавали йому різне значення. Окрім «Острова мертвих» (1880) Бьокліна, існують ще «Острів кохання» у Лейстикова (1890-ті) і Сомова (1901), «Золотий острів» (1898) Г. Кольбе; Фогелер робить свій «Острів» — обкладинку для журналу такої ж назви; «Китайський павільйон. Ревнивець» Бенуа (1906) — той самий острів, плаваючий павільйон. Острів — ізольована ділянка землі, що приваблює можливість усамотнення або інтригуючою загадковою таємницею [17].

Варто зазначити, що еклектичний характер творчості Семирадського виявився не тільки в творчому методі художника, але й в тематичному колі сюжетів його катрин: язичницька античність і ранньохристиянська доба, інколи їх поєднання, як у «Світочах християнства» або «Християнській Дірцеї в цирку Нерона». Обраний античний або християнський сюжет привертає увагу не повчальним спрямуванням, а можливістю створити ефектне театральне видовище. І, мабуть, це не випадково, оскільки салонно-академічне мистецтво ХІХ ст. мало зв'язки з оперою, балетом, «живими картинами». Художник і сам виявляв любов до театру ще зі студентських років.

«Живі картини» були дуже популярною розвагою ХІХ ст. Вони являли собою відтворення на театральній сцені або у вітальнях заможних будинків популярних картин. Нерідко «живі картини» надихали художників на створення нових полотен; наприклад, К. Маковський звертався по допомогу до них, оскільки часто застосовував «сценічні ефекти» в живописі. Картина Семирадського «Фріна на святі Посейдона в Елевсині» виглядає як величезна багатофігурна «жива картина»: дійові особи прийняли красиві пози на прохання художника і застигли на декілька хвилин, щоб глядач зміг насолодитися красою жестів, поз, групуванням фігур.

Композиції Семирадського «Римська оргія блискучих часів цезаризму», «Оргія часів Тиберія на острові Капрі», «Танець серед мечів», «Свято Вакха», «Світочі християнства», «Суд Париса» також являють собою оперних і балетних артистів в костюмах на сцені в декораціях. З легкістю можна виділити солістів, групу статистів, окремі «танцювальні номери-вставки». Іноді дія відбувається серед вигаданих художником античних декорацій, іноді серед білого дня під сонцем на фоні романтичного або цілком несподіваного умовного пейзажу, характерного для модерну. Театр надавав можливості для декоративно-стилізаторських спрямувань митців. Пензлю Семирадського належать парадні завіси для Краківського театру ім. Юліуша Словацького (1893) та Львівського оперного театру ім. Соломії Крушельницької (1900) [18]. Як і вся творчість майстра, ці масштабні роботи являли собою уособлення ідеї панестетизму, характерної для ХІХ ст.

Поняття краси в творах художника

Протягом всього ХІХ ст. утверджувалася ідея краси, як рушія світового прогресу, організатора світового порядку. Ще на межі ХVІІІ і ХІХ ст. Ф. Шіллер в своїх «Листах про естетичне виховання» поклав на мистецтво функції гармонізації світу. І ось що написав О. Бенуа в статті «Художественные ереси» в 1906 році: «Краса є остання путівна зірка в тих сутінках, в яких перебуває душа сучасно-

го людства. Розхитані релігії, філософські системи розбиваються, і в цьому жахливому збентеженні залишається один абсолютизм, одне безумовне откровення — це краса. Вона повинна вивести людство до світла, вона не повинна дати йому загинути» [19]. Один з найвидатніших майстрів російського модерну, Михайло Врубель, створив власний міф про красу, створену культурою, і цій красі художник шукав виправдання («Пророк»). В його полотнах, що за словами О. Блока нагадували химерні креслення, викрадені у вічності, було відчуття якогось іншого буття, іншої реальності — реальності внутрішнього світу художника, його душі, фантазії. Ідеєю краси просякнуті всі твори Врубеля: «Дівчинка на фоні персидського килима» відображає ідею дитинства, чистої краси, згубності краси, краси як творчого акту; «Демон, що сидить» несе ідею марності краси.

Утвердженню культури краси сприяли прерафаеліти (1848–1898), які багато зробили для розвитку символізму, і, зокрема, для створення стилю, що отримав назву «*art nouveau*». Хоч в Англії прерафаеліти являли собою антиакадемічно налаштованих художників, головна ідея, яку пропагував цей мистецький гурток, полягала у визнанні краси вищою і обов'язковою цінністю мистецтва. Таку точку зору мав і вихованець Петербурзької Академії мистецтв, яскравий представник пізнього академізму в Росії, Генрих Семирадський, чия творчість була справжнім гімном красі, як він її розумів.

Як не парадоксально це звучить, але І. Крамської, який належав до протилежного художнього табору, також вважав, що «художник (в ідеалі) є служитель істини шляхом краси» [20]. Правда, Крамської і Семирадський мали різні уявлення про красу, котрій повинен служити художник. Крамської та інші художники-передвижники раннього періоду зворушували душу глядача красою своїх творів, що зосереджувалася безпосередньо в людських характерах, в самому плінні навколишнього життя, відображеному в їх картинах. А краса творів Семирадського полягала в їх надзвичайній естетичності, в зовнішньому блиску живопису. Вони вражали глядача своїми яскравими сюжетами, ефектними пластичними формами, колоритом, віртуозно побудованою композицією. Але все ж таки Крамської і Семирадський мали спільні точки дотику. В той час, коли Іван Миколайович, не наділений від природи визначним талантом колориста, тільки мріяв про те, що «нам неодмінно потрібно вирушити до світла, фарб і повітря» [21], Генрих Іполитович зумів втілити цю мрію у життя, що доводять його чудові пленерні картини.

На відміну від символістів та майстрів модерну, які вважали, що краса може не тільки врятувати світ, але й змінити і вдосконалити його, Семирадський не мав таких утопічних поглядів. Він вважав, що краса — категорія неземна, і створював ідилічні, гармонічні композиції, ідеалізуючи реальність, що було так необхідно глядачам. Адже все XIX ст. було сповнене соціальних потреб, і

які принесли із собою психологічний дискомфорт у всіх прошарках суспільства. Реформи 1860–1870-х років, становлення Росії на шлях капіталізму, а також неминуче передчуття того, що сталося пізніше, в 1917 році, — все це призвело до створення особливої атмосфери в російському суспільстві, просякнутої нервовими токами та напруженістю.

