

Татьяна Л. Карпова

Картина Генриха Семирадского Факелы Нерона в зеркале русской и польской критики

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 353-361

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 Польша – Россия: Искусство и История
 Том I

Татьяна Л. Карпова

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина Генриха Семирадского *Факелы Нерона* в зеркале русской и польской критики

В 1873 году Семирадский (илл. 1) приступает к работе над своей самой знаменитой картиной *Свечки Христианства. Факелы Нерона* (илл. 2). В письме к конференц-секретарю Академии художеств П. Ф. Исееву он писал: „Сюжет картины взят из первого гонения христиан при Нероне; в великолепном саду «Золотого дворца» Нерона произведены приготовления для пышного ночного праздника; на полянке перед дворцовой террасой собралось общество, нетерпеливо ожидающее начала великолепного зрелища – живые факелы, христиане, привязанные к высоким шестам, обвязанные соломой и облепленные смолой, расставлены в равных промежутках; факелы еще не зажжены, но император уже прибыл, несомый на золотых носилках и окруженный свитой наемных льстецов, женщин и музыкантов, сигнал уже подан и рабы готовятся зажечь факелы, свет которых осветит самую безобразную оргию; но эти же самые свечки разогнали тьму языческого мира и, стгорая в страшных мучениях, распространили свет нового учения Христа».¹

Надо отметить, что тема раннего христианства, первых христианских мучеников волновала Семирадского и до начала работы над *Свечками*² и после ее завершения.³ Можно сказать, что она прошла сквозь все творчество Семирадского (илл. 3).

Картина Семирадского стала известна в Риме еще до ее окончания и показа на выставках. Мастерская художника превратилась в место паломничества: „Моя картина (а следовательно, и ее автор) приобрела в Риме такую громкую известность, о какой я и мечтать не смел; картина далеко не окончена, а между тем у меня в мастерской перебивал уже почти весь римский художественный мир. От посетителей отбоя нет. Нерон служит предметом толков, о нем уже писала одна художественная газета; знаменитости как Морелли, Гербер (директор французской Академии), Алма-Тадема сделали мне визиты; наконец, я избран в жюри для

² *Сцена из жизни первых христиан*, около 1872, эскиз, Национальный музей, Краков; *Гонители христиан у входа в катакомбы*, 1874, частное собрание.

³ *Христианская Дирцея в цирке Нерона*, 1897, Национальный музей, Варшава; *Будущие жертвы Колизея*, 1899, частное собрание, Польша.

¹ РГИА (789: 98–99).



Илл. 1. Г. И. Семирадский, *Автопортрет*, 1876–1878, холст, масло, 80 x 55, Национальный музей, Краков

присуждения премий за лучшие произведения годичной выставки в Риме...”⁴

В Римской Академии Св. Луки Семирадский впервые выставил *Светочей* перед отправкой картины в Петербург. Восхищенные ученики Академии поднесли художнику лавровый венок. Семирадский удостоился почестей, которыми Италия в свое время встретила *Последний день Помпеи* Карла Брюллова. Итальянскую публику также восхитил широкий жест художника: доход от продажи билетов на выставку он перевел на строительство *Palazzo delle Esposizioni* на *via Nazionale* – нового просторного здания для проведения выставок. Тем самым Семирадский вписал свое имя в историю своего любимого города – Рима. В последний день выставки полотно посмотрело 5000 человек. Король Италии наградил его орденом *Corona d'Italia*.

Шестилетний пенсионерский срок завершился с триумфом. Картина экспонировалась в 1876 году в Риме, Мюнхене, Вене, на Всемирной выставке в Париже 1878 года, где произ-

вела фурор; художник получил за нее большую золотую медаль и орден Почетного легиона. Тогда же Академии изящных искусств в Берлине, Стокгольме и Риме избрали Семирадского своим членом, а флорентинская галерея Уффици предложила художнику написать автопортрет для знаменитой галереи автопортретов величайших художников Европы.

