



КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

УДК 75.03

Д. Д. Шумилина
D. D. Shumilina

**ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА
Г. И. СЕМИРАДСКОГО. АКАДЕМИЯ. НАЧАЛО ПУТИ**

**FORMATION OF THE CREATIVE METHOD
OF H. I. SIEMIRADZKI. ACADEMY. THE BEGINNING OF THE WAY**

Научный руководитель:

Нестерова Елена Владимировна

Доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры русского искусства

Санкт-Петербургской Академии художеств им. И. Репина

Аннотация. Статья посвящена становлению творческого метода русского и польского живописца Генриха Ипполитовича Семирадского в период его обучения в Императорской Академии художеств в 1864 – 1870 годах. Анализ основных сохранившихся студенческих работ Г. И. Семирадского позволил выявить зарождение индивидуальных черт в его творчестве и обозначить факторы, повлиявшие на формирование авторского метода художника.

Abstract. The article is devoted to the formation of the creative method of the Russian and Polish painter Henryk Semiradsky during his studies at the Imperial Academy of Arts in 1864 – 1870. The analysis of the main surviving student works of H. Semiradsky made it possible to reveal the origin of the individual features of artist's work and to identify the factors that influenced the formation of the author's artistic method.

Ключевые слова: академизм, Санкт-Петербургская Академия художеств, реализм, художественный метод, критика, новаторство, колорит, эстетика, Генрих Семирадский, Карл Брюллов, Дмитрий Безперчий, Владимир Стасов, история русского искусства.

Keywords: academicism, St. Petersburg Academy of Arts, realism, artistic method, criticism, innovation, coloring, aesthetics, Henryk Semiradsky, Karl Bryullov, Dmitry Bezperchiy, Vladimir Stasov, history of Russian art.

Становление творческого пути Генриха Ипполитовича Семирадского (1843 – 1902) пришлось на время, ознаменованное противостоянием сторонников академической школы и последователей нового, реалистического метода, впоследствии названных «передвижниками».

Осенью 1864 года двадцатилетний Генрих Семирадский прибыл из Харькова в Петербург в надежде поступить в Императорскую Академию художеств. Но поскольку устав Академии не позволял принимать в студенты лиц, достигших 20-летнего возраста, Семирадского в октябре 1864 года зачислили в качестве вольнослушателя в класс гипсовых фигур.

Поначалу молодому человеку сопутствовали неудачи и разочарования. Так, на одном из просмотров он обнаружил, что его рисунок, как самый худший, вывешен последним. Однажды один из профессоров обронил про Семирадского обидную фразу, «что тот и палки нарисовать не может» [5, с. 10].

Подобные случаи сильно расстраивали юношу, однако упорство и трудолюбие принесли свои плоды – в мае 1866 года эскиз «Ангел смерти избивает всех первенцев Египта» был удостоен Малой серебряной медали, а в сентябре того же года Совет Академии принял наконец-то решение о переводе Семирадского в число полноправных студентов.

К ранним студенческим работам Семирадского относится набросок «Натурщик» (рис. 1). Уровень проработки штриха, расположение фигуры в пространстве и правильное понимание анатомии говорят о высокой художественной подготовке и развитом навыке копирования и рисования с натуры.



*Рисунок 1. Г.И. Семирадский.
Натуристик. 1860-е годы*

Интересно отметить следующую важную деталь в биографии Семирадского. Ещё учась во Второй Харьковской гимназии, он брал уроки рисования у Дмитрия Ивановича Безперчего (1825 – 1913) – ученика знаменитого Карла Брюллова. Спустя много лет, Семирадский напишет своему учителю: «Став на ноги, я имел случай на каждом шагу убеждаться в разумности начал, которые Вы мне дали, начал широких, дававших возможность одновременно развивать воображение и технику, и требовавших

упражнения в рисунке, живописи и композиции. Вся моя последующая художественная деятельность создавалась на этих Вами посеянных началах» [3, с. 22]. Таким образом, судьба связала Семирадского с академической традицией задолго до приезда в Петербург.



Рисунок 2. Г.И. Семирадский. Почтовая станция. 1864

Семирадскому нелегко было привыкнуть к холодному и мрачному городу, к коротким солнечным дням, к напряженному ритму Академии. Сказывалась тоска по дому и родным. Однако любовь к искусству всё сильнее овладевала молодым человеком. Тонкость и глубокая восприимчивость сочетались в нем с силой воли, высокой работоспособностью и серьезным отношением к занятиям. Илья Ефимович Репин в своих воспоминаниях писал, что как-то однажды он решил навестить Семирадского в его мастерской вместе со своим товарищем Николаем Мурашко. Однако из-за слишком веселого поведения последнего «Семирадский сказал остро и решительно, что он просит Мурашко оставить в коридоре, за дверью, свою иронию, иначе он его не пустит в студию» [8, с. 194].

