

Татьяна Л. Карпова

Вдохновение Рима: жанр «античных идиллий» в творчестве Генриха Ипполитовича Семирадского

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern
Europe 3, 17-26

2015

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.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
ТОМ III

Татьяна Л. Карпова

Государственная Третьяковская галерея;

Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Москва

Вдохновение Рима: жанр «античных идиллий» в творчестве Генриха Ипполитовича Семирадского

Параллельно огромным многофигурным картинам – *Грешница*, *Свечки христианства*, *Славянский цикл* для Исторического музея, которые создали Семирадскому имя и принесли все возможные академические награды, он постоянно работал над камерными холстами в основном на сюжеты «из античной жизни». Они были очень популярны у современников художника. Выйдя из мастерской художника, эти малые «античные жанры» поселялись во дворцах русской и польской знати, в буржуазных гостиных и профессорских кабинетах. Семирадский не был изобретателем жанра «античной идиллии», но его безусловно можно назвать талантливым интерпретатором этого весьма распространенного в искусстве европейского салонного академизма жанра. После смерти Семирадского его назвали «последним классиком» искусства XIX столетия, но этот классик жил в эпоху реализма, его античность реальна. Он легко убеждает нас в том, что античность – не золотой сон, пригрезившийся человечеству, а быль.

Как известно, идиллия – одна из основных форм буколической поэзии. Так были впервые названы произведения древнегреческого поэта Феокрита (конец IV – первая половина III века до

н.э.), малые по объему, различные по жанровым формам. Их объединяет интерес к повседневной жизни простых людей, к интимным чувствам, природе. «Лирический герой» идиллий Феокрита – влюбленный пастух (букол). Композиционные принципы – диалог или песня-рассказ; стилистические особенности – нарочитая наивность или ученая мифологичность. На римской почве крупнейшим буколическим поэтом был Вергилий (70–19 годы до н.э.). В дидактической поэме *Георгики (Поэма о земледелии)* Вергилий воспевает «безмятежную жизнь» сельского жителя.¹ В сборнике *Буколики* изображен идиллический мир пастушеской жизни, «где пробегает светло беспечальные дни человека» (Вергилий, *Энеида*, 6, 663).²

Слагаемые этого идеала счастья – простая трудовая жизнь в окружении природы, естественное достоинство и свобода. Этот идеал, как потерянный рай, влечет к себе горожанина XIX столетия. В стихотворении А. Майкова *На пути*

¹ Судьбы образов блаженного края, обретенного рая, стали предметом анализа М. Н. Соколова. См. об этом: Соколов (2011).

² «Беспечальными художниками» будут называть критики из демократического лагеря Семирадского и других мастеров салонного академизма.

(1843) из цикла *Очерки Рима* поэт усматривает черты архаической идиллии в жизни современного сельского жителя:

«Долин Альпийских сын, хозяин мирный мой,
С какою завистью гляжу на домик твой!
Не здесь ли счастье? (...)

Ты любишь ближнего и горд своей свободой,
Ты все нашел, чего веками ждут народы...»

Порой А. Майкова мучает вопрос: была ли идиллия, гармония древнего мира реальностью или это выдумка историков и филологов? Следует ли так горевать о потерянном счастье? Поэт находит в глубине запущенного сада статую Фавна (*Мраморный Фавн*):

«Я долго идолом забытым любовался,
И он мне из кустов лукаво улыбался (...)

О! Расскажи:

Что, жаль тебе тех дней? (...)

Тогда – бывали ближе-ль к счастью

Младые племена? Иль это умной лжи

Несбытный вымысел, – их мир и наслажденья?»

Хотя одна из картин Семирадского носит название *Пруд Фавна (Загадка Фавна)* (Национальный музей, Варшава) и словно воспроизводит сюжетную завязку стихотворения Майкова, творчеству Семирадского подобная рефлексия не свойственна. Всеми доступными художественными средствами он воскрешает «античную идиллию», сам верит в нее и побуждает проникнуться своей верой зрителя. Семирадский актуализирует для зрителя второй половины XIX столетия определенные грани античных преданий, обращаясь к гедонистическим настроениям своей аудитории.³ Рай идиллий Семирадского – это рай обретенный.