Миська цивілізація почала втомлювати людей кінця XIX ст. Вони стали шукати вихід до природного буття. Для Гогена, наприклад, таким виходом стала подорож на Таїті, де художник знайшов органічну, «природню» людину, що стала героєм його картин. Для Семирадського джерелом натхнення та способом виходу в іншу реальність була античність. Ця давня епоха, в якій люди XIX ст. вбачали ще не порушену цілісність, гармонічну повноту і узгодженість всіх фізичних і духовних сил людини, чудово змальована в ідиліях Семирадського, в яких російська і європейська публіка знаходила розраду, відпочинок, «втрачений рай». Протиставлення себе, знервованого і заклопотаного сучасного глядача, гармонійній і цілісній людині далекої античності ще більше підсилювало враження недосяжного та ідеального в картинах Семирадського. Творчість Генриха Іполитовича принесла відчуття радості, свята, краси в аскетичне російське мистецтво другої половини XIX ст. Усі ці обставини сприяли і продовжують сприяти популярності художника в наш час.

Ідеальна реальність, недосяжна мрія, відображена в картинах Семирадського, споріднює його творчість з творчістю символістів, зокрема, прерафаелітів. Провідний художник-прерафаеліт Берн-Джонс говорив: «Картиною я вважаю прекрасний романтичний сон про те, чого ніколи не було і не буде, повний світла більш сяючого, ніж той, що коли-небудь дарувало нам сонце, в краю, який ніхто не може описати або ж згадати, про який можна тільки мріяти» [22]. І справді, Семирадський, як і прерафаеліти, писав свої картини з натури, але він настільки ідеалізував реальність, що вона виглядає як неземна, недосяжна реальність, про яку можна тільки мріяти.

Натомість як художники-реалісти створювали свої картини, виходячи з етичних і моральних позицій, визнаючи тільки корисність і просвітницьку функцію мистецтва, Семирадський обстоював абсолютно протилежні ідеї. На противагу аскетичному мистецтву передвижників, Генрих Іполитович був поборником ідеї «мистецтво для мистецтва», тобто підкреслював, що головне достоїнство мистецтва зосереджене в ньому самому. Такі ж принципи пропагували прерафаеліти, які запозичили ідею «мистецтва для мистецтва» з Франції від Теофіля Готье і Шарля Бодлера і трансформували її в концепцію естетизму, основою якої була естетика неоплатонізму.

Цікавою є думка англійського письменника, прихильника крайнього естетизму, Оскара Уайльда, який поділяв протилежні погляди вісників естетичних

ідей прерафаелітів Джона Рескіна і Уолтера Патера, що вилилося в «Портреті Доріана Грея», де в передмові він написав, що «художник — творець красивих речей. Не існує моральних або аморальних книг, а лише добре або погано написані. Всього лиш... Всі мистецтва абсолютно непотрібні». Опираючись пуританській традиції, Уайльд спирався на теорію «мистецтва для мистецтва» і визнавав, що краса — це єдиний критерій мистецтва. В статті «Художник як критик» він писав: «Естетика вище етики. Вона відноситься до більш духовної сфери. Розгледіти красу речі — це найвища ціль, якої ми можемо прагнути» [23].

Принцип естетизму, вищості мистецтва над мораллю, визнавали і Семирадський, і майстри «Мира искусства», і, як це не парадоксально, найяскравіший і найталановитіший художник-реаліст І. Ю. Рєпін. Можливо, це наслідок творчості Семирадського, який вперше в російському живописі так серйозно поставив проблему естетики, краси, кольору. А можливо, то дала знати про себе та спрага краси, яка була загальним явищем світової культури на межі століть.

Звісно, таку позицію Рєпін зайняв не на початку свого творчого шляху, а тільки в 1893 році, коли він поїхав за кордон і написав там свої «Листи про мистецтво», пізніше «Нотатки художника», в яких починає обстоювати новий погляд на мистецтво. Подібні статті Рєпіна, які з'являлися і пізніше, призвели до розриву між ним та ідейним лідером передвижництва В. Стасовим на п'ять років. Таким чином один зі стовпів реалізму приєднався до естетичних поглядів академістів і визнав, що творчість художників І. Айвазовського, К. Маковського і Семирадського наділена «еллінським духом».

Подібну еволюцію поглядів Рєпіна Г. Стернін пояснює кризою народницьких ідей, використовуючи спостереження В. Короленка: «у так званої інтелігенції починалася з «меншим братом» велика сварка», коли «засмучена і розчарована, російська інтелігентна людина заглиблювалась в себе, йшла в культурні скити або ображено вимагала «нової краси», стаючи особливо капризною відносно естетики і форми» [24].

Суспільство втомилося від мистецтва демократичного реалізму 1860–1870-х рр., яке весь час викривало його хвороби та пороки, відображало потворність навколишнього життя. Це мистецтво не могло усунути соціальні проблеми, а лише нагнітало відчуття мороку та безнадійності. Тепер під словами Семирадського «повсякденний бруд і в житті набрид», які прозвучали в давній суперечці з В. Стасовим, могли підписатися і Рєпін, і Поленов, і Серов, і багато інших художників та письменників, що відстоювали актуальність естетичних, а не публіцистичних і соціальних задач мистецтва. В 1880-ті роки художнє середовище почало шукати позитивні ідеали, красу, добро, світлі начала життя, втілені в досконалії художній формі. Якщо мистецтво 1860–1870-х рр. відобра-

жало правду, то діячі культури 1880-х почали шукати красу. Все це стало основою для нового спалаху популярності картин Г. Семирадського та салонного академізму загалом.

Семирадський і сам реагував на актуальні тенденції в мистецтві. Якщо в 1870-х ним були створені «Гршниця» і «Світлі християнства», сюжети яких все ж таки мали моралізуючий характер, то в 1889 р. художник написав твір-оду красі жіночого тіла «Фріна на святі Посейдона в Елевсині». Історія Фріни була досить популярна в мистецтві другої половини XIX — початку XX ст., і Семирадський не був першим, хто використав цей сюжет, але інтерпретував його успішніше, ніж француз Жан-Леон Жером в 1861 році; Фріну писав і англійський живописець Фредерік Лейтон. Поет Срібного століття, Федір Сологуб, також присвятив Фріні вірш, правда, він датується 1904 роком. Часті звертання до даного сюжету свідчать на користь того, що XIX ст. було епохою пошуку досконалої і всеперемагаючої краси.

Насытив очи наготою
Эфирных и бесстрасных тел,
Земною страстной красотою
Я воплотиться захотел.

Тогда мне дали имя Фрины,
И в обаяньи нежных сил
Я восхитил мои Афины
И тело в волны погрузил.

Невинность гимны мне слагала,
Порок стыдился наготы
И напоил он ядом жало
В пыли ползущей клеветы.