Но успехи Семирадского на европейских выставках осложнили его отношения с Санкт-Петербургской Академией художеств и лично с Исеевым. Экспонируя свою картину в Европе, Семирадский нарушил одно из правил Академии, запрещающее ее пенсионерам участвовать в зарубежных выставках. Семирадский упорно строил свою биографию художника всевропейского, и на этом пути циркуляры Петербургской Академии его уже не могли остановить.

В России картина была показана на 2-й выставке Общества выставок художественных произведений в Петербурге в отдельном зале. Появление картины в российской столице стало новым поводом для ожесточенных споров вокруг творчества Семирадского. За *Светочей христианства* в 1877 году Совет Санкт-Петербургской Академии художеств удостоил Семирадского звания профессора, и выразил своему питомцу мнение Совета, что „вся его деятельность приносит честь Академии и русскому искусству”.

Реакция демократического лагеря была совершенно противоположной. Семирадского обвиняли в легковесности, поверхностности, пристрастии к чисто декоративным эффектам; картина казалась демократической общественности чужой. Семирадский попал в эпицентр конфликта передвижников и Академии. Общественное мнение стало активно „выталкивать” Семирадского за пределы России.

Художник столкнулся с ревностью и завистью профессиональной среды, с явной необъективностью многих критических отзывов.⁵ С эстетикой времени расходилась олимпий-

⁴ ОР РНБ (498: 13).

⁵ „...некоторое сектанство и узость взгляда мешали... увидеть несомненные достоинства этого полотна – зрелищность, высокую степень точности в передаче исторической обстановки, мастерство, с которым художник скомпоновал грандиозную многофигурную композицию. За всем этим стоял колоссальный труд, оценить который в полной мере русским современникам оказалось не под силу”. Клаймов (2001: 14).



Илл. 2. Г. И. Семирадский, *Светочи христианства (Факелы Нерона)*, 1876, холст, масло, 385 x 704, Национальный музей, Краков



Илл. 3. Г. И. Семирадский, *Гонители христиан у входа в катакомбы*, 1874, холст, масло, 213 x 286, частное собрание

ская бесстрастность Семирадского, то, что в его интерпретации трагические события истории раннего христианства лишены драматизма и напряжения, что его античность перегружена деталями, она нарядна, пышна и цветиста и отдаленно напоминает театральные декорации.

В. М. Гаршин, посвятивший картине Семирадского *Свечки христианства* специальную статью, особенно отметил техническую сторону его искусства, иллюзионистическую достоверность в передаче фактуры предметов: «О технике Семирадского, где она касается человеческих фигур, тканей, украшений, мрамора, сосудов и других аксессуаров, вряд ли можно сказать что-нибудь, кроме того, что она безукоризненна. Золото некоторых сосудов блестит точно так же, как и позолоченная рама картины. Блестящее перламутровое сиденье в паланкине императора как будто вырезано из настоящего перламутра и наклепано на картину. Роскошные ткани только что не скатываются с женских плеч. Мраморы представляют совершеннейшую иллюзию...»⁶ Но вместе с тем увлеченный мастерством Семирадского Гаршин успевает отметить утомительную пестроту картины, отсутствие смысловых акцентов («главную фигуру цезаря Нерона вам приходится искать глазами»)⁷.

Павел Чистяков, сам мечтавший написать картину *Свечки христианства*, огорчился, что Семирадский «испортил» сюжет: «...Все-таки он не совсем умный человек, а более страстный и даровитый. Идея картины, надпись на раме: «Свет во тьме светит» и пр., все это хорошо, но исполнение, прием – нехорош, идея ее не по черепу пришлась. Знания нет, нет и нет. А талант есть и есть! Талант симпатичный! Не буду говорить, что взгляд на события ошибочный, но зато фантазия и обстановка хороши... Вообще картина эта есть большой эскиз талантливого, но не глубоко плавающего исполнителя»⁸.