Античная традиция воспринималась Семирадским, как и многими его современниками, как исток, основание европейской цивилизации. («Западную Европу по своему образу и подобию создал Рим» [Ф. И. Тютчев].) Выбор Семирадским античной тематики позволил ему быть наднациональным, ощущать себя не поляком или русским, но европейцем в широком

смысле слова, пить из источника всей европейской цивилизации, выращивать свое искусство из «корня» западного мира.

Круг тем античных идиллий олицетворял для Семирадского не только понятие красоты, но и понятие свободы. Безусловно, идея античной гражданской общины, чьи члены не подчинялись чьей-либо личной власти, но в сознании которых понятие свободы сочеталось с чувством долга перед полисом, была близка Семирадскому. Люди на его полотнах не только красивы, они ведут себя и чувствуют как свободные люди. В этом смысле красота героев идиллий Семирадского – это красота не только тел и лиц – это красота свободных, естественных и прекрасных, прежде всего своей естественностью, людей.

Через посредничество творчества Семирадского и других живописцев, работающих в стиле «неогрек» (Альма-Тадема, Бакалович, Бронников, братья Сведомские, Котарбинский и др.), происходила адаптация и популяризация наследия античной культуры, включение наследия античности в пространство культуры второй половины XIX века.

В отличие от других питомцев Академии этого времени Семирадский стремится в Италию, а не во Францию. В Италии окончательно определился круг тем его творчества: сюжеты из истории античности и раннего христианства. Здесь писались основные полотна Семирадского: *Грешница* (1873), *Светочи христианства* (1876), *Фрина на празднике Посейдона в Элевзине* (1889). Он будет жить в Италии, иногда ненадолго возвращаясь в Петербург или Варшаву, станет частью большой интернациональной колонии художников в Риме.

Рим будет его домом, источником бесконечных художественных впечатлений; античные памятники Рима, его роскошные виллы, разнообразие и красочность этнических типов – питательной средой его искусства. Рим окончательно оформит эстетические принципы Семирадского в систему, придаст его работам монументальность и благородство большого стиля, воспитает в нем чувство декоративизма; воздух и природа юга Италии очистят его колорит от «музейных» коричневых тонов, доминировавших еще в *Оргии времен цезаризма*, сделают его пленэрным таким живым и достоверным. Академический классицизм Семирадского согрет живой любовью на всю жизнь к Вечному городу, его

³ При этом Семирадский сохраняет меру и не переходит определенной грани, за которой уже начинается маскарад, игра в переодевания, как это происходит во многих картинах «в античном вкусе» главного соперника Семирадского – Альма Тадемы. Его рафинированные девы в туниках уж очень напоминают лондонских светских барышень, а «мыльный» колорит так далек от свежих, таких живых и естественных красок Семирадского.

истории, его памятникам, его обитателям. Восхищение Римом привело к тому, что Семирадский провел в этом городе всю свою активную жизнь. Оpozнaвание Италии как «страны обетованной» Семирадским было связано и с тем, что здесь, после холодного и скупого на солнце климата Петербурга, он увидел и почувствовал близкое с детства – краски и запахи своей южной родины – Украины.

Важный фактор, существенно повлиявший на формирование художественного почерка Семирадского, на выбор сюжетов, колорит его работ, – прошедшие в Украине детские и юношеские годы. Свою солнечную «идиллию» Семирадский сначала увидел в окрестностях Харькова, а уже потом опознал близкие ей черты в Италии, в окрестностях Рима и Неаполя. В ранних бытовых жанрах на украинскую тему Семирадский впервые формулирует образ своей «идиллической утопии».