Мне казнь жестокая грозила,
Меня злословила молва,
Но злость в победу превратила
Живая сила божества.

Когда отравленное слово
В меня метал мой грозный враг,
Узрел внезапно без покрова
Мою красу ареопаг.

Затмилось злобное гоненье,
Хула, свиваясь, умерла,
И было — старцев поклоненье,
Восторг бесстрастный и хвала.

Гетера Фріна перед грецьким народом не випадково стає сюжетом для великого полотна Семирадського у 1880-ті роки. В ці роки освічені люди тяжіли до язичницьких цінностей, навіть Ілля Рєпін називав себе «язичником, що не цурається доброчесності». В розумінні Рєпіна язичництво — це антитеза аскетизму, самозреченню, добровільній покорі, насиллю над природою людини. Впевнені позиції аскетичного за своєю формою мистецтва демократичного реалізму 1860–1870-х років, що орієнтувалося на подвижництво Олександра Іванова та його картину «Явлення Христа народу», похитнулися у 1880-х через природні людські потреби у сонці, радості, святі, красі.

Мабуть, свої ідилії Семирадський писав не лише для публіки, а й для себе, оскільки і сам був людиною XIX ст. з відчуттям гострої потреби краси. Недаремно, мабуть, він і жив в сонячному Римі, а не в мрячному Петербурзі. В особистому житті Генріха Семирадського не вистачало гармонії, він чудово втілював ідею краси тільки на полотнах. Віта Сусак в своїй останній роботі [25], присвяченій виставці творів Семирадського «Семирадський незнаний», що проходила з 27 квітня по 15 липня 2007 р. в Регіональному музеї у Стальовій Волі, згадує про захоплення художника окультизмом. Автор пише про спиритичні сеанси, які проводилися в римському будинку Семирадського, і розповідає про випадок, який свідчить про те, як серйозно митець вірив у духів. «А. Висоцький мав їхати до Флоренції, і донька Г. Семирадського запропонувала погадати, що його там чекає. Вийшло: не доїде. Висоцький засміявся, на що Семирадський сказав йому: «Прошу не сміятися. Ви знаєте, я — віруючий і ходжу до костелу частіше, напевно, ніж ви. Але допускаю, що у всесвіті є певні, приховані, недосліджені сили, які існують з волі Божої, які могли б відкрити нам глибинні таємниці минулого життя і життя потойбічного, якби були правильно розтлумачені і досліджені». А Семирадський «все глибше поринав у дослідження і роздуми над медіумізмом і окультизмом. Став нервовим і мовчазним. Кожен день ходив до костелу, стояв на колінах і гаряче молився», — писав С. Левандовський [26].

Попри все, та ілюзія краси, якої досягає Семирадський в зображенні людей, природи та предметів, що їх оточують, створює атмосферу тихого блаженства або свята, в яку поринає глядач. Оскільки Семирадський, пишучи з натури, завжди її ідеалізував, то публіка ставитиметься до такого мистецтва, як до недосяжної ідеальної дійсності, чарівної казки, яка живе лише в мріях.

Відомий історик мистецтва і критик другої половини XIX ст., прихильник «натуралістичного ідеалізму» Ф. І. Буслаєв писав в одному з випусків «Русского вестника» за 1868 рік: «Художник не повинен забувати, що його пряме покликання — надавати благородства своїй публіці, заспокоювати душу, врівноважувати тривоги і радості дійсності чистими радощами художнього враження. Життя і без того гірке. Мистецтво покликане втішати його» [27]. Щось подібне стверджували і представники академізму в історичному живописі 1870–1880-х років.

Про специфіку академічних полотен влучно сказав І. Грабар, описуючи творчість Т. Кутюра, картину якого «Римляни часів занепаду імперії» (1847) часто порівнюють з картиною Семирадського «Римська оргія блискучих часів цезаризму» (1872). «Визначною фігурою французького мистецтва передімпресіоністичної епохи був Тома Кутюр. Він знаходився в zenіті своєї слави. Його мистецтво було мистецтвом помираючого дворянства, родової знаті. Чудово створені великі картини на теми з античної історії, невеликі жанрові картини, частіше за все з оголеними фігурами, подобалися своєю красою, охайністю, приємним колоритом. Вони не турбували розум, навіть не будили особливих думок, як не збуджують їх всі академічно задумані і побудовані полотна. Вони присипляють, налаштовують на споглядання. Дивлячись на них, пізнаєш почуття відірваності від життя: ніби гойдаєшся в гамаку, дивлячись крізь листя на безкрай блакитний простір неба.

Кутюр був своєю людиною в Сен-Жерменському колі. Сам — наступник академістів-класицистів Герена, Жерара, Лефевра — він створив вже цілу школу послідовників, таких самих співців безтурботного мистецтва в особі світил, що сходили, — Жерома, Кабанеля, Бугеро» [28].

Жіночі образи в мистецтві салонного академізму

В останні роки в світовому мистецтвознавстві значне місце посідає проблема гендера в мистецтві, пов'язана зі значенням і роллю статей в різні періоди і в різних регіонах світового мистецтва.

Жіночі образи постають перед нами на полотнах художників всіх часів і народів: в несміливих, але монументальних образах Мазаччо, античних ремінісценціях П'єро де Козимо, повних весняної принадності Венерах Боттічеллі, могутніх жіночих образах Мікеланджело, цнотливо оголених моделях Рафаеля, пишних красунях Тиціана, що тануть в світлоносному просторі. У всіх цих художників, народжених під небом Італії, де сама природа пронизана чуттєвими флюїдами, краса жіночого тіла природня і вільна. Італійські майстри мали вплив на художників, що працювали під холодним північним небом, — Ван Ейк,

Мемлінг, крізь канонічні образи яких проглядає реалізм зображення; чуттєвий Кранах; земна, плотська краса моделей Рембрандта і Йорданса і, нарешті, пиш-не цвітіння жіночої плоті на картинах Рубенса.

Тут можна згадати і досвід Генриха Семирадського, який після мрячного Петербурга переїхав до сонячної Італії, чия краса стала для художника джерелом натхнення і об'єктом рефлексії до кінця життя. Правда, мистецтво Семирадського для людей останньої третини ХІХ ст. було чимось на зразок фри-вольних, театральних та чуттєвих картин Фрагонара, Ватто, Буше, Грьоза ХVІІІ ст. До речі, російський варіант «голівок Грьоза» у ХІХ столітті знайшов продовження у творчості О. Харламова, М. Рачкова, І. Келера-Віланді, С. Постникова, В. Верещагіна, С. Зарянка, К. Маковського.