Семирадский так вспоминал о своём распорядке в годы обучения в Академии: «Весь день с утра до вечера я работаю, и работа моя делится на три направления: сначала работаю на себя, для искусства, затем для денег и в конце – для Академии» [5, с. 12]. «Для искусства» он работал над жанровыми картинами, время «для денег» посвящал заказным портретам, а «для Академии» трудился над созданием сложных композиций на библейские и исторические сюжеты.

Не обошли Семирадского стороной и веяния набравшего силу реализма. Реалистические тенденции мы можем наблюдать в картинах «Почтовая станция» (1864) (рис. 2) и «В лавке гробовщика» (1867). Впрочем, попытки передать атмосферу повседневности сочетаются здесь с театральностью и декоративностью, а общая академическая эстетика, элегантность поз и жестов, отсутствие деталей и персонализации (особенно в первой картине) лишают эти произведения той выраженной социальной напряженности, которая присуща работам передвижников.

В 1867 году Семирадский пишет картину «Ночь на Ивана Купалу» (рис. 3), ставшую важной вехой на его творческом пути [9]. Участники празднества композиционно располагаются вокруг костра. Одна из девушек готовится прыгнуть через него, чтобы совершить обряд очищения. Ее фигура вносит в эту



*Рисунок 3. Г.И. Семирадский. Ночь на Ивана Купалу. 1867.
Львовская национальная галерея искусств*

композицию динамику и живость. Семирадский мастерски сочетает участки густого, затягивающего полумрака и яркие цветовые фрагменты. С теплым по колориту огнем костра перекликается холодный свет полной луны, таинственно подсвечивающей небо и тихие речные воды. Художнику удалось передать состояние загадочности и особую энергетику народного праздника.

Семирадскому было свойственно особое, одухотворенное отношение к природе, способность видеть в окружающем мире нечто незримое и таинственное: «я – верующий и хожу в костел... Но допускаю, что во вселенной есть определенные, скрытые, неисследованные силы, существующие по воле Божьей, которые могли бы нам открыть глубинные тайны прошлой жизни и жизни загробной, если бы были правильно объяснены и исследованы» [2, с. 107].

В 1867 году состоялся знаменитый спор между Семирадским и известным художественным критиком Владимиром Васильевичем Стасовым (1824 – 1906). Спор произошел в присутствии студентов, среди которых был Репин – благодаря его воспоминаниям мы знаем о деталях этого эпизода.



*Рисунок 4. Г.И. Семирадский.
Диоген, разбивающий чашу. 1868.
Частное собрание*

Стасова, сторонника демократических тенденций, критиковавшего Академию за чрезмерную, как он полагал, приверженность классическому наследию, уважали и опасались одновременно. Дискуссия шла очень эмоционально, в какие-то моменты ее участники срывались на крик. Стасов со свойственной ему страстной убежденностью «разносил отжившую классику». Семирадский же отстаивал значение красоты в истинном, духовном ее понимании: «Итальянское искусство тем и гениально, что оно культивировалось в высшей религиозной сфере. Оно не останавливалось на грязи человечества и не погрязло в животной жизни, оно воспарило над всем этим материализмом и вело людей к высшим идеям в изящнейших формах своих созданий...» [8, с. 188]. Именно такие цели – стремиться к эстетическому идеалу, открывать зрителю подлинную красоту – и ставил перед собой с самого начала молодой художник.

В отечественном искусствознании XX века было принято рассматривать поздних академистов как строгих, неукоснительных последователей старой классической школы [1]. Однако такой взгляд не вполне объективен, ведь каждое поколение привносит в традицию нечто новое и ценное, тем более если речь идет о таком выдающемся художнике, как Генрих Семирадский [6; 10].

В 1868 году, в ходе работы над картиной «Диоген, разбивающий чашу» (рис. 4) живописец столкнулся с резкой критикой со стороны профессора Петра Васильевича Басина (1793 – 1877). Дело в том, что Семирадский решил оживить пейзаж, избавив его от излишней декоративности.



Рисунок 5. Г.И. Семирадский. Избиение младенцев. 1869

Профессор счел подобный подход непозволительно натуралистичным: «Басин тростью с гневом указывал на кусты, ветви деревьев, алоэ – говорил глупости, махал тростью; будто хотел сбить палкой все эти ненужные подробности живого пейзажа» [3, с. 28] – с досадой вспоминал потом Семирадский.