«... Картина в высшей степени бедна драматическим элементом... в этом многочисленном и разнообразном сборище не видно ни в ком ни искры чувства. Это камни, а не люди!.. Едва ли можно придумать другой сюжет, который представлял бы более случая, чем *Свечки*, поработать над экспрессией и изумить зрителя

разнообразием выражения лиц, жестов и целых фигур... Для нас просто не понятно, каким образом г. Семирадский не воспользовался возможностью удвоить, удесятерить впечатление, производимое картиною... Вместо того, чтобы создать полную чувства, высоко трагичную сцену, художник ограничился изображением парадного зрелища, закупающего глаза блеском чисто внешнего достоинства, но ни мало не затрагивающего сердце», – писала газета «Голос»⁹.

В. В. Стасов, всегда холодно относившийся к Семирадскому, вынес ему окончательный приговор: «Семирадский есть живописец внешностей, иногда пикантных, иногда скучных, но всегда поверхностных. Глубокий смысл вещей, людей, характеров и событий ему совершенно чужд. Перламутр, бронза, мрамор и материи, вместе с солнечным освещением и тенями, часто служат ему okazji для проявления значительной технической виртуозности, но все остальное в его картинах оставляет зрителя... равнодушным столько же, сколько бывали в прежние времена картины Брюллова. Никакое действительное настроение и чувство не присутствует в них. В огромной картине... *Свечки христианства* (1876) нет ни одной живой личности, ни одного характера, ни одного облика, – все только куклы и костюмы, более или менее бравурно нарисованные...»¹⁰.

Польская критика отнеслась к картине Семирадского еще жестче. Так, Станислав Виткевич отмечал бесстрастность лиц участников сцены казни, невыразительность христиан-мучеников на столбах, под которыми раскладывают хворост, «огня от которого хватило бы только на то, чтобы поджарить кусок мяса»¹¹. Критики также заметили отсутствие рефлексов огня на фигурах рабов и на барельефах.

Сам Семирадский, защищаясь от стрел критики, настаивал на своей интерпретации сцены казни христиан в садах Нерона: «Картина не может быть некрасивой,... иначе она не произведение искусства, а «плод холодных размышлений». Древние Греция и Рим были удивительно красивы... Мне трудно отрешиться от изящества картин этого старого античного мира, постоянно воскрешаемых остатками построек, расти-

⁶ Гаршин (1983: 350).

⁷ Гаршин (1983: 345).

⁸ Письма художников (1960: 154).

⁹ Эмь. [Матушинский А. М.] (1877).

¹⁰ Стасов (1952: 454).

¹¹ Новаковска-Сито (2005: 102).

тельностью, тем же небом и все тем же солнцем, которое видело „Факелы Нерона”, но спряталось за дымкой горевших мучеников, чтобы не видеть их страданий. И разве взятый мною момент не был в действительности величественно спокоен и красив? Спокойствие в композиции, изображающей самую ужасную драму, – наиболее сильная данная для художественной красоты произведения”¹²

Английский современник и во многом единомышленник Семирадского Альберт Джо-зеф Мур (1841–1893) на упреки в статичности и беспристрастности его полотен, отвечал, что эмоции нарушают идеальную красоту формы, внося в нее элемент дисгармонии.

Сознание Семирадского не видело противоречия между прекрасным и ужасным. Как истинный представитель „искусства золотой середины” он „изображал страдание лишь в той мере, в какой позволяло ему чувство красоты и достоинства”¹³

Семирадский, гордый своим законченным трудом, назначил за картину цену в сорок тысяч рублей, которую позже снизил до тридцати тысяч. Но закулисные интриги, в которых в частности приняли участие лидер передвижников И. Н. Крамской и приближенный к русскому императорскому двору пейзажист А. П. Боголюбов, помешали приобретению картины.¹⁴ Вероятно, Боголюбов использовал свою близость ко двору и смог убедить императора Александра II воздержаться от покупки *Светочей*.