Париж, ставши центром художнього життя в ХІХ столітті, диктував художникам салонно-академічний смак в зображенні оголеної моделі. Російському мистецтву в силу традиції притаманний стриманий підхід у трактуванні оголеної природи, і лише деякі майстри, що долучилися до мистецтва Заходу (К. Брюллов, Г. Семирадський) дозволяли собі відверто насолоджуватися зображенням оголеного жіночого тіла.

На початку ХХ ст., у зв'язку з інтернаціоналізацією художнього процесу, трактування оголеної природи в російському мистецтві набуває певної свободи і вже не відрізняється від паризького або мюнхенського. Штудії оголеної жіночої природи залишилися частиною академічної художньої освіти, але рідко переходять з етюда в картину, де жіночий образ є головним. З цих позицій Семирадського і справді можна назвати «останнім класиком» російського мистецтва, оскільки його «Фріна» (1889) та «Християнська Дірцея» (1897) стали останніми монументальними картинами, де оголене жіноче тіло є центральним об'єктом зображення. Традиція зображення жіночого тіла в ХХ столітті продовжувалася в творчості таких різних майстрів як Гоген, Модільяні, Пікассо, Цорн, Мунк, Сомов, Серебрякова. В СРСР, поряд з офіційною соцреалістичною лінією, завжди існували чуттєві, індивідуальні напрямки в зображенні жіночого тіла у творчості Фалька, Фонвізіна, Дейнеки.

Якщо ж повернутися до нашої теми, то в салонному мистецтві Росії другої половини ХІХ ст. перевага надається жіночим образам. В. Чуйко, рецензуючи персональну виставку К. Маковського 1897 року, підрахував, що з експонованих 160 творів, 55 — жіночі голівки і портрети. Творчість Г. Семирадського також тісно пов'язана з жіночими образами. Центральними образами основних робіт художника є образи прекрасних жінок («Фріна на святі Посейдона в Елевсині», «Танок серед мечів», «Християнська Дірцея в цирку Нерона»). Дівчина в білій туніці на фоні розкішної південної природи — часто повторюваний мотив ідилій Семирадського.

Що стосується реалістичного російського живопису 1860–1870-х років, коли центральні фігури салонного мистецтва Г. Семирадський і К. Маковський тільки починали свій творчий шлях, то тут переважали суворі чоловічі образи. Звісно, були художники, в творчості яких жіночі образи займали не останнє місце, як, наприклад, В. Перов. Але його образи не були жіночними та граційними, як на картинах майстрів салонного академізму, жіночі персонажі Перова несли тягар свого складного життя, який інколи не вдавалося втримати («Проводи покійника», «Утоплениця», «Мандрівниця в полі»). Навіть портрет — тип курсистки в творчості М. Ярошенка, створений у 1880-ті роки, ще відзначається певною мужністю, незалежністю, аскетичністю. Мистецтво салону ж настільки було перенасичене кокетливо-грайливими жіночими образами, що це певною мірою не могло не вплинути на творчість наступного покоління художників, а саме символістів. Прикладом такого впливу є творчість Костянтина Сомова, одного з найяскравіших представників «Мира искусства», численні жіночі образи якого наділені чуттєвістю та еротичністю.

Цікава проблема гендера пов'язана з відображенням жіночого тіла в мистецтві. Одна з глав дослідження Шестакова [29] присвячена саме цій проблемі. Автор спирається на думку відомого англійського мистецтвознавця Кеннета Кларка, представлену в книжці «Оголене тіло» [30]. Англійський дослідник розрізняє поняття «оголеного» (nude) і просто «голого» (naked) тіла. «Голе тіло — частий об'єкт мистецтва, який можна зустріти і в первісному, і в середньовічному мистецтві. Але естетично вагомим стає тільки оголене тіло. З часів епохи Відродження, nude стає особливим жанром мистецтва» [31], про що детальніше написано на початку даної глави.

Така точка зору прийнятна лише для оцінки західноєвропейського мистецтва. Російське мистецтво не можна оцінювати з такої позиції, оскільки розвиток світського мистецтва в православній Росії починається лише з XVII ст. Велике значення для всього російського народу мала православна церква, яка тісно була пов'язана з державою і відіграла не останню роль у внутрішній і зовнішній політиці країни. Проповідання церквою покори і стримання частково стало причиною того, що аскетичність (старці, монахи, юродиві) була у великій пошані у всього патріархального російського суспільства, яке жило за старими звичаями та традиціями і зовсім не бажало їх змінювати.

До того ж та обставина, що російська публіка на всіх рівнях своєї свідомості глибоко сприймала церковні догми і жила за аскетичними законами православ'я, створювала нездоланну перешкоду для того, щоб вільно сприймати чуттєве мистецтво. Це накладало відбиток і на свідомість російських художників, багато з яких були глибоковіруючими людьми. Нікому було ні створювати, ні купувати твори мистецтва подібного роду. Пильний нагляд церкви за ба-

гатьма суспільними сферами, в тому числі і за культурною, загальмовував будь-які зміни в цій ситуації. Потрібний був час, щоб відбулися зміни, і російський глядач зміг би оцінити мистецькі твори чуттєвого характеру.

Наприкінці XVIII, на початку і ще навіть в середині XIX ст. російські художники в історичних картинах зображували швидше голе, ніж оголене тіло (Ф. Бронников «Римські лазні», 1858). Вони зображували жіноче і чоловіче тіло у відповідності до академічної традиції як античну скульптуру. Прямі паралелі можна знайти в академічному мистецтві Західної Європи, особливо Франції. Проте картини французьких художників Ж.-Л. Жерома, Т. Шассеріо, А. Кабанеля мають більш чуттєвий характер, ніж, наприклад, творчість Ф. Бронникова.

Західноєвропейське мистецтво ще з часів Середньовіччя відрізняється більшою емоційністю та екзальтованістю, ніж російське, що можна простежити на одному цікавому порівнянні, яке робить Сергій Аверінцев в одній своїй статті [32]. Автор, називаючи «Трійцю» Рубльова і статую Діви Марії з Реймської групи відвідання св. Єлисавети одними з найкращих пам'яток в західному і російському мистецтві відповідно, пише про різну духовність цих шедеврів. Реймська Діва Марія звертається до почуттів, а пізнавальну функцію бере на себе схоластика. Потрібно додати, що Русь не знала філософської вченості в схоластичному дусі до XVII ст. Духовність готичної статуї просякнута емоційністю — благородним лицарським захопленням перед чарівністю жіночності. «Готичний майстер може собі це дозволити, оскільки з нього знятий тягар обов'язку доводити духовні істини — для доказів існують силогізми. Інша справа — руський майстер: він хоче не зворушувати, не впливати на емоції, а показувати саму істину, непохитно про неї свідчити. Цей обов'язок примушує його до великої стриманості: замість ентузіазму, замість готичного поривання («раптус») потрібна тиша («ісісія»)».

