

Михайлова Р.Д.,
доктор мистецтвознавства
Київського національного університету культури і мистецтв

ІСТОРИЧНИЙ ЖАНР У ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ – ВИХОВАНЦІВ ІМПЕРАТОРСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

У статті розглядається роль українських митців у формуванні історичного жанру, зміст та значення проблеми історичності у академічному й постакадемічному мистецтві.

Ключові слова: історичний жанр, батальна картина, композиція живописного твору, художній образ, національна культура, історичність.

В статье рассматривается роль украинских художников в формировании исторического жанра, содержание и значение проблемы историчности в академическом и постакадемическом искусстве.

Ключевые слова: исторический жанр, батальная картина, композиция живописного произведения, художественный образ, национальная культура, историчность.

The article the role of Ukrainian artists is examined in forming of historical genre, maintenance and value of problem of historic character in an academic and post-academic art.

Key words: historical genre, battle picture, composition of picturesque work, image, national culture, historic character.

Формування історичного жанру та його образно-ідейний зміст – питання, що належали до кола пріоритетних у європейському мистецтвознавстві протягом кількох століть [1]. Безумовний лідер офіційного мистецтва XVIII–XIX ст., історичний жанр призупинив свій розвиток у результаті боротьби ідеологій академізму та критичного реалізму, що на початку XX ст. закінчилося цілковитою руйнацією системи традицій класичного мистецтва та впровадженням новітніх поглядів на мистецтво й творчий процес. Однак у радянський період ідеологічні вимоги до мистецтва, зокрема панування методу соціалістичного реалізму, повернули історичному жанру минулу славу. У наш час, у вирі протиставлень сучасного мистецтва радянському минулому, зазначений жанр знову помітно втратив своє значення як для митців, так і глядачів.

Попри сучасні тенденції, в цілому історична проблематика залишається актуальною. Її потреба полягає як у загальнокультурному, так і освітньому сенсі. Виключно важливим є також виховний аспект, яку несе твір на історичну тему, адже зображення подій, котрі стали доленосними для певного народу, були і залишаються показником його унікальності, самобутності, значності.

Протягом XX ст. мистецтвознавча практика прагнула до дослідження відповідної частини художнього спадку, у зв'язку із чим підкреслювалася необхідність аналізу творів історичного жанру як таких, які висувують масштабні завдання як за змістом, так і за формою. У дослідженні Е. Кузнецової [2], присвяченому розвитку традиційних форм історичного живопису в Росії у XIX–XX ст., автор аналізує накопичений у музейних

колекціях матеріал, розкриває шляхи формування історичного жанру у російській школі живопису, осмислює специфіку російської та радянської історичної й батальної картини. В Україні, де аналогічних спеціальних робіт немає, різних питань історичного жанру побічно, в більшій чи меншій мірі торкалося немало авторів. Натомість, сам аналіз історичного жанру не можна назвати достатнім і тем більше всестороннім. Еволюцію історичного жанру від його появи в мистецтві Відродження і до нашого часу розглянула О.В. Полтавець-Гуйда, яка як художник побачила недоліки у мистецтвознавчому вивченні, критиці, популяризації історичного жанру в Україні та наголосила на потребі уваги до цього жанру з боку держави [3; 112]. Огляд фундаментальних праць з історії української художньої культури показує, що вітчизняні дослідники в одних випадках розглядають історичний жанр у контексті загальних уявлень про творчість певного художника, в інших – шляхом підведення підсумків вітчизняного мистецтва за конкретний період. Між тим актуальність аналізу історичного жанру визначається не лише приналежністю до нього конкретних митців, розкриттям тенденцій і напрямів художніх процесів певних періодів мистецтва, а й більш широкими завданнями, зокрема соціально-політичними, з якими нерозривно пов'язане художнє життя держави. У сучасних умовах в Україні, це питання прямо стосується пошуків національної ідеї, де вагоме місце належить проблемі виховання громадянських почуттів та патріотизму, а вони, як відомо, є основним змістовним наповненням історичного жанру.

Недостатність уваги фахівців до історичного жанру в Україні, зокрема початків його історії, спонукає звернутися до таких питань у даній статті.

Перш за все, варто наголосити, що відомі від античності і середньовіччя твори історичної тематики закріпилися у статусі лише у добу Відродження. Ознакою історичного жанру стало розкриття смислу зображеної події як вирішальної, виключно важливої для долі країни, народу, нації. В Україні на зламі середньовіччя та Нового часу появу творів історичного змісту визначили традиції військової культури давньоруського часу [4; 150–213]. В цілому, у XVII–XVIII ст. формування та розвиток історичного живопису обумовили чинники, характерні для розкладу феодального ладу, зокрема численні військові конфлікти [5], які в Україні та Росії були викликані боротьбою з інтервентами та активним визвольним рухом. В художній культурі це позначилося широтою відображення військової тематики, яка визначила зміст мистецтва бароко.