Чувство обиды проступает в его словах, когда он называет Академию «фабрикой с правилами, стесняющими свободу» [3, с. 29]. Однако работа над полотном настолько захватила художника, что он впервые не поехал домой, в Харьков, на летние каникулы. И как выяснилось, это было не зря – за данную картину Семирадский получил Малую золотую медаль.

В контексте произведений на библейские темы необходимо рассмотреть академический эскиз 1869 года «Избиение младенцев» (рис. 5). Семирадский развивает в нем сюжет небольшой, но важной для него работы 1866 года. В

отличие от последней эскиз разработан значительно подробнее. Семирадский расширяет пространство улицы, где разворачиваются библейские события.

В центре композиции – взрослые, пытающиеся спасти детей, вырывающие их из рук убийц, женщина, прижимающая бездыханное тело ребенка. Люди изображены бегущими справа налево, что визуально замедляет их движение, словно они преодолевают некое незримое препятствие – это ощущение обреченности. Внутреннее состояние героев передают позы, пластика фигур и выражения искаженных страхом лиц. В правой части композиции взгляд зрителя останавливается на фигурах девочки и старухи, оцепеневших от отчаяния и ужаса.

Семирадский внимателен к деталям. Он реалистично изображает складки одежд, рисунок ткани, лишенную штукатурки стену дома, трещины камня на дороге. Трагизм происходящего увеличивает растекающееся кровавое пятно – акцент, излишне натуралистичный для академической школы.

Елена Владимировна Нестерова отмечает сходство некоторых мотивов эскиза с картиной Николая Пуссена «Похищение сабинянок» (1638). Речь, в частности, идет об «акцентированной передаче эмоционального состояния героев, «танцевальном» ритме вскинутых рук» [7, с. 120].

Во время обучения Семирадский часто посещал Императорский Эрмитаж, где знакомился с произведениями великих мастеров прошлого. Особое восхищение вызывали у него работы Карла Павловича Брюллова – признанного корифея академической живописи.

В письме родителям он так отзывался о «Последнем дне Помпеи»: «ни с чем не сравнимая вещь. Живопись не может создать что-либо выше этого... Эта картина так много говорит о душе и может трогать, как прекрасная музыка или поэзия» [2, с. 26].

Влияние Брюллова особенно заметно в построении у Семирадского многофигурных композиций. Так, сходство с «Последним днем Помпеи» прослеживается в эскизе 1869 года «Разрушение Содома и Гоморры» (рис. 6).



Рисунок 6. Г.И. Семирадский. Разрушение Содома и Гоморры. 1866

Зловещее небесное свечение с огнем и молниями Брюллов размещает в верхней правой части знаменитого полотна, Семирадский же помещает его слева вверху, что практически нивелирует его вес в сюжете. Юный художник детально прорабатывает лишь небольшую группу людей, изображенных на переднем плане. Остальные превращаются в безликую массу, объединенную общим эмоциональным состоянием и единым порывом, направленным в центр композиции – как можно дальше от сюрреалистично изогнувшейся каменной башни, готовой обрушиться в любое мгновение.

Произведение предстает несколько перегруженным, что, в целом, было характерно для академического метода той поры. Тем не менее, как «Избиение младенцев», так и «Разрушение Содома и Гоморры» «поразили преподавателей и соучеников незаурядностью исполнения, а главное – той легкостью, с которой начинающий художник компоновал сложнейшие многофигурные композиции» [4, с. 6]. Однако в творчестве Семирадского подобные сюжеты не получили

дальнейшего развития – очевидно, они оказались чужды внутреннему миру художника, его пониманию эстетических и художественных задач.

Интересно также сравнить женские портреты, например, выполненные Брюлловым «Портрет М. А. Бек» (рис. 7), «Портрет Эмилии Тимм», «Портрет сестер Шишмаревых» и раннюю работу Семирадского 1866 года, которая так и называется – «Женский портрет» (рис. 8).



*Рисунок 7. К.П. Брюллов.
Портрет М.А. Бек. 1840. Ереван,
Национальная галерея Армении*



*Рисунок 8. Г.И. Семирадский.
Женский портрет. 1866*

Мы видим почти одинаковые мягкие, округлые контуры лица, фарфоровую белизну кожи, миндалевидный разрез больших карих глаз. Впрочем, впоследствии Семирадский отойдет от такой трактовки женского образа, и его портретная манера станет более самостоятельной и индивидуальной.