Безперечно, з часів Середньовіччя сталося багато кардинальних змін у житті і культурі всієї Європи. Насамперед, це інтеграційні процеси, які зблизили світогляди людей Західної і Східної Європи. Внаслідок тісного спілкування з Заходом, Росія XIX ст. багато чого запозичила з його мистецького досвіду. Але, незважаючи на все, виникає думка, що середньовічне розуміння задач мистецтва якось віддалено передалося західноєвропейським і російським художникам XIX ст. Більше того, розвиток культури в умовах або католицизму, або православ'я накладає свій відбиток на мистецтво.

Мабуть, в російському мистецтві XIX ст. задачі «ісісія» втілювали художники-реалісти, які шукали красу не в зовнішньому блиску живопису і сюжету, а у внутрішньому, духовному світі людини. Герой «Підлітка» Достоєвського підслухав у «странника» Макара Івановича, людини з народу, слово «благоо-

бразіе», яке глибоко вразило його душу. Це слово виражало «ідею краси як святості і святості як краси — краси суворой, що являла собою твердий орієнтир для подвижництва» [33]. Таким подвижництвом для російської інтелігенції XIX ст., до представників якої належала і більшість художників-реалістів, стало служіння на благо народу — жертва, яку народ приймати не хотів.

Для російської культури ідея втілення в жіночому образі ідеї Росії надзвичайно актуальна. Вона знайшла своє відображення в софіології В. Соловйова, в філософії М. Бердяєва, в творчості символістів. У дореволюційному живописі ця ідея втілювалася в роботах П. Малявіна, в жіночих образах К. Петрова-Водкіна. В персонажах Малявіна повністю знайшла своє відображення та напівязичницька, напівварварська Росія, яку до кінця не змогла змінити європейська культура, впроваджена реформами Петра I. Жіночі образи Семирадського несуть зовсім інші ідеї; в античних ідиліях вони є втіленням образу матері та дружини, ідеї безперервності життя, чарівності безтурботного дитинства, юності, молодості; «Фріна» виступає як символ ідеї всеперемагаючої краси; прекрасна християнка в картині «Християнська Дірця в цирку Нерона» є втіленням ідеї про те, що «краса врятує світ».

За словами Т. Карпової «дискредитація ідеї «чистої краси», а також заборона на чуттєвість та еротичність в аскетичному мистецтві демократичного реалізму призвели, зокрема, до того, що жанр «ню» в 1860–1870-ті роки став надбанням академічних учбових студій і салонного живопису» [34]. Генриха Семирадського в Росії можна назвати піонером зображення оголеного жіночого тіла. Його «Танок серед мечів» (1881), «Фріна на святі Посейдона в Елевсині» (1889) та інші картини з зображеннями прекрасних оголених жінок відкрили російському глядачеві 70–80-х рр. XIX ст. чуттєвий та еротичний образ жінки, що сприяло популярності художника.

У полотнах Семирадського відчутні відголоски творчості Альма-Тадема, про що писав Олександр Бенуа [35]; цей майстер академічного салону був певною мірою близьким до прерафаелітів. Сюжетами картин Семирадського і Альма-Тадема були сцени з античної історії і життя давніх людей, які вони інтерпретували в традиціях гедонізму. Але російський дослідник творчості прерафаелітів В'ячеслав Шестаков відзначає, що жінки на картинах Альма-Тадема були «досить одноманітними і позбавлені того духу містичного смутку та поетичності, яким відзначалися героїні творів Берн-Джонса або Россетті» [36].

Жіночі образи Семирадського також можна охарактеризувати подібним визначенням. Вони повторюють зовнішню форму античного мистецтва, але внутрішній глибинний зміст в них відсутній. І справді, образи майстра подібні до античних скульптур: об'ємна тривимірна форма, ідеалізація, за допомогою чого людина відображалася в мистецтві у вигідному світлі, на що античного

скульптора надихала ідея антропоморфності богів. Все це сформувало досить потужний культурний архетип — прагнення бачити себе в ідеалізації.

Проте ситуація в культурі кінця ХІХ — початку ХХ ст. склалася інакше. Образи на картинах Семирадського не мали культурного підґрунтя образів античного мистецтва. Мистецтво початку минулого сторіччя вже не потребувало ідеалізації та узагальнення за античними зразками, що було притаманне творчості Семирадського. Минули ті часи, коли форми античного мистецтва були ідеалом для художника. Митці початку ХХ ст. почали ідеалізувати і узагальнювати реальність самого часу, шукаючи в ній красу. І ось що писав К. Петров-Водкін в своїх спогадах: «Чи була для мене «Фріна» молоком або кашею, але я віддав їй данину. Порожнеча її живописного і сюжетного змісту очевидно полегшувала в свій час милування цією картиною, але як би там не було, «Фріну» я пережив доволі швидко і настільки тривко, що згодом жодними античними принадами Семирадський не зупиняв більше моєї уваги» [37]. Творчість Семирадського не втратила своєї актуальності серед публіки і в наші дні в значній мірі завдяки тому «еротичному флеру, який огортає всі твори художника», про що виразно пише у своїй статті Тетяна Карпова [38].

До речі, за припущенням Миколи Прожогіна, російського журналіста, автора статті «Генрих Семирадский в Риме» [39], моделями для зображення оголених жінок на картинах Семирадського були сарачинескаре — жінки з селища Сарачинеско, заселеного нащадками сарацинів, що зберегли фізичний склад, який відрізняє їх від інших мешканців італійської столичної області Лаціо. Сарачинескаре ідеально відповідали канонам жіночої краси кінця ХІХ — початку ХХ ст., тому вони користувалися великим успіхом в Римі серед художників і скульпторів, які відобразили їх розкішні форми як на живописних полотнах, так і в мармурі і бронзі.

Англійський та російський академізм останньої третини ХІХ ст. мають багато спільних рис: інтерес до античних сюжетів, які інтерпретуються в побутовому аспекті і нерідко мають еротичне звучання. Валерій Турчин дуже влучно характеризує західноєвропейське салонне мистецтво: «...в салонному мистецтві витав прямиий і тонкий дух розпусти. Посмішки жінок на портретах здавалися зухвалими або, принаймні, двозначними, нескінченні “ню” демонстрували у всіх ракурсах натурниць, що лежать, стоять і сидять, алегорії були безсоромно роздягнені, а святі та черниці, здавалося, мріяли про те, щоб бути введеними у спокусу. Чуттєвість пронизувала все — від м'яких складок драперій або гри світла в шторах до сценок флірту дам і кавалерів у костюмах ХVІІІ ст. та любовних забав “греків”» [40].

