

УДК 7.035(4)

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ ДОБИ РОМАНТИЗМУ: ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВИХ І ТЕМАТИЧНИХ АНАЛОГІЙ

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА

*Інститут народознавства НАНУ  
пр. Свободи, 15, Львів, 79000  
Відділ мистецтвознавства*

Метою статті є виявити наявність і значення жанрових і тематичних подібностей у мистецтві слов'янських народів епохи романтизму. Аналіз побудовано на основі порівнянь і співставлень різних жанрів живопису у зв'язку з загальним історично-мистецьким контекстом.

*Ключові слова:* романтизм, слов'янські народи, жанр, портретний живопис, історична картина, красвид.

Романтизм в історії європейської культури й мистецтва продовжує викликати інтерес дослідників, незважаючи на велику кількість публікацій, де він розглядається як історична категорія, як художній напрям, як світоглядно-ідеологічна модель чи як художній вираз актуальних суспільних проблем XIX ст.<sup>1</sup> Досі чітко не визначені хронологічні рамки романтизму як явища культури. Одні дослідники вбачають ознаки романтичної художньої стилістики в межах короткого відрізка, “затиснутого” поміж Револуцією та Реставрацією (1789–1815-ті роки). Інші датують функціонування романтичних ідей в європейській культурі від середини XVIII до середини XIX ст., чи 1790–1840-ми роками, або 1800–1850-ми роками – опираючись на ознаки оновлення в різних ділянках духовної культури (письменство, музика, театр, малярство) різних країн<sup>2</sup>.

Окремі аспекти романтизму в образотворчому мистецтві висвітлювались у численних публікаціях, попри це, порівняльний підхід до типологічно споріднених мистецьких явищ XIX ст. у слов'янських країнах залишається одним із актуальних. Не оминаючи певних особливостей зародження й функціонування романтизму в культурі слов'янських народів, варто зосередити увагу на процесах і явищах, які є спільними для цих народів і водночас відрізняються від художніх явищ решти країн Європи. Зазначені мистецькі

<sup>1</sup> Романтизм / Энциклопедический словарь живописи: Западная живопись от средних веков до наших дней / Пер. с фр. Москва, 1997. С.845; *Микеле ди Дж.* Романтическая красота /История Красоты (Под ред. Эко У.) / Пер. с итал. Москва, 2005. С.299–320; *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3-х кн. Київ, 1994. Кн. 3. С.609–611; *Татаркевич В.* Історія шести понять. Київ, 2001. С.173; *Турчин В.С.* Епоха романтизму в Росії. Москва, 1981. С.7–9; *Dobrowolski T.* Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat. Wrocław, 1989. S.62; *Fiero G.K.* Romantiism, Realism and the Nineteenth-Century World / The Humanistic Tradition. McGraw Hill (Third edition).P. XIV; *Kissick J.* Art context and criticism. Penn State University, 1993. P. 263.

<sup>2</sup> Наприклад, академічне видання “Encyclopedia of World Art” вказує, що цей художній рух почався у 1750-х роках і тривав упродовж цілого XIX ст. (Romanticism // Encyclopedia of World Art, McGraw-Hill Book. New York–Toronto–London, 1966. Vol. XII. P.558– 579.

процеси доцільно розглядати через теорію паралелей, а не лише як залежність від більш розвинутих художніх шкіл (Франції, Англії, Італії, Німеччини). Доволі плідним матеріалом для такого порівняльного аналізу можуть стати видові, жанрові й тематичні подібності у межах сфери образотворчих мистецтв романтичної епохи. Закономірно, що, проводячи такі порівняння у пропонованій статті, окремо акцентуємо на подібностях/відмінностях у розвитку українського мистецтва та мистецтва інших слов'янських народів.