В 1870 году Семирадский начинает работать над программным произведением «Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу» (рис. 9). Необходимо было не просто воплотить историю из жизни легендарного полководца, но и передать средствами искусства силу человеческого доверия.



Рисунок 9. Г.И. Семирадский.

*Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу. 1870.
Минск, Национальный художественный музей Республики Беларусь*

Семирадскому удалось блестяще справиться с этой задачей – он получил Большую золотую медаль и право на пенсионерскую поездку в Европу. Композиционным центром картины выступает чаша – символ истины, способный в равной степени обнажить и верность, и предательство. Однако сомнения здесь неуместны – ответ дается в светлом и открытом взгляде царя, обращенном к Филиппу, который с изумлением читает написанный на него донос. Три ярко освещенные фигуры органично дополняются тремя другими, находящимися в тени.

На тех же гармоничных основах выстроена и колористическая составляющая. Глубокий синий цвет в одежде мальчика-слуги сочетается с перламутрово-голубым одеянием врача. Красным окрашены плащ полководца,

гребни шлемов и обрамление опахала. Теплый зеленый – цвет покрывала, он же присутствует во всех оттенках фона в глубине композиции.

Семирадский великолепно работает со светотеневой моделировкой [10]. Тончайшая золотая вышивка на подушке Александра, статуя богини победы Ники, подлокотник кресла в виде сфинкса, узоры ковров, резная скамейка, тигриная шкура с почти физически ощутимой мягкостью шерсти – всё это наполняет пространство полотна живым дыханием давно ушедшей эпохи.

Увидев картину на академической выставке, В. В. Стасов нашел в Семирадском «значительные художественные силы и способности и мастерство техники, обещающие в будущем очень много». Критик выразил убеждение, что «Семирадский не принадлежит к толпе и, что всего дороже, наполнен неугомонным духом создания» [5, с. 14].

Итак, пройдя в Академии путь проб и ошибок, реализовав себя в разных направлениях и жанрах, Семирадский постепенно приближался к близким ему темам и оптимальным формам художественного выражения, к своему неповторимому авторскому стилю.

Список источников и литературы

1. Большая коллекция русских художников. Выпуск 1. Степан Бакалович, Федор Бронников, Павел Сведомский, Генрих Семирадский (Great collection of russian artist. Volume I. Bakalovich, Bronnikov, Svedomskiy, Siemiradzki). Альбом. Авторы текста: Н. Васильева, И. Голицына, Е. Зорина. – М.: «Белый город» 2006.
2. Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830 – 1910-х годов. Альбом. Государственная Третьяковская галерея / Составитель: Т.Л. Карпова. 2-е издание, переработанное. – М.: «Сканрус», 2006.
3. Карпова Т.Л. Творчество Г.И. Семирадского и искусство позднего академизма. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. – М.: Государственный институт искусствознания, 2009.
4. Генрих Семирадский. Альбом / Составитель и автор текста: П.Ю. Климов. – М.: «Арт-Родник», 2001 (Серия «Золотая галерея русской живописи»).
5. Лебедева Д.Н. Генрих Семирадский (1843 – 1902). – М.: «Арт-Родник», 2006.
6. Поздний академизм и Салон. Альбом / Составитель и автор текста: Е.В. Нестерова. – СПб.: «Аврора»; «Золотой век», 2004 («Коллекция русской живописи»).
7. Нестерова Е.В. Традиции и новаторство в творчестве Г.И. Семирадского // Научные труды Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. – 2020. – Выпуск 52. Проблемы развития отечественного искусства. – С. 118-134.
8. Репин И.Е. Далекое близкое. Вступительная статья К. Чуковского. 9-е издание. – Л.: Художник РСФСР, 1986.
9. Świątosławska A. First Attempts: the Early Work of Henryk Siemiradzki // The World Art Studies. Conferences and Studies of the Polish Institute of World Art Studies. – Vol. XVIII. The Henryk Siemiradzki that We Do not Know / Ed. by A. Kluczevska-Wójcik, D. Sarkowicz. – Warsaw–Toruń: Tako Publishing House, 2018. – P. 21-29.
10. Варначёва Л.В. Проблема воплощения христианского сюжета в академической живописи. Творчество Генриха Семирадского // Культура и гуманитарные науки в современном мире: Выпуск 2 / Под редакцией О.В. Архиповой и А.И. Климина. – СПб.: «Фора-принт», 2019. – С. 25-33.

© Шумилина Д.Д., 2022