На этапе становления очевидное влияние на Семирадского оказали жанристы так называемой южно-русской группы И. И. Соколов и К. А. Трутовский; работы этих художников публиковались в издании *Живописная Украина* (1861–1862), которое несомненно было известно Семирадскому, а также жанровые композиции Д. И. Бесперчего, преподавателя рисования в Харьковской гимназии, ученика Карла Брюллова и первого учителя Семирадского.⁴

Уход от действительности, отсутствие дыхания современности, декларируемая аполитичность и асоциальность в эпоху необычайно политизированного искусства, озабоченного общественными проблемами, жизненными противоречиями, делало Семирадского персоной *non grata* для русской демократической критики. Но постоянная негативная реакция демократической прессы не сказывалась на популярности искусства Семирадского у частных владельцев, круг которых был достаточно широк. В частности, образ средиземноморской природы оказался столь близок русским зрителям, коллекционерам Семирадского, так как наглядно воплощал сложившийся в литературе русского романтизма образ юга, где «солнце блещет», где сам воздух вселяет «необъяснимое чувство счастья».

Картины Семирадского, где не было пейзажного фона, пользовались значительно меньшим

успехом у зрителей, долго не находили покупателей, оставались в мастерской. Примером тому могут служить *В логове пиратов* и *Христианская Дирижабль*.

Огромное количество желающих заполучить в свою коллекцию хотя бы одни из его солнечных холстов вынуждало откликаться на запросы рынка, прибегая к своего рода комбинаторике – из заданного множества разработанных мотивов составлять все новые их сочетания. Для тренированного математическим университетским образованием ума Семирадского эта задача могла представляться увлекательной игрой. Метод Семирадского в работе над «античными идиллиями» сравним с принципом детского конструктора, когда из набора элементов-кубиков можно складывать все новые и новые композиции: девушки в туниках и юноши в тогах, беломраморные храмы и скульптуры, вазы и чаши, бассейны, кактусы, оливы, горы и залив – каждый раз составляют новые множества на холстах художника.

Формула авторской трактовки жанра «идиллии» была впервые найдена Семирадским в картине *По примеру богов* (1877, Ереванская картинная галерея), которая была приобретена Александром II для Эрмитажа, получила широкую известность и впоследствии неоднократно повторялась художником. Смысловые, символические пласты этого произведения легко считаются самым неискушенным зрителем: ладья в виде лебедя – символ верности; зарождение чувства, первый поцелуй, весна любви – эти темы находят поддержку в образе весеннего пейзажа, расцветающей природы. В глубине – грот с изображением скульптуры Венеры пудикос, у входа в него – курящийся жертвенник. Поза мраморных Амура и Психее повторяется в позе влюбленной пары: любовь делает смертных подобными бессмертным богам. Любовь, Молодость, Красота, Природа, Искусство легко рифмуются между собой в нехитрый сонет. Сегодняшнего зрителя коробит чудовищная, невыносимая банальность сюжета, невозможная патка чувств, многократно растиражированные балетом и немым кино позы и жесты, но по-прежнему восхищает пейзаж. Банальный сюжет отступает на второй план, главный «герой» картины – прежде всего пейзаж. Здесь впервые появляется мотив воды, впоследствии ставший непременным элементом «идиллий» Семирад-

⁴ Денисенко (2002: 38).



Илл. 1. Г. И. Семирадский, *Опасный урок*, 1880-е, холст, масло, 55 x 108 см, Переславль-Залесский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ского. Важное участие в семантическом поле полотна играет скульптура – мраморная статуя *Амур и Психея* – римская копия с более раннего греческого оригинала, находящаяся в музее Капитолия.⁵

Картина *Опасный урок* (1880-ые, Переславль-Залесский историко-художественный музей-заповедник, илл. 1) также представляет собой сцену «из античного быта» с аллегорической подкладкой. И опять часть аллегорической программы несет на себе скульптура. На круглой мраморной базе – барельеф с изображением Аполлона в лавровом венке, плывущего на морском коне. Аполлон – водитель судьбы, прорицатель. Известно, что губительные стрелы Аполлона иногда поражали без всякого повода. Опасная игра – стрельба из лука по мишени, на которой нарисована голова медузы-горгоны, приобретает второй смысл – намекает на опасности любви, будущие повороты судьбы. Маленький мальчик с луком, лукаво смотрящий на влюбленную пару, – своего рода воплощение Эроса, бога любви. Атмосфера томной неги, любовного томления пронизывает полотно. Но главные творческие достижения художника – мраморная скамья в бликах солнца, роскошная южная растительность, чистый прозрачный воздух, море и горы, подернутые вуалью влажной дымки на заднем плане.