Варто зазначити, що саме стосовно мистецтва слов'янських народів механічна хронологізація романтизму не завжди виправдана, і вона не повною мірою підпадає під загальноприйнятну схему, розроблену під значним впливом профранцузької концепції розвитку мистецтва XIX ст.<sup>3</sup> Відправною точкою для кожного із “національних романтизмів” стає певна подія/явище, що дає підстави локалізувати процес у тих чи інших часових межах. Наприклад, В.Татаркевич, пов'язуючи початки польського романтизму з літературою, вказує на публікацію у 1818 р. критичних рецензій К.Бродзінського на твори тогочасних польських поетів, а кінець на пряму пов'язує зі смертю Ю.Словацького (1849)<sup>4</sup>. Натомість, у сфері образотворчих мистецтв у Польщі поняття “романтичний” вперше було вжито меценаткою, цінителькою мистецтв графінею І.Чарторийською у 1806 р. як визначення нового способу опорядження парку<sup>5</sup>. Це свідчить про те, що в різних країнах, у різних народів споріднені явища не завжди розвивалися синхронно.

Пропонована публікація ґрунтується на загальних мистецтвознавчих працях, в яких висвітлюються особливості зародження і функціонування романтизму в образотворчому мистецтві провідних європейських осередків<sup>6</sup>. До уваги також брались публікації, присвячені аналізу національних особливостей романтизму в окремих країнах (праці польських, чеських, російських, українських авторів), каталоги музейних колекцій тощо<sup>7</sup>. Аналіз джерел (як історіографії, так і самих артефактів) засвідчив, що хронологія якісних змін у стилістично-образному ладі мистецтва саме слов'янських народів у першій половині XIX ст. була більш-менш синхронною: початок століття позначений відходом від класицизуючих тенденцій, 1820–1840 рр. (умовно по 1848 р.)

<sup>3</sup> *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. Москва, 1980. С.64; Романтизм / Энциклопедический словарь живописи. С.845.

<sup>4</sup> *Татаркевич В.* Історія шести понять. С.173.

<sup>5</sup> *Chwalba A.* Historia Polski 1795–1918. Kraków, 2001. S.134.

<sup>6</sup> Belser Stilgeschichte. Band 6: vom Klassizismus bis zur Gegenwart. (Adolf Max Vogt, Maurice Besset, Christoph Wetzel). Stuttgart–Zürich, 1993; Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Von R. Zeidler. Berlin, 1966; *Hamuš J.* Dejiny kultury a civilizace Západu v 19. století. Brno, 2006; *Rosen Ch., Zerner H.* Romanticism and realism: The mythology of Nineteenth-Century Art. New-York, 1985; *Strieter T.* Nineteenth-Century European Art. Westport, Conn., 1999; *Hauser A.* Spoleczna historia sztuki i literatury. Warszawa, 1982. T.2; *Żuchowski J.T.* Patriotyczne mity I toposy. Malarstwo niemieckie lat 1800–1848. Poznań, 1991; Европейское искусство XIX века (1789–1871). Москва, 1975; *Изергина А.* К вопросу романтизма как самостоятельном художественном течении // Искусство романтической эпохи (Сб. статей под ред. Даниловой И.Е.). Москва, 1969. С.50–56; *Тарасов Ю.* Бидермайер в немецко-австрийской живописи романтического и послеромантического времени // Проблемы изобразительного искусства XIX ст. Ленинград, 1990.

<sup>7</sup> История и культура славянских народов. Москва, 1966; История, культура, этнография и фольклор славянских народов. Москва, 1973; Актуальные проблемы славянской истории XIX и XX веков. (Сб. к 60-летию проф. МГУ Г.Ф.Матвеева. Под ред. З.С.Ненашевой). Москва, 2003; *Алешина Л., Яворская Н.* Искусство Югославии. Москва, 1966; *Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ, 2001; *Стеблій Ф.* Західноукраїнські землі в культурних зв'язках України з південними слов'янами кінця XVIII – першої половини XIX ст. // З історії міжслов'янських зв'язків: Зб. наук. праць. Київ, 1983. С.96–120; *Dobrowolski T.* Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat. Wrocław, 1989; *Malinowski J.* Sztuka Polska XIX wieku. Warszawa, 2003; *Hrbata Z.* Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech. [B.m.]: H&H, 1999; *Thiesse A.-M.* Vytváření národních identit v Evropě 18. až 20. století. [Z francouzského originalu přeložila Pavla Doležalová]. 1 vyd. Brno, 2007.