Не дивно, що зачинателями історичного жанру в XVIII ст. та його новаторами у XIX ст. у Російській імперії, яка об'єднувала на величезній території різні народи, були художники, які походили з України. Саме в Імператорській академії, вищому навчальному закладі, яке завдавало тон у художній культурі на підвладних їй землях, одним із його засновників став виходець із невеликого українського міста Глухова, що на Чернігівщині, Антон Павлович Лосенко (1737–1773).

Автор унікального за ідейною значимістю полотна «Володимир перед Рогнедою» (1770), А. Лосенко пройшов школу професійної підготовки у І.П. Аргунова (1753–1758), в імператорській Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі (1758–1760) (у якій потім став професором і директором), у провідних європейських живописців у Парижі (1760–1765) та Римі (1766–1769). Його робота «Володимир перед Рогнедою» стала

першим в історії академічного російського та національного українського мистецтва твором, присвяченим вітчизняній історії. Картина розповідає про те, як князь Володимир Святославич, майбутній хреститель Русі, сидячи на престолі у Новгороді, поставив за мету об'єднати руські землі. За тогочасними нормами взаємовідносин між князями, коли землі давалися у посаг за дружинами, він посватався до полоцької княжни Рогнеди. Одержавши відмову її батька – князя Рогволда, Володимир пішов війною на Полоцьк, убив батька та братів княжни і силою взяв її за дружину, приєднавши значну частину східнослов'янських територій до своєї вотчини. На картині – момент пояснень дій князя вбитій горем Рогнеді.

Творча думка А. П. Лосенка відображає художні тенденції свого часу: живописець прагне розкрити загальнолюдські якості та змоглядні ідеї у конкретній історичній ситуації. В такому контексті, написана на сюжет самого раннього давньоруського літописного зводу «Повісті временних літ» (бл. 1110–1118 рр.), картина демонструє не тільки глибину розуміння важливих вузлових моментів давньоруської історії, а й зображення трагедії як об'єктивної реальності історичного буття. Натомість, твір «Володимир перед Рогнедою», написаний після навчання А. Лосенка у французького живописця Ж.М. Вьєна та знайомства з системою найвідомішої на той час Французької Академії у Римі, вражає тим, що художник не втратив ані розуміння власного призначення, ані пафосу «свідомого патріотизму», зверненого саме до вітчизняної історії. Прагнення до нового він демонстрував і в підході до образно-виражальних засобів, які, згідно прийнятих в Академії художеств класицистичних «правил», вимагали від картини ясної врівноваженості композиції, суворої статурності фігур, додержання локального кольору, полишеного відтінків, що робило картину статичною, надуманою, сухою. Отже ієрархія діючих осіб розгорнута у мізансцені, де витримано єдність трьох планів. В дусі вимог класицизму, подано і колористичне рішення твору як поєднання трьох основних кольорів.

Однак достовірність події художник підкреслює в дуже характерний спосіб: введенням простонародних типів – вояків та прислужниць, яких протиставляє головним героям, які написані за академічними вимогами. Помітна різниця у підході до образів високопоставлених і простих людей дала дослідникам привід назвати зображення людей з народу більш вдалим та реалістичним, ніж зображення князів. Очевидно, що А. Лосенко тим самим виразив своє розуміння історичної правди минулої давньоруської доби, до певної міри, всупереч прийнятим на той час офіційним регламентам і правилам. Отже, незважаючи на деяку, за сучасним розумінням, нарочитістю й театральністю, робота А. Лосенко виходить за межі традицій академізму з його міфо-історичним викладом історії. Вона показує виключно високий, практично науковий рівень узагальнення реального історичного матеріалу.

Даниною часу можна назвати театралізацію твору, адже антураж двометрової картини, представленої сьогодні в Державному російському музеї в Санкт-Петербурзі — обстановка, костюми, аксесуари — не стільки історичний, скільки театральний. Однак, необхідно розуміти, що картина, написана у першій половині XVIII ст., відображає низький на момент її написання рівень точних знань про матеріальну культуру давньоруського часу. З іншого боку, композиція, побудована в дусі театрального дійства,

незважаючи на його класичність, оживляє і наповнює твір динамікою й реальними рисами саме за рахунок театральності, як її емоційно пережив і передав митець. У творі «діють» два рівня «життєпису» – саме життя, передане через епізод літопису, та його театральне відображення, що естетизує та облагороджує подію, «сакралізує» її шляхом долучення до мистецтва.