Во многих «идиллиях» 1870–1880-х годов Семирадский изображает скульптуру: *Продавец амулетов*, *По примеру богов*, *Бассейн фавна*, *Опасный урок*, *Новый браслет*, *Новая статуя*, *На террасе*, *Римская идиллия*, *Маленький аргонавт*. Как правило, «скульптурные цитаты» в картинах Семирадского – реальные античные памятники, перекочевавшие на его холсты из Капитолийского музея. Семирадский нуждается в скульптуре, она – необходимый атрибут «античных жанров». Соединение скульптуры и персонажей его картин – девушек и юношей в тогах и туниках на одном полотне – «работает» на идею оживающей античности, показывает нам красивых людей древности «подобных богам». Одновременно Семирадский подчеркивает, что искусство, наряду с природой, – естественная среда повседневной жизни людей античной эпохи.

В то же время мрамор позволяет блеснуть мастерством изображения рефлексов и солнечных бликов на его белоснежной поверхности, которым в совершенстве владел Семирадский; белое пятно разбивает яркую пеструю цветовую палитру «идиллий».

В центре нескольких картин Семирадского этого времени – художник эпохи античности (*Вазописец*, *Новая статуя*). В них он подчеркивает достоинство художника, восхищение его трудом зрителей, рассматривающих новую вазу или статую. На многих греческих вазах сохрани-

⁵ Сусак (2009: 120–125).

лись имена художников, даже произведения декоративно-прикладного искусства в этой культуре были авторскими. Семирадский конечно это знал.

В картине *Песня рабыни* (1884, Серпуховский историко-художественный музей, илл. 2) в идиллический сюжет введена тема Рима – многонациональной империи, охватившей полмира. Экзотический наряд рабыни и ее песня не вносят диссонанс в идеальную гармонию жизни. Это лишь пряная приправа к этому совершенному бытию.

Одно из привлекательных для широкой публики качеств картин Семирадского, как и всей исторической и жанровой живописи позднего академизма в целом, – это увлекательность и занимательность сюжетов. Чтение одних названий работ Семирадского – интригующее занятие: *Оргия блестящих времен цезаризма*, *Женищина или ваза?*, *Фрина на празднике Посейдона*, *Танец среди мечей*, *Оргия времен Тиберия на острове Капри*, *Притон морских разбойников*, *Песнь невольницы*, *По примеру богов*, *Праздник Вакха*. Уже из выборочного перечня названий видно, что идиллические сюжеты перемежаются «драматическими». В духе времени античность предстает у Семирадского в противопоставлении двух начал – солнечного аполлонического и ночного дионисийского. Пара картин подобного рода (одинаковый формат, формы рам) попала в Третьяковскую галерею из собрания К. Т. Солдатенкова: *Танец среди мечей* (илл. 3) и *Оргия времен Тиберия на острове Капри*.

В 1872 году появляется в печати знаменитая книга Ницше *Рождение трагедии из духа музыки*, явившая новый, незнакомый лик эллинского мира, где за внешней гармонией бушевал хаос и «нечистые» страсти. Максима Ницше: «Нет прекрасной поверхности без ужасной глубины» – находит в лице Семирадского своего иллюстратора и интерпретатора. Только Семирадский, как и следует салонному художнику, глубокие идеи своего времени упрощает до уровня обывательского сознания, превращая их в штамп, банальность, расхожую моду.