є періодом сприйняття романтичної стилістики: від поетизації буденності до зацікавлення національними темами у мистецтві середини–другої третини XIX ст.

Епоха романтизму, якими б хронологічними межами її не локалізували, в історії слов'янських народів є, з одного боку, часом бездержавного існування, звуження “культурного поля”, а з другого – періодом усвідомлення культурною елітою націй потреби відроджувати традиції національної культури. Звичайно, в різних умовах опинилися слов'яни Австрійської монархії (чехи, поляки, словенці, хорвати, українці), Російської імперії (українці, білоруси) та ареалу Османського панування (балканські народи)<sup>8</sup>. Попри спільні політичні реалії, існувала принципова відмінність у соціальній структурі згаданих націй. Умовно можна зробити поділ на народи, що мали власний феодальний чи буржуазний панівний клас (поляки, чехи, хорвати), і народи, що його не мали або він лише формувався, тобто, входили до складу імперій, де панівний клас належав до іншої нації (українці, білоруси, серби, болгар). Цілком очевидно, що мистецтво (література, театр, музика, малярство) мали умови для значно потужнішого розвитку у тих народів, де був власний панівний клас (або хоча б широка верства заможного міщанства), що підтримував розвиток національної культури<sup>9</sup>.

Рушієм процесів національного відродження стали літературні й мовознавчі дискусії, адже в більшості слов'янських міст на початку XIX ст. мовою університетської науки освіченого товариства була іноземна (німецька, польська, російська). Оскільки літературна творчість визначала розвиток і тенденції романтизму у слов'янських народів, то у всій Центрально-Східній Європі письменники були не лише творцями – вони підносилися до ролі національних лідерів. Тут можна принагідно згадати рух іллірійців у Хорватії, чеське будителство, українських кирило-мефодіївців тощо. За кілька десятиліть першої половини XIX ст. літературний процес розвивався надзвичайно стрімко: у Чехії і Словаччині вийшли твори Я.Коллара, К.Г.Махи, Й.Тила, К.Гавлічка-Боровського, Б.Немцовой, Я.Краля; у Польщі – поезії А.Міцкевича, Ю.Словацького, З.Красінського, Ц.Норвіда, С.Гошинського; в Сербії, Хорватії – П.Негоша, Б.Радичевича, Й.Йовановича-Змая, Ф.Прешерна, Л.Гая, С.Враза; в Україні – Т.Шевченка, А.Метлинського, М.Костомарова, О.Бодянского, І.Срезневського та ін.

Типологічно-споріднені процеси формування національних культур опиралися на ідею “слов'янської взаємності”, що проявлялось у взаємопідтримці політичних чи наукових програм. Характерним прикладом може бути постать П.Й.Шафарика (словак за походженням, став діячем чеського національного відродження, працював у Воеводині в м. Нові Сад), який у своїй фундаментальній праці “Історія слов'янських мов і літератур” (1826) розкрив як спільні, так і відмінні риси слов'янських літератур. Прикладом є також чесько-українська взаємодія у політичній і науковій сфері, події 1848 р.<sup>10</sup>; визнання польськими дослідниками того, що “...польський романтизм народився на *“Кресах”*

(у Вільні – А.Міцкевича, на Поділлі – В.Поля), а згодом був занесений до Варшави

<sup>8</sup> Тут не торкатимемося особливостей романтизму у російському мистецтві, адже існувала принципова різниця у передумовах для розвитку культури підневільних народів і пануючої нації. Натомість, вважаємо доцільним означити роль Петербурзької Академії мистецтв для української, білоруської, польської мистецьких шкіл.

<sup>9</sup> *Севида И.* Типы и направления национальных культурных процессов в Центральной и Юго-Восточной Европе // *Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв. Типология и взаимодействия.* Москва, 1990. С.14–16.