Формується певна культурна політика, коли жінка зображена в якості об'єкта насолоди або в якості рабині, а нерідко антична жінка-рабиня є втілен-

ням культу краси і викликає естетичне задоволення у публіки, що споглядає її в самій картині або знаходиться безпосередньо в експозиційній залі (Г. Семирадський «Танок серед мечів», 1881). Дуже чуттєво виглядає оголена натура в картинах Фредеріка Лейтона. Його «Фріна», як пише В. Шестаков, є імітацією «Джерела» Енгра. Чуттєві та еротичні картини античного Риму («Жінки Емфісса», 1887; «В терпідаріумі», 1881) у великій кількості зображає відомий академічний художник, Лоуренс Альма-Тадема (1836–1912).

Знову повертаючись до статті С. Аверінцева, хочеться думати, що тут можна знайти відповідь на питання, чому картини європейських академістів мали більш гедоністичний характер, ніж картини російських майстрів. Культ Прекрасної Дами сформувався в Західній Європі ще в епоху пізнього Середньовіччя. «Дами серця» були оспівані в поезії трубадурів і мінезінгерів, а Діва Марія на порталах французьких готичних соборів перетворилася на прекрасну даму. В православній Росії щось подібне прийшло лише з творчістю поетів та художників символізму. Та оскільки Семирадський не був споконвічним представником російської культури, а належав до «космополітичної сім'ї» європейських академістів, то йому чудово вдалося подати на таці той жаданий еротичний образ жінки, що мов магнітом притягував російського глядача, який у власній мистецькій традиції не мав подібних зразків, а також європейську публіку, яка була вражена великим талантом Семирадського, як колориста, майстра рисунка і композиції.

Салонне мистецтво та масова культура

Не вкладаючи в свої твори глибокої філософії, Семирадський створював красу, доступну і зрозумілу широкому колу глядачів. Його картини відповідали як смакам пересічних глядачів, так і смакам таких великих митців російської культури, як І. Рєпін, М. Врубель, О. Блок, А. Бакст. Тут можна знайти певну спільність між творчістю Семирадського і виробами модерну, які також були розраховані на широке коло «споживачів». У ХХ столітті така спрямованість на масового споживача призведе до народження масової культури, в контексті якої художні вироби не відзначатимуться якістю. Мистецтво пізнього академізму, салону та модерну в певному сенсі стало основою цього явища. Все свідчить на користь того, що масова культура ХХ ст. — неминучість. Взяти хоча б салонне мистецтво межі ХІХ і ХХ ст.: наскільки часто визнані майстри салону тиражували та копіювали власні твори, і як приклад, Г. Семирадський. Або мистецтво модерну, яке з самого початку протидіяло впровадженню промисловості в художню творчість, в результаті так само як і салонне мистецтво, догоджало смакам широкої публіки. А що ж сталося у ХХ столітті? Найкращі твори

зі спадку світового мистецтва тиражуються тисячами екземплярів, втративши свій первісний зміст.

На думку Д. Сараб'янова масовість породжує два наслідки — пошук колективного, доступного всім і посилення гротескного начала. Виходячи з цього твердження, необхідно зауважити, що особливістю творів Генриха Семирадського є саме доступність для широких мас, яку художник впроваджував, застосовуючи прийом «наївної ідеалізації реального» і архетипні мотиви, образи яких живуть в глибинах підсвідомості людей. Тому твори, при створенні яких використані культурні архетипи, завжди матимуть численних прихильників.

В мистецтві модерну склалася набагато складніша ситуація. В творчості майстрів «*art nouveau*» знайшли відображення обидва наслідки. Художника лякала масова культура, перетворення стилю в загальнозживаний спосіб «добувати красу». Щоб відокремити себе від міщанина, від його претензій на оволодіння стилем, найвизначніші майстри модерну були вимушені використовувати засоби іронії та гротеску. Цікаво, що з цього приводу пише Сараб'янов: «Змагання відкривача і споживача, яке притаманне модерну і яке ніби починає проблематику масової культури, стає потім доволі типовим явищем мистецтва ХХ ст. Нехай дуже часто утворюється прірва між масовим споживачем і художником. Масовий споживач, що переслідує художника, наздоганяє його, в певний момент цю прірву долає. Тоді відкривач знову повинен відірватися, щоб втекти від переслідування, яке все одно продовжується. Але час від часу той, що тікає, повертається до супротивника і роздратовано кидає йому в обличчя хуліганські вибрики дада або гучний насміх поп-арту» [41].

В Росії з часів Петра I, який ввів країну в епоху Нового часу своєю залізною рукою (на відміну від поступового і природного процесу на заході), існував розрив між традиційною народною культурою та європеїзованою культурою освічених прошарків. Масова культура, поряд з іншими факторами, відіграла помітну роль в подоланні цієї прірви, завдяки доступності своєї мови та апеляції до загальних у всіх народів архетипічних структур, які активно застосовував і Семирадський у своїх картинах. З самого початку, який припадає на останнє десятиріччя ХІХ ст., масова культура розвивалася в двох соціокультурних горизонтах: перший був орієнтований на вузьке коло освіченої публіки (широкий діапазон від «кітч» до салонного мистецтва); другий — для малограмотної та неграмотної більшості (від лубка до кінематографа).

Та оскільки дане дослідження стосується творчості Генриха Семирадського та салонно-академічного мистецтва, що мало велику популярність не тільки серед освіченої публіки, але й інших прошарків, які могли бачити твори такого роду на виставках, потрібно розібратися в причинах успіху цього мистецтва. З одного боку, це його інваріантність та архетипічність (незмінна опора

на базові основи давніх пластів психології і культури), що робили дане мистецтво доступним для розуміння більшості. З іншого боку, потреба «колективно-несвідомого» у мистецтві з терапевтичною функцією, чим і був його салонно-академічний напрямок. Та крім цього, популярності салонного мистецтва, і зокрема, неокласичного мистецтва Семирадського сприяло поширення класичної освіти. Внаслідок реформи середніх учбових закладів, впроваджені Олександром II, реальні гімназії замінювались класичними. Реформа освіти в Росії була проведена за зразком класичної системи навчання в аристократичних коледжах Англії, де велика увага приділялась вивченню античної спадщини, давньогрецької і латинської мови і літератури. Розвиток античної теми в Росії підтримувався офіційними колами — урядом та Імператорською Академією мистецтв.