Перший рівень, так би мовити, наукове осмислення теми, забезпечують персонажі, згруповані навколо головних діючих осіб. Це своєрідні спостерігачі дійства всередині картини, які задають реальним глядачам емоційний тон, що впливає на їхнє сприймання того, що відбувається. На першому плані сидить служниця, яка з докором дивиться на «злогознене» сватання Володимира. За спиною Рогнеди — фігура старої служниці, імовірно, годувальниці княжни, яка гірко оплакує вбитих членів родини. За спиною Володимира – два воєводи, які прийняли сторону свого князя, але по-людськи, як очевидці, переживають ситуацію: співчувають та дивуються тому, що відбувається.

Другий рівень – художнє осмислення, передають емоційна виразність та переконливість реалій, яких автор досягає зверненням до театрального мистецтва, власне традиційно властивим йому виразно-виражальними засобами. Отже почуття головних героїв передано жестами, мімікою, пластикою: пози його персонажів відверто картинні, але водночас виключно «живі», а обличчя просвітлені піднесеною патетикою реальної сценічної гри. Відомо, що Володимира художник писав з актора І. А. Дмитревського, який входив до трупи Федора Волкова (1729–1763), з ім'ям якого пов'язують початки російського театру. Виходець з купецької родини, талановитий актор, засновник першої аматорської трупи руського театру в Ярославлі, Ф. Волков очолив трупу постійного руського публічного театру в Петербурзі, яка стала прототипом всіх наступних труп і театрів у Російській імперії. Друг видатного актора з 1759 р. [6; 138], А. Лосенко у 1763 р. написав його портрет¹, який характеризує презентабельність і водночас задушевність. Федір Волков зображений у театральному костюмі та мантії. В одній руці він тримає маску, а в іншій — кинджал з золотою діадемою. Це атрибути Мельпомени, музи трагедії, які увійшли до дворянського герба Волкових, Федора та його брата Григорія. Учасники дворянського виступу проти імператора Петра III, вони були удостоєні високого титулу і сотні кріпосних великою княгинею Катериною Олексіївною, яка після заколоту стала імператрицею Катериною II. В такому сенсі зображення Ф. Волкова роботи А. Лосенка, представляє інтерес і як портрет особливого сенсу – історичний, що розкриває ще один аспект історизму в творчості майстра-академіста.

Суттєвим, як показує аналіз подальшого розвитку історичного жанру, було те, що художник показав шлях подальшої еволюції жанру, передбачивши прагнення до більшої життєвості, об'єктивності і наукової конкретизації як історичної тематики, так і образів історичних діячів, через які вона розкривалася. І якщо врахувати, що до історичного живопису протягом століть традиційно відносили міфологічні та релігійні сюжети, де практично не було місця реальним подіям, художній підхід та усвідомлення їх

¹ У 1764 р. цей портрет був гравірований Є.П. Чемесовим. Аналогічний живописний твір з ДТГ, як показали дослідження, не є копією художника, а написаний, вірогідно, кимось з учнів Академії художеств. Див.: Селиванов А. В. Технологическое исследование живописный произведений А.П. Лосенко из коллекции Русского музея // Технологические исследования в Русском музее за 20 лет. – СПб., 1994. – С. 43–44.

важливості робить художній доробок А. Лосенка-митця особливим, неординарним, новаторським.

Характерно, що усвідомлення історизму як ключового моменту в художніх розробках так званого великого стилю, закладеного академічною традицією, підтримувалося у східноєвропейському мистецтві і надалі. З другої половини ХІХ ст. – до початку ХХ ст. ця проблема залишалася суттєвою, адже перебуваючи на різних філософських засадах, її по-різному, але послідовно вирішували «романтики» та «імпресіоністи», «передвижники» і «миріскусники», а протягом ХХ ст. – і радянські художники.