Еще в 1873 году Семирадский узнал, что в Петербурге в академических и придворных кругах формируется мнение о нем, как о человеке, избегающем в Риме общения с русскими людьми, что „источник этого – фантастическая ненависть ко всему русскому”, что своей личной неприязни к нему некоторые художники (в част-

ности, Риццони) пытаются придать политический оттенок и занимаются доносительством.¹⁵

П. П. Чистяков, сообщая П. М. Третьякову римские художественные новости, напишет: „Картина Г. Семирадского (*Светочи христианства* – Т. Карпова) не продана. Дорого просит – 40 000 р. За то, что человек ловок, смел и талантлив, 40 000 нельзя платить. Нужно ценить честность в деле, умение и выдержку, а таланты Бог дает! Ведь после смелости и ловкости в живописи идет бессовестность и способность репку срывать. В искусстве высоком это низко. Религия и искусство неразлучны, религия присуща духу человеческому... ну да что и говорить, хорошо, а не высоко!”¹⁶

В 1879 году разочарованный в своих ожиданиях художник подарил картину Кракову в основание национального художественного музея в Сукенницах. Это был своего рода демонстративный жест, который впоследствии привел к временному охлаждению отношений между художником и Домом Романовых.

5 октября 1879 года в Кракове проходило празднование 50-летнего юбилея польского писателя Юзефа Игнацы Крашевского, жившего в Дрездене. На этот праздник прибыли гости из разных частей разделенной Польши. Из Рима приехал Семирадский, который был знаком с Крашевским. Во время торжественного обеда писателей и художников с балкона гостиницы Виктория Семирадский объявил о своем даре Кракову. В благодарность за этот щедрый подарок краковяне организовали в честь Семирадского шествие с оркестром и фейрверк.¹⁷ Примеру Семирадского последовали другие польские художники, тоже подарившие свои картины Кракову для будущего Национального музея.

Но в 1879 году Краков не увидел подаренную ему картину Семирадского. Она находилась в длительном триумфальном турне по городам Европы: Варшава, Краков, Львов, Париж, Берлин, Познань, Прага, Москва, Лондон, Цюрих, Дрезден, Стокгольм, Копенгаген, Амстердам. Только в 1881 году картина была повешена в Сукенницах на предназначенную для нее стену.

¹² Карелин (1902: 11–16).

¹³ „Художник изображал страдание лишь в той мере, в какой позволяло ему чувство красоты и достоинства. Он, конечно, хотел бы совсем избежать безобразного или ослабить его выражение, но так как избранная тема не позволяла ему ни того, ни другого, то, что же оставалось ему, как не скрыть безобразное от глаз? То, чего он не осмелился изобразить, он предоставил зрителю угадывать. Короче говоря, неполнота этого изображения есть жертва, которую художник принес красоте. Она является примером... того, как надо подчинять его (выражение) основному закону искусства – закону красоты.” Лессинг (1957: 86–87).

¹⁴ Смотри об этом: Климов (1999: 305).

¹⁵ РГИА (1873).

¹⁶ Письма художников (1960: 299).

¹⁷ Stolot (2001: 5).



Илл. 4. Г. И. Семирадский, *Светочи христианства (Факелы Нерона)*, 1882, авторское уменьшенное повторение картины 1876 (Национальный музей, Краков), холст, масло, 88 x 175, частное собрание, Москва

Картина Семирадского не была куплена в российские государственные собрания, но впоследствии по заказу потомственного часторговца, известного мецената и коллекционера Д. П. Боткина в 1882 году Семирадский написал *уменьшенное повторение* картины (илл. 4), которое экспонировалось на Всероссийской выставке 1882 года в Москве. Оно входило в состав картинной галереи Д. П. Боткина, размещавшейся в его московском доме (Покровка № 27). После революции картина была вывезена за границу и только недавно вернулась в Россию, пополнив одно из частных собраний Москвы.

Рама картины с меандровым рисунком в „античном вкусе” на верхней и нижней планках подрамника имеет надписи на латыни из Евангелия от Иоанна: „И свет и во тьме светит”; „И тьма его не поглотила”. Такие же надписи были и на огромной раме монументального полотна Семирадского, „поселившегося” в Кракове. Тем самым слова на раме ставили изображенную сцену в историческую перспективу будущего победного утверждения христианства в качестве мировой религии, а огонь зажженных по приказу Нерона огромных человеческих факелов приобретал символическую, историко-философскую окраску, становясь светом новой веры, духовным пламенем, в котором погибнет, задохнется старый, погрязший в пороках, не способный к духовному перерождению и подъему античный мир.

