

Борцова К. О.

м н с, Харківський художній музей

БАТАЛЬНА ГРАФІКА

М. С. САМОКИША

Анотація. В статті досліджується батальна графіка М. С. Самокиша на прикладі серії графічних робіт художника, пов'язаних з російсько-японською війною. Проводиться порівняльний аналіз творів М. С. Самокиша та інших художників-баталістів.

Ключові слова: М. С. Самокиш, графіка, батальний жанр, російсько-японська війна, перо, акварель.

Аннотация. Борцова Е. А. Батальная графика Н. С. Самокиша. В статье исследуется батальная графика Н. С. Самокиша на примере серии графических работ художника, связанная с русско-японской войной. Проводится сравнительный анализ произведений Н. С. Самокиша и других художников-баталлистов.

Ключевые слова: Н. С. Самокиш, графика, батальный жанр, русско-японская война, перо, акварель.

Annotation. Bortsova K. O. Battle graphics of M. S. Samokish. In the article is probed battle graphics of M. S. Samokish on example of series of graphic works of artist, related to russian-japanese war. Is conducted the comparative analysis of works of M. S. Samokish and other artists-painters of battlepieces.

Keywords: M. S. Samokish, graphic arts, battle genre, russian-japanese war, feather, water-colour.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Наприкінці XIX ст., у часи правління Олександра III, історичний жанр посідав провідне місце в образотворчому мистецтві. Антична тематика стає головною у творчості таких художників, як Г. І. Семирадський, Ф. А. Бронніков, П. О. Свєдомський, С. В. Бакалович та інших [6, с.6]. Батальний жанр, за своєю сутністю, є різновидом історичного. Баталіст, як і художник-історик, повинен добре знати рушійні сили історії, уміти вірно відтворити обстановку, образи героїв.

На цей час припадає початок творчого шляху Миколи Семеновича Самокиша (1860 – 1944), який стає представником нового покоління художників-баталістів, що докорінно змінили погляд на батальний жанр, висунувши на перший план у своїх роботах рядового учасника бою. Визначне місце в творчості М. С. Самокиша займає батальна графіка. Нажаль мистецтвознавцями здебільшого, досліджено батальний живопис Миколи Семеновича. Разом з тим, не слід забувати, що художник став відомим завдяки графічним творам, які були зроблені ним безпосередньо на полі бою. Аналіз цих графічних творів і становить завдання запропонованої статті.

Результати дослідження. М. С. Самокиш поступив у Академію мистецтв у ті роки, коли вже виставляв свої картини В. В. Верещагін, працював баталіст П. О. Ковалевський, В. І. Суриков почав писати картину “Ранок стрілецької страги”. М. С. Самокиш міг би знайти чимало об'єктів для античних баталій у дусі академізму, але він зробив вибір на користь вітчизняної історії: “Я обрав своєю спеціальністю батальний живопис тому, що вважав війну за найбільшу трагедію людства. Передати і відтворити її в живописних образах у міру своїх сил і здібностей я вважав за святий обов'язок. Найбільші страждання народу, героїзм колективу, нестримна динаміка битви, своєрідна військова техніка представляють величезні можливості для художника [1, с.28]”.

Отже, М. С. Самокиш обирає об'єктом своєї творчості історію свого народу в його війнах, у боротьбі із зовнішнім ворогом. Звичайно, це було не новиною у вітчизняному мистецтві. Інтерес до такої тематики був дуже поширений у стінах Академії ще на початку XIX сторіччя. До батального жанру звертались і такі видатні художники, як К. П. Брюллов, П. А. Федотів та інші. В. В. Верещагін як баталіст, коли М. С. Самокиш тільки починав свою творчу діяльність вже встиг набути європейської слави [4, с.25]. Оригінальність майстра полягає в характері та способі трактування цієї теми.