Значний інтерес представляє внесок у цю сферу українських митців. В загальному руслі академічної системи, питома в стінах Петербурзької Академії мистецтв, в складанні традицій історизму академічна підготовка стала для вихідців з України обов'язковою. Про це свідчить творчість митців, безперервний ряд яких показує і традицію розвитку історичного жанру, і його еволюцію. У ХІХ ст. тут серед багатьох інших вчилися черкащанин Т. Шевченко, уродженець з Харківщини І. Репін, одесит Ф. Рубо, для котрих історична тема була визначальною або провідною. І якщо у творчості Т. Шевченка історичний жанр спочатку утілювався переважно у графічних роботах, акварелях на античну та вітчизняну історичну тематику, як, наприклад, «Олександр Македонський виявляє довіру до свого лікаря Філіпа» (1836), то в 50-ті рр. ХІХ ст. після повернення із заслання, він працював над монументальними живописними творами. Під враженнями від книги М. Костомарова «Богдан Хмельницький і повернення Південної Русі до Росії» Т. Шевченко розробив ескіз розписів на тему «Богдан Хмельницький перед кримським ханом» [7], який, як багато інших, не мав змоги утілитися.

У свою чергу, до сюжетів на історичну тему з українського минулого неодноразово звертався І.Ю. Репін (1844–1930). В роботі «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1880–1891) головним героєм твору він зобразив волелюбний народ, в той час як в картинах «Іван Грозний і його син Іван 16 листопада 1581 року» (1885), «Царівна Софія в Новодівичому монастирі» (1879) поставив питання про особистість в історії і розкрив його з виключною глибиною. Національна тематика не втрачала інтересу для І. Репіна і в подальшому. Так, до історичного жанру належать його картини на теми з української історії – «Гайдамаки» (1902), «Чорноморська вольниця» (1908), у яких він послідовно дотримувався реалістичного відображення історичних фактів та подій.

Варто наголосити, що у межах становлення історичного жанру в стінах Академії мистецтв виникло його особливе “відгалуження” – батальний живопис, направлений безпосередньо на відтворення військової тематики. Розвиток батальної картини обумовили важливі військові події: переможна війна Російської імперії з наполеонівським вторгненням, російсько-турецька кампанія 1877–1878 рр., приєднання Кавказу.

Як і всі інші, батальний жанр у руслі академічної школи підкорювався правилам офіційної естетики, яку у всій повноті репрезентують твори В.І. Мошкова, А.Е. Коцебу, Б.П. Віллевальде з властивою їм натуралістичністю, точністю побудування композиції, часто дріб'язковою деталізацією й розрахованими ефектами.

Реформатором батальної картини в Росії став В.В. Верещагін (1842–1904), офіцер, учасник бойових дій і талановитий художник, який на протигагу майстрам академічної школи привніс в історичний жанр емоційність і реалістичність, що суттєво відрізняло його твори від холодних помпезних робіт академістів. В. Верещагін показав у своїх полотнах антигуманну сутність війни, важкість солдатської служби, скромну велич ратного подвигу.

Таку ідейну лінію продовжив у своїй творчості його молодший колега Франц Олексійович Рубо (1856–1928). Основоположник російського панорамного мистецтва, він створив документально точні, грандіозні за масштабами панорами «Оборона Севастополя» (1902–1904) у Севастополі і «Бородінська битва» (1911, відкрита у 1912 р.) у Москві, які є видатним явищем історико-батального живопису ХХ ст.

Важливо відзначити, що І. Репін² і Ф. Рубо³, які прославились своїми історичними полотнами, підготували немало учнів, продовжувачів історичного живопису. Багато з них були випускниками київської рисувальної школи М.І. Мурашка (1844–1909), які згодом вдосконалювали свою майстерність у стінах російської Академії мистецтв – найбільшого на той час спеціалізованого вишу. Це С. Васильківський (1854–1917), А. Сластіон (1855–1933), М. Пимоненко (1862–1912), А. Мурашко (1875–1919), Ф. Красицький (1873–1944), І. Їжакевич (1864–1962), М. Івасюк (1865–1937), П. Чирко (1859–1928), І. Шульга (1889–1956), П. Холодний (1876–1930), М. Самокиш (1860–1944), Ф. Чуприненко.