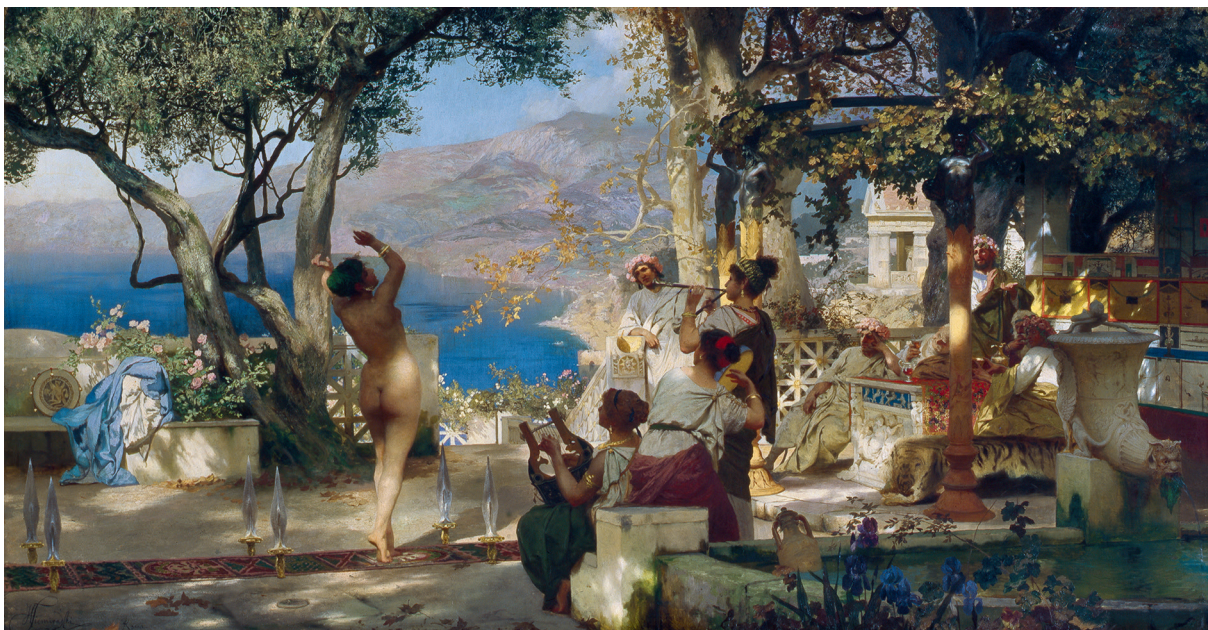
Образ Семирадского-человека мало проявлен его творчеством. Поздний академизм, неотъемлемой частью которого была его живопись, мало индивидуален. Личность скрыта за стилем. Возможно мифология солнечной идиллии Семирадского – форма своего рода ком-



Илл. 2. Г. И. Семирадский, *Песня рабыни*, 1884, холст, масло, 89 x 69 см, Серпуховский историко-художественный музей

пенсации. Его преследовали сомнения в силах собственного таланта, мрачные думы, он увлекался мистическими учениями, оккультизмом. Близко знавшие его современники считали, что Семирадский гораздо умнее и сложнее своего творчества, многие стороны его личности не выразились в полной мере в его произведениях.

Популярность творчества Семирадского и вообще искусства неоклассической ориентации в России подпитывалась помимо всего прочего распространением классического образования. Для Семирадского, прошедшего через гимназическое образование, античная культура была доступна в подлиннике. Его зрители в России и в Европе – это в том числе и выпускники классических гимназий, которые владели двумя языками – латынью и греческим, ставили в школах на сцене трагедии и комедии древних авторов, сами участвовали в написании декораций, изображающих улицы древних Афин. Классическое образование давало возможность через



Илл. 3. Г. И. Семирадский, *Танец среди мечей*, 1881, холст, масло, 120 x 225 см, Государственная Третьяковская галерея

язык проникнуть в мир античной культуры. Читая классиков, ученики гимназий учились стилю.

Слагаемые успеха Семирадского, помимо природного таланта, – эрудиция, трудолюбие, чувство стиля, способность чувствовать сам дух античной культуры, во многом были воспитаны классическим образованием.⁶

Семирадский, как и его «коллеги» – живописцы-историки, работавшие в стиле «неогрек», иллюстрирует античных авторов, инкрустируя полотна древними памятниками, знакомит публику с реалиями истории и быта времени поздней античности, популяризирует открытия археологии и исторической науки, сооружает своеобразный мост между современностью и далеким прошлым, развлекает, поучает и просвещает зрителя.