У перших вагомих батальних роботах художника – “Битва при Авліаре, з російсько-турецької війни 1877 року” та “Битва при Аустерліце” простежується деяка негативна тенденція: картини передають певну історичну подію, але в них немає ознак конкретного моменту Авліарської або Аустерліцької битви. Це – типові військові сцени, безвідносно до назви твору. Друга, дипломна робота М. С. Самокиша, містить настільки мало прикмет битви при Аустерліце, що потрапила у довідник “Наші художники на академічних

Надійшла до редакції 6.07.2011

виставках останнього 25-ліття” (1890 р.) під назвою “Російська кавалерія, що повертається після атаки на ворога у 1812 році”. Ця назва картини перейшла в енциклопедичний словник Брокгауза та Ефрона [3, с.56].

Причину такого трактування слід шукати у ставленні художника до установок старої батальної школи, яка стверджувала принцип документально достовірного відтворення матеріалу. Точність в костюмах, аксесуарах, пейзажі слугувала в очах майстрів першої половини XIX століття головним свідоцтвом історичності. Натомість М. С. Самокиша найбільше всього захоплювала творчість видатного баталіста XIX століття В. В. Верещагіна, який зіграв величезну роль в демократизації цього жанру.

У своїх картинах В. В. Верещагін зображав народ як головного героя військово-історичних подій. Цього ж погляду дотримувався і М. С. Самокиш: “На перший план в своїх батальних композиціях, у більшості випадків, я прагнув висувати рядового учасника війни, як її основну рушійну силу [1, с.28]”.

Війни супроводжуються кривавими подіями, образ визначають два психологічні стани: героїзм і страждання, пафос перемоги і жах поразки. Батальне мистецтво передбачає виявлення цих тенденцій. У Російському мистецтві другої половини XIX сторіччя геніальним виразником жаху й страждання війни був В. В. Верещагін. З цього погляду в історії батального мистецтва, мабуть ніхто не стоїть поруч з ним. Його твори сприймалися як протест проти війни, привертали увагу глядача жахом зображеного, стражданнями, кров'ю і смертю. Хоча Микола Семенович був шанувальником творчості В. В. Верещагіна, на відміну від нього він змальовував не жах, страждання, викликаючи протест, а стверджував історичний оптимізм [6, с.6].

Віддавши себе цілком зображенню бойової патетики, М. С. Самокиш мимоволі став певним антиподом В. В. Верещагіна. Як зауважує Г. Радіонов: “У Верещагіна – кров – страждання – смерть. У Самокиша – героїство – напружена боротьба – перемога”. Дійсно, крові на роботах М. С. Самокиша майже ніколи не має, спотворених трупів теж, він зображує їх рідко і частіше на другому плані. Не маючи на меті передати “естетику” жаху, художник робив акцент на самому процесі бою.

На більшості як живописних, так і графічних робіт М. С. Самокиша на першому плані розвивається сутичка – поєдинок перемагаючого і переможеного. Скільки би не боролись війська супротивників, з наближенням до першого плану, напруження зростає й концентрується у двох постатях. Здебільшого художник змальовує кульмінаційний момент – удар, що вирішує результат бою. В цих апофеозних сценах ніколи не показані рани, майстер зображує сам момент нанесення удару, абстрагуючись від кривавої конкретики.

Однією з причин зацікавленості М. С. Самокиша саме батальним жанром є бурний розвиток книжково-журнальної графіки і попит саме на графічні роботи для різноманітних видань. Ще на початку творчого шляху Микола Семенович був направлений, як

художник на маневри російської армії [5, с.72], потім як баталіст брав участь у російсько-японській та I-й світовій війнах. Будучи графіком-ілюстратором, з війн він виносив не монументальні образи, а реєстрації фактів, але робив їх не фактографічно. Також така практика визначила М. С. Самокиша саме як графіка. Зображення батальних сцен, коли вони не зведені до трактування зовнішньої краси протидіючих сторін, до пафосних сцен є набагато цікавішим для графіка. За допомогою пера художник міг фіксувати події, що відбувались безпосередньо на полі бою. Ця техніка дозволяла передати динаміку бою, що було дуже важливо для майстра. До того ж ці матеріали є дуже практичними, бо не потребують місця та додаткових засобів.

Таким чином перо виробило специфічну зображальну мову, почерк художника. З манери класти штриховку відразу можна впізнати М. С. Самокиша. Набувши культуру штриховки ще у Е. Детайля, він володів легкою, вишуканою пластичною графікою.