У 1907-1910 рр. в Академії навчався видатний український майстер-живописець Ф. Кричевський (1879–1947), в подальшому заслужений діяч мистецтв УРСР. Він був учнем і І. Репіна, і Ф. Рубо. До класу батального живопису Ф. Рубо його привів великий інтерес до історичної тематики. Його широка живописна манера письма, характерна монументалізація форми, уповільнений ритм стали відображенням історизму як внутрішнього відчуття особистого долучення митця до подій минулого. Таке емоційно-чуттєве наповнення відрізняє ранній твір художника – триптих «Життя» (1925–1927), де у частині «Повернення», зображено молодого солдата, якого зустрічають з війни батьки. На милицях, але з георгіївським хрестом на грудях, він утілює жорстоку несправедливість і трагізм війни, глибинне горе народу. В 1932 р. Ф. Кричевський представив твір «Довбуш», присвячений діяльності легендарного народного месника, героя карпатських легенд [8; 27]. Тривожно-драматичне колористичне рішення картини в червоно-брунатних тонах з крапленням білого, фризоподібна площинна композиція, що нагадує єгипетський рельєф, плавність уповільнених «наспівних» ритмів тяжіє до народного епосу – зосередження «історичності» у всіх її проявах. Трьох бійців, як тріаду, традиційну для фольклорно-епічних творів, він розміщує в центрі своєї наступної історичної композиції – «Переможці Врангеля» (1934–1935). Їх велетенські постаті, які височіють над горизонтом неначе гори, по-античному прекрасні, а ретельно продумане побудування і нечисленні відібрані деталі, знакові та символічні, що поєднує у творі реальність і міф, метафору і асоціативність. Твір Ф. Кричевського демонструє можливості неоповідального, нетрадиційного, іншого способу відтворення історії у живописному творі.

³ А також у Д. Кардовського.

⁴ Також вчився у Відні у Г. Климта

Підсумовуючи, зазначимо, що історична тематика в українському образотворчому мистецтві несе у собі сформовану художню традицію, важливу для світового мистецтва в цілому. В своєму утіленні вона знаходила форми, які характеризують достатньо різні, подекуди діаметрально протилежні прагнення художньої думки – від репрезентативно-міфологічних і оповідальних в академічному мистецтві до знаково-символічних й іномовно-асоціативних у модерному мистецтві. В той же час залишається розуміння того, що всі трансформації, видимі зміни історичного жанру і навіть його «самозникнення» в сучасних умовах не впливають на актуальність понять історичності та історизму як незмінних елементів людського буття й, разом з тим, мистецтва.

Література:

1. Loquin J. *La peinture d'histoire en France de 1747 a 1785* / J. Loquin. – Paris, 1912. – 421 s.; Лебедев А. К. *Русская историческая живопись до октября 1917 г. (Альбом)*. / А. К. Лебедев. – М. : Искусство, 1962. – 110 с.; Зименко В. *Советская историческая живопись середины XIX вв.* / В. Зименко. – М. : “Искусство”, 1970. – С. 287 с.; Ракова М. М. *Русская историческая живопись середины XIX ст.* / М. М. Ракова. – М. : “Искусство”, 1979. – 367 с.; Жолтовський П. М. *Живопис XIV – першої половини XVII ст.* / *Історія українського мистецтва в шести томах.* – Т. 2. *Мистецтво XIV – першої половини XVII століття.* / Гол. ред. М. П. Бажан. – К. : АН УРСР–УРЕ АН УРСР, 1967. – 468 с.; Жолтовський П. М. *Художнє життя на Україні XIV–XVII ст.* / П. М. Жолтовський – К. : Наук. думка, 1973. – 131 с.; Жолтовський П. М. *Художній метал. Історичний нарис.* – К. : Мистецтво, 1972. – 132 с.; Жолтовський П. М. *Український живопис XVII – XVIII ст.* / П. М. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1978. – 326 с.; Жолтовський П. М. *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.* / П. М. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1983. – 177 с.
2. Кузнецова Э. В. *Исторический и батальный жанр* / Э. В. Кузнецова. – М. : Искусство, 1962. – 237 с.
3. Полтавець-Гуйда О. В. *Становлення жанру історичної картини в Україні (кінець XIX–поч. XX ст.) в контексті розвитку європейського живопису* / О. В. Полтавець-Гуйда // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва.* – 2012. – (Мистецтвознавство: № 1.). – С. 105–113.
4. Михайлова Р. Д. *Художня культура Галицько-Волинської Русі* / Р. Д. Михайлова. – К. : Видавничий дім “Слово”, 2007. – 490 с.
5. Ковалевский М. М. *Экономический рост Европы* / М. М. Ковалевский. – М. : Типография Товарищества “Общественная польза”, 1898–1903. – Т. I–III. – 286 с.
6. Каганович А. Г. *Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия* / А. Г. Каганович. – М., 1963. – 178 с.
7. Владич Л. *Тема воссоединения Украины с Россией в художественном наследии Т. Г. Шевченко* / Леонид Владич // *Искусство.* – 1954. – № 1. – С. 3–7.
8. Афанасьев В. А. *Украинское советское изобразительное искусство* / Василий Андреевич Афанасьев, Евгения Денисовна Давыдова. – К. : Рад. шк., 1978. – 119 с.