Для Семирадського, що отримав гімназичну освіту, антична культура була доступна в оригіналі. Його глядачами в Росії були і випускники класичних гімназій, які володіли латиною та грецькою мовою, ставили в школах на сцені трагедії та комедії давніх авторів, особисто брали участь в написанні декорацій, що відтворювали вулиці давніх Афін. Класична освіта давала змогу поринути у світ античної культури.

Творчість Семирадського можна розглядати як частину програми «педагогічного класицизму», що впроваджувалася в Росії другої половини XIX ст. Семирадський, як і інші живописці-історики, що працювали в стилі «неогрек» (С. Бакалович, Ф. Бронников, В. Смирнов, В. Котарбинський, брати А. і П. Сведомські) ілюструє античних авторів, інкрустуючи полотна давніми пам'ятниками. Він знайомить публіку з реаліями історії та побуту часів пізньої античності, популяризує відкриття археології та історичної науки, споруджує своєрідний міст між сучасністю та далеким минулим, розважаючи, повчає та освічує глядача.

Однією з важливих рис часу після реформ Олександра II 1860–1870-х рр. стало розмивання меж ієрархії «високого» та «низького» в культурі. Пов'язано це було не тільки з появою і впливом неканонічних інтересів неосвіченої та малоосвіченої публіки (результат відміни кріпосного права в 1861 році), але й з втратою дворянством ролі культурного «законодавця». Відступала культура зі своєю специфічною знаковою системою, присадибним побутом, моральними «табу», класичною освітою, закрита для непосвячених.

Розвиток капіталізму вимагав пристосування російського суспільства і всіх сфер його життя до реалій індустріального світу. Потужний вплив класичної культури, її морально-естетичні цінності були важливою протиотрутою духовному занепаду в епоху тотального наступу ринку та духу комерції. В масовій культурі межі XIX і XX ст. знаходили своє відображення всі значні зміни

суспільного життя не тільки Росії, але й світу. Одним з найважливіших був процес секуляризації, що супроводжувався послабленням державної, церковної та моральної цензури. Таким чином створювалися умови для чуттєвого розкриття людини. Відтак, до тих пір скута моральними та релігійними заборонами публіка патріархальної і православної Росії змогла прийняти і оцінити окутані «еротичним флером» полотна Семирадського та інших майстрів європейського академізму (Л. Альма-Тадема, Ф. Лейтон), твори яких експонувалися на російських виставках.

Масова культура Росії Срібного століття вела активний діалог з культурою Західної Європи, завдяки чому з обох боків кордону синхронізувалося поширення не тільки нової белетристики, моди або нових форм проведення дозвілля, але й численних інтелектуальних захоплень того часу: захоплення спиритизмом, чого не уникнув навіть маестро Семирадський, гіпнозом, езотеризмом, «вагнеріанством», «ніцшеанством», «уайльдизмом», декадансом та ін.

Вже в останню третину XIX ст. сформувався соціум робітників з досить чітким розмежуванням сфер праці і дозвілля та рано усвідомленими вимогами до культури як до засобу зняття стресу та забезпечення релаксації. Масова культура, з якою певним чином стикалася творчість Г. Семирадського, — сила не креативна, а компенсаторна і терапевтична, що стосується і салонно-академічного мистецтва; вона виникла дуже своєчасно в одну з найскладніших епох історії Росії, коли пересічній людині часто висувалися непосильні для її адаптації темпи життя.

А. В. Заварова в одній зі своїх статей [42], шукаючи відповідь на питання, чому деякі твори живопису, наприклад, «Італійський полудень» К. Брюллова, «Мисливці на привалі» В. Перова, «Невідома» І. Крамського, «Дев'ятий вал» І. Айвазовського та «Ранок в сосновому лісі» І. Шишкіна, стали своєрідними символами масової культури, пише: «“верхні”, більш культурні пласти свідомості глядачів відгукуються саме на ті способи “наївної ідеалізації реального” (Ортега-і-Гассет), які, вочевидь, органічно близькі як народній культурі, так і її двійнику епохи постіндустріального суспільства — масовій культурі (пор. аналогічні способи організації життєвого матеріалу в сюжетобудуванні “мільних опер”)). В певному сенсі і твори Семирадського можна назвати «мільними операми», що так популярні серед широкого кола глядачів.

І ось, що з цього приводу пише дослідник російського салонного мистецтва О. Муратов: «Навряд чи відродиться салонний живопис в такому квітучому вигляді, в якому він існував в XIX — першій половині XX ст. Його пишний розквіт був зумовлений тим, що образотворче мистецтво було основним носієм візуальної інформації. В XX столітті його змінив кінематограф, і жанри салонного живопису перетворилися в жанри кіномистецтва — мелодраму, вестерн,

трилер, фентезі, історичну кінокартину і т. п. В другій половині минулого століття у зв'язку з науково-технічною революцією, розвитком телебачення, відеотехніки, електронних засобів створення і поширення візуальної інформації живопис втратив своє значення. Він не може скласти конкуренцію образам, що рухаються. ХІХ ст. так і залишиться епохою «класичного» салонного мистецтва. <...> Основна функція салонного мистецтва перейшла до масової культури і її найпопулярнішим різновидам» [43].

На завершення я спробую зробити певні висновки, вибравши з усього вже сказаного найголовніше для визначення місця творчості Генріха Семирадського в сучасній мистецтвознавчій науці. Виявилось, що творчість Семирадського, яка ще в недалекому минулому вважалася не вартою уваги мистецтвознавців, є цікавим матеріалом для дослідження, до якого можна підходити з різних боків. До основних питань дослідження, які розглядалися в даній главі, належить проблема краси в мистецтві пізнього академізму, і, зокрема, в творчості Семирадського, як глави цього напрямку в 1870–1880-ті роки, частково проблема гендера в російському мистецтві другої половини ХІХ ст., особливо зображення жіночого тіла, а також зв'язку салонного мистецтва кінця ХІХ ст. з масовою культурою ХХ.

Дане дослідження показало, що академізм Семирадського має спільні точки дотику з мистецтвом символізму і модерну, особливо в тому аспекті, що стосується розуміння краси в мистецтві. Ідея панестетизму була «путівною зіркою» для мистецтва Семирадського, символістів і майстрів модерну, але всі вони розуміли красу по-своєму, і водночас мали багато спільного. Для всіх них краса була чимось неземним, недосяжним, казковим, ідеальним, але Семирадський вважав, що цей рай можливий лише на живописному полотні, а художники символізму і модерну плекали марні надії на те, що краса в змозі змінити плін самого життя.