Безумовно, одна з найважливіших серій батально-графічних робіт художника пов'язана з російсько-японською війною. На початку XX ст. М. С. Самокиш брав участь в ілюстрації одного з наймасовіших журналів про російсько-японську війну – “Летописи войны с Японией”. У 1904 році з Петербургу М. С. Самокиш виїжджає на фронт, де він працює художником журналу “Нива” [5, с.161]. Результатом поїздки на фронт став альбом майстра “1904-1905 гг. Война из дневника художника”. Малюнки і акварелі альбому стали художнім документом історичних подій російсько-японської війни.

Аналізуючи ці факти біографії Миколи Семеновича можна зробити висновок, що він намагався наслідувати свого великого попередника, баталіста, якого безмежно поважав – В. В. Верещагіна. Як і він, М. С. Самокиш при першій нагоді виїжджає на фронт, веде військовий щоденник, занотовуючи свої враження. Головною відмінністю між художниками є те, що Микола Семенович перш за все був графіком. Нажаль В. В. Верещагін загинув у перші дні російсько-японської війни так і не створивши батальних полотен, присвячених цим подіям. М. С. Самокиш гідно продовжив справу демократизації батального жанру, розпочату В. В. Верещагіним, відобразивши російсько-японську війну в своїх численних малюнках.

За тематикою графічні роботи М. С. Самокиша, пов'язані з російсько-японською війною, можна поділити на декілька груп. До першої відносяться сцени із зображенням бою – тут і перемоги, і поразки російських військ. Через те що художник постійно перебував у складі Ніжинського 52-го Драгунського полку ним було зроблено багато побутових замальовок з життя солдат та офіцерів.

У зібранні Харківського художнього музею знаходяться два аркуші, присвячені гвардійській артилерії. На них зображено процес підготовки та перевезення військової техніки. Тут немає динаміки бою, головною метою художника є достовірно відобразити артилерійського знаряддя та ще один бік війни – побутовий. Практично не використовуючи

тон, тонкою чіткою лінією М. С. Самокиш змальовує найдрібніші деталі військової техніки, офіцерської форми. Ці роботи є безпосередніми замальовками з натури, які створені за завданням редакції журналу “Нива”. Для цього видання майстру було потрібно не тільки зображати батальні сцени, а також і різні роди російських військ та їх побут. Отож на цих аркушах автор акцентує свою увагу на дійових особах та військовому знарядді, обирає головним завданням – достовірне відтворення деталей військового життя. Ним практично не задіяне оточення: немає пейзажу, лінії горизонту. Замальовок такого характеру дуже багато, вони увійшли до книги і були опубліковані у журналах.

Художник неодноразово змальовує переміщення російських військ, важкі військові дороги. Великою популярністю користувались роботи М. С. Самокиша, на яких він показав вправне поведіння козаків з кіньми при переході через річку – “Відважне мистецтво верхової їзди сміливих козаків”. Твори зображують козаків, що стоячи у повний зріст на спині своїх коней, коли ті майже повністю заглибились у воду, безстрашно форсують річку. Ці графічні аркуші створені художником безпосередньо з натури. Жвавість зображення та цікавий сюжет сприяли тиражуванню цих графічних робіт: вони були опубліковані в журналі “Летописи войны с Японией”, а також і в західній пресі.

Окрему групу формують замальовки та акварелі, на яких зображено місцеві пейзажі, цікаві архітектурні споруди. Художник вивчає околиці, незвичну європейцю архітектуру, ландшафт. Акварелі, присвячені цій тематиці виділяються на загальному тлі робіт цієї серії, яскравістю та життєстверджуючим настроєм. Але, якщо порівнювати М. С. Самокиша і В. В. Верещагіна, то перший набагато менше приділяв уваги етнографії в своїх творах.

Основними роботами серії є батальні сцени. Для Росії перебіг цієї військової компанії не завжди був вдалим, це правдиво відобразив в своїх творах М. С. Самокиш. Хоча в цілому, його баталіям не притаманна демонстрація жахів війни, в роботах цього періоду невдачі російської армії часто підкреслюються великою кількістю жертв. Звідси – велика кількість трупів навіть на передньому плані (“Бій під Шахе”, “У проволік під шрапнеллю”). Будучи представником нового батального мистецтва, художник не дає пафосних сцен, а достовірно відображає ситуацію, тому епізоди відходу армії присутні тут у далеко більшому розмірі.