Польские патриоты по-своему интерпретировали сюжет картины Семирадского. Для них утопающий в роскоши и погрязший в разврате двор тирана Нерона ассоциировался с Российской империей. Недавние события польского восстания 1863–1864 годов, пода-

вленного царскими войсками, обострили до предела русско-польские отношения. Картина Семирадского воскрешала надежды на скорое падение „третьего Рима” – России, без которого невозможно было возрождение Польши как самостоятельного государства, а в распятых на шестах первых христианах видели борцов за независимость Польши, казненных и сосланных в Сибирь.¹⁸

Русские народники также не остались равнодушны к полотну Семирадского. Философ Георгий Федотов писал: „В одном своем автобиографическом произведении Михайловский¹⁹ вспоминает о сильном впечатлении, которое на него произвела картина Семирадского: *Суд над христианами при Нероне*. Характерно, что он, не колеблясь, почувствовал: христиане – это мы, а наших гонителей, жандармов, прокуроров, надо искать среди язычников”.²⁰

Была ли картина Семирадского *Светочи христианства* неким выражением политического протеста в легальных формах, или же это прямолинейное, навязанное художнику извне толкование его замысла? Определенно на этот вопрос ответить трудно, но очевидно, что популярность картины не только в России и Польше, но и в Европе коренилась в актуальности самой темы – темы заката европейской цивилизации, предчувствия надвигающейся гибели существующего миропорядка; была проявлением стремления к осмысленной и нравственной жизни. Критики отмечали, что „в картине господина Семирадского видна не только пресыщенность общества, но и нравственная пустота мира, движущегося к собственному концу”. Популярность этой темы лишней раз подтверждала, что „если современные художники с такой страстью возвращаются к сценам, изображающим падение римского общества, это можно считать характерной чертой эпохи”.²¹

Таким образом, представители различных социальных слоев и политических устремлений отождествляли с идеей картины Семирадского свои надежды и идеалы. А это в свою очередь означало, что Семирадский со своей картиной попал в силовое поле общественных интересов.

¹⁸ Сусак (2002: 253); Новаковска-Сито (2005: 105).

¹⁹ Н. К. Михайловский (1842–1904) – публицист, идеолог народничества.

²⁰ Федотов (1988: 105).

²¹ Новаковска-Сито (2005: 104).

Оказалось, что *Светочи христианства* могут не только порождать острые эстетические споры, но и веер разнообразных социокультурных интерпретаций, о которых вероятно художник и не думал, когда писал ее. Сюжет картины позволял задуматься над путями мировой истории, истории христианства; картина оказалась актуальной и в России и в Польше, несмотря на попытки некоторых критиков из демократического лагеря трактовать ее как пыльную рутину, нелепую попытку оживления чучела европейского академизма. Успех *Светочей* стал началом всевропейской славы Семирадского.

Борьба мнений вокруг картины, резкая критика со стороны ведущих русских художников привели к тому, что Семирадский принимает поворотное для себя решение – окончательно обосноваться в Риме. Он, безусловно, дорожил духовными связями с русской художественной средой, регулярно присылал свои произведения в Петербург на академические выставки, но при этом всегда чувствовал себя поляком, а значит в какой-то степени национально ущемленным. Он органично вписывался в контекст европейского академизма, но при этом, видимо, мог чувствовать себя в России не вполне комфортно, так как при безоговорочном одобрении Академии художеств, его творчество постоянно попадало под стрелы демократической критики.