Спільне між пізнім академізмом, символізмом і модерном виявляється і у підвищеному інтересі до жіночих образів. В російському мистецтві власне в творчості Семирадського образ жінки вперше набув еротичного звучання. Пізніше таке трактування жіночого образу стане притаманним для творчості російських символістів і майстрів модерну.

Творчість Г. Семирадського та інших майстрів салонно-академічного напрямку в Росії останньої третини ХІХ ст. має безпосередні зв'язки з масовою культурою, оскільки і салонне мистецтво, і масова культура виконують релаксаторну функцію, апелюючи до архетипічних структур людської підсвідомості, що багато в чому пояснює їх велику популярність серед публіки. Масова культура ХХ ст. — це свого роду спадкоємиця салонного мистецтва ХІХ ст.

Основним об'єктом дослідження були обрані саме ці аспекти, оскільки вони є найголовнішими складовими популярності творів Семирадського. Краса його творів переносить глядача в іншу реальність, де панує мир, гармонія і любов, а чуттєвий характер творчості ще більше сприяє успіху художника.

1. *Лебедева Д. Н.* Генрих Семирадский. — М., 2006. — С. 7.
2. *Волошина С.* Дмитрий Безперчий — харьковский учитель Генриха Семирадского // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2002. — № 9. — С. 31–35.
3. *Лебедева Д. Н.* Генрих Семирадский. — М., 2006. — С. 14.
4. Цит. за: *Климов П. Ю.* Генрих Семирадский. — М., 2001. — С. 14.
5. Цит. за: *Кочемасова Т.* Генрих Семирадский. — М., 2001. — С. 49.
6. *Верещагина А. Г.* Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. — М., 1990. — С. 20.
7. *Ретин И. Е.* Далекое близкое. — М., 1961. — С. 194–195.
8. Цит. за: *Сарабьянов Д.* Русская живопись среди европейских школ. — М., 1980. — С. 153.
9. Цит. за: *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь в России на рубеже XIX–XX веков. — М., 1970. — С. 70.
10. *Верещагина А. Г.* Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. — М., 1990. — С. 38.
11. Там само. — С. 50.
12. *Гордон Е. С.* Русская академическая живопись второй половины XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. — М., 1985.
13. *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. — М., 2001. — С. 62.
14. Там само. — С. 204–205
15. *Романов Г. Б., Муратов А. М.* Живопись русского Салона: Энциклопедия. — СПб, 2004. — С. 26.
16. *Krol Anna.* Henryk Siemiradzki. Muzeum Regionale w Stalowej Woli. — Stalowa Wola, 2007. — S. 74.
17. За матеріалами: *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. — М., 2001. — С. 217.
18. Докладніше про завіси див.: *Сусак В.* Генріх Семирадський у Львові. Твори зі збірки Львівської галереї мистецтв. — Стальова Воля, 2007. — С. 21–33.
19. *Бенуа О.* Художественные ереси // Золотое руно. — 1906. — № 2. Цит. за кн.: *Т. Кочемасова.* Генрих Семирадский. — М., 2005. — С. 42.
20. Цит. за: *Курочкина Т. И.* И. Н. Крамской. — М., 1980. — С. 7.
21. Цит. за: *Курочкина Т. И.* И. Н. Крамской. ...
22. Цит. за: *Шестаков В. П.* Прерафаэлиты: мечты о красоте. — М., 2004. — С. 114.
23. Цит. за: *Шестаков В. П.* Прерафаэлиты: мечты о красоте. ... — С. 108.

24. Цит. за: *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь в России на рубеже XIX–XX веков. — М., 1970. — С. 86.
25. *Сусак В.* Генріх Семирадський у Львові. Твори зі збірки Львівської галереї мистецтв. — Стальова Воля, 2007. — С. 17–18.
26. *Lewandowski S.* Siemiradzki. — W., 1904. — S. 107.
27. Цит. за: *Верещагина А. Г.* Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. — М., 1990. — С. 78.
28. *Грабарь И. Э. И. Е.* Репин: В 2 т. — М., 1963–1964. — Т. 1. — С. 143–144.
29. *Шестаков В. П.* Прерафаэлиты: мечты о красоте. — М., 2004. — С. 119–130.
30. *Clark K.* The Nude. — London, 1956.
31. *Шестаков В. П.* Прерафаэлиты: мечты о красоте. — М., 2004. — С. 119.
32. *Аверинцев С. С.* Красота изначальная //Собрание сочинений. София — Логос. Словарь. — К., 2006. — С. 603–609.
33. Там само.
34. *Карпова Т. А.* Салонный академизм. Возвращение к теме // Пленники красоты. Русское академическое искусство 1830–1910-х годов. — М., 2004. — С. 9.
35. *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. — М., 1995. — С. 136.
36. *Шестаков В. П.* Прерафаэлиты: мечты о красоте. — М., 2004. — С. 178.
37. *Петров-Водкин К.* Пространство Эвклида // Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. — А., 1970. — С. 330–331.
38. *Карпова Т. А.* Салонный академизм. Возвращение к теме. // Пленники красоты. Русское академическое искусство 1830–1910-х годов. — М., 2004. — С. 9–10.
39. *Прохогин Н.* Генрих Семирадский в Риме //Творча постать Г. Семирадського у контексті вітчизняної та світової культури / Вісник Харківського державної академії дизайну та мистецтв. — Харків, 2002. — № 9. — С. 93–99.
40. *Турчин В. С.* Мифы салона // Пленники красоты. Русское академическое искусство 1830–1910-х годов. — М., 2004. — С. 21.
41. *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. — М., 2001. — С. 24.
42. *Заварова А. В.* Маскульт в зеркале классического искусства // Art Line. — 1997. — № 1, 2. — С. 28–29.
43. *Романов Г. Б., Муратов А. М.* Живопись русского Салона: Энциклопедия. — СПб, 2004. — С. 30.



Г. Семирадський. Ісаврійські пірати, що продають здобич. 1880. Полотно, олія. ХХМ



Г. Семирадський. За прикладом богів.
1879. Полотно, олія. ХМ ім. Бокшая



Г. Семирадський. За прикладом богів.
1899. Полотно, олія. ЛГМ



Г. Семирадський. Орфей в підземному царстві. Ескіз. Кін. 1860-х рр. Полотно, олія. ЛГМ

Г. Семирадський. Христос і самарянка. 1890. Полотно, олія. ЛГМ





Г. Семирадський. Фріна на святі Посейдона в Елевсині. 1889. Полотно, олія. ДРМ

Ж.-Л. Жером. Фріна перед ареопагом. 1861. Полотно, олія. Кунстахалле, Гамбург