Безглуздість і трагічність цієї війни дуже добре показані в акварелі “На полі після штурму”. Є щось верещагінське в композиції цієї роботи, особливо в двох фігурах солдатів, які сумно, спершись на гвинтівки, дивляться на трупи вбитих. Згадується центральна робота В. В. Верещагіна з балканської серії – “Переможені. Панахида”. До схожих за настроєм робіт можна віднести графічний лист “Путилівська сопка”. В цій роботі весь перший план зайнято зображенням понівечених трупів солдат, та лише десь удалині змальовані декілька цілілих людей. Та навіть

тут не привалює “естетики жаху” – це достовірне відображення військових подій.

Змальовано відступ російських військ і на графічному аркуші “Відступ від Сиквантуня до Мукдена”. Композиційно робота побудована так, що відчувається великий потік відступаючих, і разом з тим, серед них яскраво виділяються образи солдатів з їх індивідуальними рисами, глибокими переживаннями. Масштабність подій відчувається і в роботі “Перехід через річку Тайдзихе під вогнем”. Композиція відрізняється єдністю та монолітністю. Узяття художником точка зору, дещо зверху, надає зображенню відчуття потужності та невідворотності удару російських військ. Активну роль в роботі грає пейзаж. Темне тло із зображенням села на березі річки акцентує увагу на цілому потоці солдат, що розташований по діагоналі твору. Цього разу художник не виділив якоїсь окремої групи. Він бажав домогтись емоційної дії, показуючи всю лавину атакуючих. Удаючись до діагональної композиції, майстер всіма її компонентами уміло створює враження загальної нестримної спрямованості руху вперед.

За технікою виконання робота, по суті, є підфарбованим малюнком пером. Малюнок, графічна структура твору є визначаючим, а колір лише допоміжним образотворчим засобом. Відчувається що художник прагне, щоб робота сприймалась як документальна замальовка.

Не тільки поразки російських військ зображав М. С. Самокиш. У графічній роботі “Сутичка роз’їздів” російський кавалерист скаче за японцем, наздоганяє його, його рухи впевнені й сміливі. Японський солдат от-от буде переможений і впаде з коня. Сміливими, енергійними штрихами він окреслює постаті, рух. Один з дієвих образотворчих засобів художника – це гнучкість лінії. Силуети вершників надзвичайно виразні. Гранична напруга бою відмінно виражена в багатому малюнку контурів групи. Ритмічне повторення мотивів поєдинку на задньому плані у свою чергу збільшує силу впливу твору на глядача.

Блискуче вміння художника зображувати коней в найскладніших положеннях сприяє передачі динаміки поєдинку. У батальну сцену М. С. Самокиша входить ще один компонент, без якого немає максимального динамізму бою – це кінь. Як вірно підмітив Г. Радіонов: “Єдина тварина, яка у всіх баталіях минулого разом з людиною була жертвою війни, її знаряддям, властивості якої урахувались в такій же мірі, як і бійця”.

Не можна повною мірою оцінити батальні твори М. С. Самокиша без аналізу трактування коня. Саме він посилює динаміку зображеного бою, надає більшої мужності. Трактування коня художник підкоряє загальному ходу батальної операції. Кінь завжди поділяє долю людини: у багатьох сценах зображених художником, поруч з убитим вершником лежить і убитий кінь. Подібне тенденційне трактування має метою посилити експресію батального епізоду. Така антропологізація тварини свідчить про симпатію художника до одного з учасників бою [2, с.6].

Більшість батальних сцен, присвячених російсько-японській війні є дуже масовими, художник

не виділяє певного героя. Отже і коні, зображені у великій кількості, підпорядковуються загальному руху мас. Таким чином М. С. Самокиш надає більшій масштабності своїм графічним роботам, посилює в них динаміку.