Польская патриотическая общественность предъявляла художнику свои требования. Хотя Семирадский не порывал отношений со своей этнической родиной Польшей и много сделал для ее искусства (доход от выставки картины *Грешница* в Варшаве перечислил в пользу нуждавшихся польских художников, подарил Кракову *Светочей христианства*, создав тем самым основу Краковского художественного музея; долгие годы дом Семирадского был центром притяжения для польских художников, живущих в Риме; за минимальные гонорары выполнил огромную работу – занавесы для театров в Кракове и Львове, участвовал в оформлении Варшавской филармонии и многих польских костелов), но не стал для поляков вполне „своим” художником. У Семирадского в Польше был свой антипод – Ян Матейко, олицетворявший для поляков искусство национального сердца. И поляки и русские при сравнении этих двух мастеров отдавали пальму первенства Матейко, чьи работы *Битва при Грюневальде* (1878), *При-*

несение присяги Альбрехтом Бранденбургским польскому королю Сигизмунду I (1879–1882), *Костюшко после победы под Рацлавицами* (1888) висели рядом с *Факелами Нерона* в музее в Су-кенницах. Это распространенное мнение выразил Репин, посетивший Краков в 1893 году: „Да, Матейко имел великую национальную душу и умел горячо и кстати выражать любовь к своему народу своим творчеством. В годину заботности, угнетения поработенной своей нации он развернул перед ней великолепную картину былого ее могущества и славы”²²

Мнение о художнике не изменилось и по прошествии ста лет. Как писал о Семирадском в 1978 году Бронислав Билинский, директор Библиотеки польской академии наук в Риме, „подлинный мир заключался для него в видениях Древней Греции и Рима. Он жил между мифологией и Библией, далеко от проблем Польши и современного ему мира... Он уединился на своей вилле и, хотя каждый четверг принимал соотечественников, его искусство оставалось по существу нечувствительным к страданиям отечества, подверженного мукам рабства. Как художник он ставил себя над своей эпохой и связанными с ней вопросами, добивался свободы творчества, но терял связь с реальной жизнью и редко нисходил до национальной проблематики”²³. Действительно редко: единственные произведения Семирадского, связанные с историей и культурой Польши, – *Шопен в салоне князя Антона Радзивилла в 1829 году* (1887)²⁴ и *Апофеоз Коперника* (1890, Здание Александрийской ратуши, Варшава. Утрачена).

Картина Семирадского *Светочи христианства* оказала большое влияние на литературу, театр и изобразительное искусство своего времени. Генрик Сенкевич при работе над романом *Камо грядеши* (1896) руководствовался не толь-

²² Репин (1953: 398).

²³ Цит. по: Прожогин (2003: 59).

²⁴ Картина экспонировалась в 1888 году на выставке в Обществе поощрения художников в Петербурге. Она была предназначена для дворца Радзивиллов в Берлине. Этот замысел возник по инициативе польского писателя Карла Козловского. Картина представляет собой групповой портрет выдающихся деятелей польской истории культуры. Шопен был одним из любимых композиторов Семирадского, в судьбе которого он видел близость собственной судьбе. Семирадского привлекал образ гения, связанного с Польшей духовно, но жившего повсюду – в Париже, Берлине, Вене, Лондоне, и принадлежавшего всему миру.

ко сочинениями Корнелия Тацита и Плиния старшего, но и ярким образом позднеантичного мира, явленном в картине Семирадского. Текст романа Сенкевича служит своего рода литературным комментарием к картине Семирадского. Как и в картине Семирадского, в романе Сенкевича мир внешней красоты и духовной смерти противостоит миру красоты духовной жизни. Интересно, что основное направление критических отзывов на роман Сенкевича в основном совпадает с критикой *Светочей христианства* Семирадского. Сенкевича обвиняли в слишком ярком и привлекательном описании языческого мира и схематичном и плоском описании мира раннехристианских общин. Круги революционно настроенной польской интеллигенции толковали содержание романа как призыв к борьбе с тиранией. Как ранее уже было сказано, аналогично интерпретировалась и картина Семирадского.

Архивные источники

ОР РНБ 498 = Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РНБ), Москва, ф. 498, ед. хр. 17, л. 13.

РГИА 789 = Российский государственный исторический архив (РГИА), Санкт-Петербург, Академия художеств (АХ), ф. 789, оп. 4, ед. хр. 121, л. 98–99.