В 1890-ые годы происходит определенная трансформация и развитие жанра «античных идиллий» в творчестве Семирадского. Они освобождаются от аллегорических иносказаний, пейзаж и прежде занимавший существенное место в образной ткани произведений этого рода начинает доминировать, уменьшается формат картин и масштаб фигур. Почти исчезает скульптура. В камерных холстах 1890-х больше естественности, непосредственности, меньше литературности, театральности поз и жестов. Эти жанровые сценки представляют разнообразные

стороны жизни греческого народа: торговля у храма украшениями и благовониями (илл. 4), ловля рыбы, игра в кости... Главные герои поздних идиллий – женщины и дети.

Одна из центральных тем идиллий 1890-х – тема счастливой семьи как первоэлемента гармонического существования. *У водоёма* (1895, Саратовский художественный музей, илл. 5) – пример подобной семейной идиллии. Ее сюжетный мотив – мирная картина жизни семьи в полуденный час. Маленькая девочка держит в руке красное яблоко – символ грядущего соблазна и грехопадения мира, о котором еще не ведает человек античности. Но аллегорический подтекст введен очень ненавязчиво и замаскирован под бытовую деталь.

Семирадский добивается впечатления абсолютной естественности сцены. Особенно хороши дети, изображенные в точно схваченных позах. Перед нами стоп-кадр некоего фильма о стародавних временах, но вместе с тем таких понятных и близких. Семирадский волшебным образом снимает многовековую преграду, отделяющую нас от этих людей и их жизни, и словно на машине времени переносит зрителя на эту нагретую солнцем террасу.

Добиваться ощущения естественности Семирадскому помогала фотография, которую он активно использовал. (Большой, ценный фотоархив Семирадского находится в Национальном музее в Кракове).

⁶ Носов (1995: 217–218); Свенцицкая (1995: 232).



Илл. 4. Г. И. Семирадский, *Греческий торговец (По дороге к святыне)*, 1890-е, холст, масло, 67 x 126,6 см, частное собрание, Москва

Одна из картин Семирадского из цикла, посвященного старым итальянским монастырям, называется *С утешением и помощью*. «Утешением» и «помощью» было само искусство Семирадского – укол обезболивающего, лекарство релаксирующего, успокаивающего действия, столь востребованное в смутные, полные тревожных предчувствий и нервного напряжения 1890-ые годы.

Такие картины отвлекали зрителей от тягот жизни с одной стороны, и придавали значимость их собственной жизни с другой. Солнечные холсты Семирадского побуждали находить красоту и смысл в повседневности. Художник предлагал открыть заново «вечную истину»: секрет гармонии прост – мир и покой в душе, простая нравственная жизнь без излишеств роскоши, семья, дети, жизнь на лоне природы. Естественная жизнь на лоне природы превращает в праздник любое малозначительное бытовое действие, каждое мгновение бытия, которое в идиллиях Семирадского выглядит сияющей драгоценностью: *Рим. Деревня* (Омский музей изобразительных искусств), *Отдых* (1896, Львовская картинная галерея), *Талисман* (1890-ые, Нижегородский художественный музей), *У источника* (1898, Львовская картинная галерея), *Утром на рынок* (1890-ые, Таганрогская картинная галерея).



Илл. 5. Г. И. Семирадский, *У водоема (После купания)*, 1895, холст, масло, 170 x 100 см, Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева



Илл. 6. Г. И. Семирадский, *Загадка*, 1896, холст, масло, 50 x 80,3 см, частное собрание, Москва



Илл. 7. Г. И. Семирадский, *Игра в кости*, 1899, холст, масло, 88 x 141,5 см, Государственная Третьяковская галерея

Место действия большинства камерных «идиллий» Семирадского обозначено в названиях – *У водоема, У источника, У бассейна*. Семирадский отразил в своих полотнах характерную черту жизни античного города – обилие колодцев, фонтанов, постоянный аккомпанемент воды, которая была для римлян неотъемлемой частью понятия *otium*.