Образне втілення максимального динамізму вимагає певного лаконізму у трактуванні психологічних станів людей. Образи стають ще більш лаконічними й тому, що в умовах війни домінує обмежене число настроїв. Отже, різноманітність афектів і станів характерна для творів, що зображують дію перед боєм та найчастіше, після бою, для цього досить згадати картини В. В. Верещагіна. Об'єктом більшості баталій М. С. Самокиша є саме процес бою, його кульмінація – вирішальна сутичка. Звідси зрозуміла скупість психологічних нюансів на обличчях, зображених художником. Переляк переможеного і суворість, максимальна напруженість переможця – основна психологічна формула його картин. Через це вони можуть здаватись дещо одноманітними.

У роки Першої світової війни М. С. Самокиш і художній загін із п'яти учнів батального класу Академії мистецтв отримали дозвіл виїхати на театр військових дій [5, с.172]. Це був перший випадок не тільки в історії російської Академії, але і в історії мистецтва взагалі, щоб студенти Батального класу на чолі зі своїм професором виїхали на художню практику безпосередньо на фронт. Бригада працювала спочатку на Західному фронті, потім на Кавказькому, всього було зроблено близько 400 робіт. А у 1916 році відбулась виставка фронтних робіт в залах Академії мистецтв [5, с.176]. Малюнки М. С. Самокиша були видані у книзі Д. Маковського "Великая война в образах и картинах" і "Российским героям Сербии и Черногории".

Висновки:

1. Графічні роботи М. С. Самокиша, пов'язані з російсько-японською війною представляють інтерес для історії батального мистецтва своєю натурністю, достовірною фіксацією фактів перебігу військової компанії. В них автор зміг відобразити безпосередні бойові дії без пафосу, притаманного батальним сценам академічної школи початку XIX ст.

2. За приклад М. С. Самокиш брав відомого російського баталіста, чия творчість ознаменувала новий етап у батальному жанрі – В. В. Верещагіна. Хоча художник певною мірою наслідував В. В. Верещагіна, проведений порівняльний аналіз робіт цих авторів виявив головну відмінність батальних сцен М. С. Самокиша – відмова від демонстрації "естетики жаху" війни. Художник не зображує спотворених трупів, ран, відрубаних кінцівок, голів на першому плані. Він робить акцент на процесі самої сутички, її динаміці. У більшості його робіт привалює лаконічність психологічних станів, на відміну від образів з картин В. В. Верещагіна. М. С. Самокиш набагато більше приділяє уваги зображенню коней у різних ракурсах. Натомість В. В. Верещагін загострював свою увагу на етнографічній складовій своїх творів. Об'єднує обох художників те, що вони вважали головним героєм своїх творів простого солдата. Микола Семенович

гідно продовжив справу демократизації батального жанру, розпочату В. В. Верещагіним.

3. Роботи Миколи Семеновича, присвячені російсько-японській війні можна поділити на декілька груп: побутові, батальні, етнографічні. Вони складаються у літопис важких військових буднів, в якому документально зафіксовано різні боки історичних подій.

4. Однією з причин зацікавленості М. С. Самокиша саме батальним жанром є бурний розвиток книжково-журнальної графіки і попит саме на графічні роботи для різноманітних видань. Завдяки цьому сформувався оригінальний почерк художника, графічна мова митця.

Література:

1. Бирзгал Я. Н. С. Самокиш // 50 лет деятельности Н. С. Самокиша. Художник, педагог, человек. – 1935. – С. 18 - 32
2. Борцова К. О. Іппологія в графіці М. С. Самокиша // Вісник Харківської академії дизайну та мистецтв. Сб. ст. – Харків, 2011. – №2, С. 4 - 7
3. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 82 тт. и 4 доп. тт. – М.: Терра, 2001. – 726 с.
4. Завадская Е. В. Василий Васильевич Верещагин. – М.: Искусство, 1986. – 111 с.
5. Николай Семенович Самокиш: мемуары. – Харьков: Золотые страницы, 2010. – 184с.
6. Радіонов Г. М. С. Самокиш // "Образотворче мистецтво". – 1940. – № 9. – С. 6 – 16
7. Самокиш Н. С. 1904-1905 гг. Война из дневника художника. – Спб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905. – 54 с.