РГИА 1873 = РГИА, Санкт-Петербург, АХ, ф. 789, оп. 4, ед. хр. 121, л. 113. „Письмо Г. И. Семирадского к П. Ф. Исееву от 28 сентября 1873”.

Библиография

Гаршин 1983 = Гаршин, В[севолод] М.: „Новая картина Семирадского Светоочи христианства” [в:] *Сочинения*, В. М. Гаршин, Художественная литература, Москва 1983: 350.

Карелин 1902 = Карелин, А[ндрей] А.: „*Via Gaeta* – вилла № 1: Из воспоминаний о Г. И. Семирадском”, *Звезда*, 35 (1902): 11–16.

Климов 1999 = Климов, П[авел]: „«Разумеется, он – поляк и останется поляком...» К творческой биографии Г. И. Семирадского”, *Искусствознание*, 2 (1999): 305.

Климов 2001 = Климов, П[авел]: *Генрих Семирадский*, Арт-родник, Москва 2001: 14.

Лессинг 1957 = Лессинг, Г[отхольд] Э[фраим]: *Лаокоон или о границах живописи и поэзии*, Художественная литература, Москва 1957: 86–87 (Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoön. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Reclam, Stuttgart 1994).

Новаковска-Сито 2005 = Новаковска-Сито, К[атажина]: „К вопросу о знаменитой картине Генриха Семирадского”, *Пинакотека*, 20–21 (2005): 100–107.

Письма художников 1960 = *Письма художников П. М. Третьякову*, том 2, Искусство, Москва 1960.

Прожогин 2003 = Прожогин, Н[иколай]: „Из Петербурга в Вечный город. Генрих Семирадский в Риме”, *Родина*, 7 (2003): 59.

Репин 1953 = Репин, И[лья] Е.: *Далекое близкое*, Искусство, Москва 1953: 398.

Стасов 1952 = Стасов, В[ладимир] В.: *Избранные сочинения*, т. 2, Искусство, Москва 1952: 454.

Сусак 2002 = Сусак, В[ита]: „Феномен Семирадского” [в:] *XIX век. Целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств*, Т. Л. Карпова (ред.), Пинакотека, Москва 2002: 253.

Федотов 1988 = Федотов, Г[еоргий] П.: *Лицо России*, УМКА-PRESS, Париж 1988: 105.

Эмь. [Матушинский А. М.] 1877 = Эмь. [Матушинский А. М.]: „Художественная критика”, *Голос*, 16 апреля (1877).

Stolot 2001 = Stolot, Franciszek: *Henryk Siemiradzki*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001: 5.

Tatyana L. Karpova

H. Siemiradzki's picture *Nero's Torches* in a mirror of Russian and Polish criticism

Was Siemiradzki's painting *The Leading Light of Christianity* an expression of some political protest in legal forms or was that just a straightforward interpretation of his concept imposed to the artist from outside? It is difficult to answer this question definitely, but it is obvious that the popularity of the painting not only in Russia and Poland, but also in Europe, was rooted in the vital issue of its theme – the theme of a decline of European civilization, a presentiment of the approaching destruction of the existing world order. Critics noted that “the painting by Mr. Siemiradzki betrays not only the satiety of society, but also the moral emptiness of the world, moving to its end. Coming closer to the end of the 19th century Europe resembled the decline of the Roman Empire. Thus, representatives of various social strata and political aspirations identified their hopes and ideals with the idea of Siemiradzki's painting. And that meant in turn that Siemiradzki entered with his painting the force field of public interests. It appeared that *The Leading Light of Christianity* could generate not only sharp aesthetic disputes, but also a wide range of social and cultural interpretations, of which the artist had evidently never thought while painting it. The subject of the picture allowed one to think about the ways of world history, the history of Christianity. The painting appeared to be topical both in Russia and in Poland, despite the efforts of critics from the democratic camp to treat it as a piece of dusty routine, a ridiculous attempt to revive the scarecrow of European academicism. The success of *The Leading Light of Christianity* marked the beginning of Siemiradzki's European fame.