Некоторые поздние «идиллии» Семирадского свидетельствуют о его попытках использовать в своем творчестве, адаптировать достижения французского импрессионизма. В картине *Загадка* (1896, частное собрание, Москва, илл. 6) – пейзаж второго плана с брызгами красных точек-цветов кажется вдохновленным пейзажами Клода Моне и Ренуара.

Картина *Игра в кости* (1899, илл. 7), относительно недавнее приобретение Третьяковской галереи, написанная в последние годы жизни Семирадского, демонстрирует лучшие качества его дарования – талант пейзажиста, мастерство в изображении мраморной скульптуры, сложность светотеневой разработки, разнообразие фактурных приемов. Следует также отметить свойственную *Игре в кости* свежесть и звучность колорита, особую «открытость» цвета, присутствующую поздним работам Семирадского.

Солнечные холсты Семирадского оставляют щемящее чувство, так как мы обременены знанием о том, что совсем скоро, в начале XX века, эта идиллия будет взорвана и гордая убежденность XIX века в достижении вершин цивилизации,

близости «земного рая» потонет в крови, а самоубаюкивание и идиллические мотивы в искусстве конца века покажутся наивными и незрчими.

Библиография

- Денисенко 2002 = Денисенко, О[льга]: «Генріх Семирадський у Харкові», *Вісник Харківської Державної Академії дизайну і мистецтв*, 9: *Творча постать Г. Семирадського у контексті вітчизняної та світової культури: Збірник наукових праць Другої Міжнародної науково-практичної конференції* (2002): 36–42.
- Носов 1995 = Носов, А[лександр] А.: «К истории классического образования в России (1860-начало 1900-х годов)» [в:] *Античное наследие в культуре России*, Г. С. Кнабе (ред.), Издательство РНИИ культурного и природного наследия, Москва 1995: 203–229.
- Свенцицкая 1995 = Свенцицкая, И[рина] С.: «Изучение Античного наследия в Университетах России во второй половине XIX века» [в:] *Античное наследие в культуре России*, Г. С. Кнабе (ред.), Издательство РНИИ культурного и природного наследия, Москва 1995: 230–244.
- Соколов 2011 = Соколов, М[ихаил] Н.: *Принцип рая*, Прогресс-традиция, Москва 2011.
- Сусак 2009 = Сусак, В[ита] В.: «По примеру богов (Скульптура из Капитолийского музея в произведениях Г. И. Семирадского)» [в:] *Искусство золотой середины. Русская версия*, Т. Л. Карпова (ред.), Либроком, Москва 2009: 120–125.

Tatiana L. Karpova
Inspiration of Rome: genre of “antique idylls”
in Henryk Siemiradzki’s work

In article the questions of formation of “idylls” of Siemiradzki their composed characteristics, evolution, an existing, a place in the context of a current “neogreek” in the European and Russian art of the 1870-1890th years are considered. One of the largest historical painters of the time, the author of numerous ensembles of lists in churches and palaces of the nobility, nowadays in this quality Siemiradzki is almost forgotten, in memory of descendants it remained, first of all, as the author of the solar antique idylls wonderfully immersing the viewer in the atmosphere of serene and joyful life of mankind at the beginning of European civilization.

The idyll subject in Siemiradzki’s creativity based on searches of harmony and need for the stabilizing beginnings of life remains a little developed. In article are defined making “an idyllic utopia” of Siemiradzki, an antithesis to the art of his opponents which is politically pointed, turned to the social conflicts, communications of idyllic motives in Siemiradzki’s creativity and in a number of works of artists of so-called southern Russian group are tracked.

Siemiradzki’s creativity could be compared to low-standard samples of fiction, but there was a big layer of literary creativity (A. A. Fet, A. N. Maykov, A. K. Tolstoy, early I. S. Turgenev), with which at it much in common: the concentrated work on a form esthetics, the Beauty cult, hobby antiquity era, lack of rectilinear topical character. T. L. Karpova made attempt of inclusion of creativity of Siemiradzki in the literary context corresponding to substantial and stylistic features of its art.