<sup>10</sup> *Нидерхаузер Э.* Типы историко-культурного развития славянских народов // *Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. (Материалы междунар. конференции ЮНЕСКО).* Москва, 1978. С.36; *Лисяк-Рудницький І.* Українці в Галичині під Австрійським пануванням / *Історичні есе.* У 2-х т. Т.1. Київ, 1994. С.417, 419.

представниками “української школи” (Б.Залеським, С.Гоцинським) і таким чином став загальнонаціональним польським явищем<sup>11</sup>.

У більшості випадків визначальними для творчих інспірацій романтиків у літературі ставали народні джерела (фольклор), а свою діяльність вони оцінювали не інакше як “служіння народів”. Найбільш патетичного виразу ідея національного духу набула у польському мистецтві, адже, переживши поділи Польщі, польські діячі висунули ідею безсмертя нації, коли життя народу не завершується із втратою державності, а дух нації втілюється в її історичному минулому<sup>12</sup>.

Про важливість існування потужної (інтелектуально й фінансово) національно-свідомої інтелігенції свідчить створення культурно-освітніх інституцій у різних країнах. У Празі ще в 1796 р. було засноване “Товариство патріотичних друзів мистецтва”; в 1797 р. відкрито Рисувальну академію, а в 1818 р. – Національний музей<sup>13</sup>; у 1848 р. виникла ідея створення чеського національного театру шляхом залучення всіх верств населення, а збір коштів проходив під девізом “Народ – собі!”. Польська нація зуміла домогтися в Російській імперії відкриття таких освітніх закладів, як Віленський університет, Кременецький ліцей, Художня академія у Кракові (1816) та Варшаві (1818); у складі Австрійської імперії важливими польськими національними науковими і культурними осередками стали “Оссолінеум”<sup>14</sup> та польський театр С.Скарбека. На початку XIX ст. було відкрито національну Художню школу у Братиславі (Пожоні). Одним із перших суспільно-значимих проектів для сербів став Національний театр у Белграді (проект Александра Бугарського, 1869). Хорватську художньо-промислову школу у Загребі було відкрито у 1870 р. Ідейну основу подібних тенденцій обґрунтував Я.Бялостоцький, зазначивши, що “світ мистецтва й естетичних цінностей у добу романтизму ставав субституцією релігії: музеї, концертні зали, бібліотеки й театри ставали новими святинями...”<sup>15</sup>.

Мистецька освіта й художня діяльність слов'янських народів (українців, білорусів, сербів, хорватів, болгар) часто реалізувалась у полі іноземної культури, переважно поза межами етнічної батьківщини. Українські митці здобували освіту у Відні, Римі, Варшаві, Празі або Петербурзі (у Києві на початку XIX ст. діяла лише іконописна школа); білоруси – здебільшого в Художній академії у Вільно (Віленська академія була спільним осередком для поляків, білорусів і литовців); серби і хорвати – у Мюнхені чи Відні; деякі сербські і болгарські художники навчалися у Києві. Тобто, для багатьох слов'янських народів у XIX ст. типовим було існування центрів розвитку національної культури поза етнічною територією (для поляків – Париж, Петербург; для українців – Петербург, Відень, для південних слов'ян – Відень і Мюнхен).

<sup>11</sup> Chwalba A. Historia Polski: 1795–1918. Kraków. S.134–135; *Stepień S.* Historical Traditions and Experiences of Polish-Ukrainian Relations / Political Borders and Cross-border Identities at the Boundaries of Europe. Rzeszów–Bangor, 2002. S.47–63; *Сосновська Д.* Кохання та смерть у “країні, що лежить на метафізичній межі” / 12 польських есеїв. (Пер. з пол.). Київ, [Б.р.]. С.127–136.

<sup>12</sup> Напевно, через це історичний жанр у польському малярстві був представлений дуже потужно. Див.: *Янион М.* Польський романтизм и проблемы национального самосознания // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. (Материалы междунар. конференции ЮНЕСКО). Москва, 1978. С.208–217.

<sup>13</sup> *Колтинский Ю.* Искусство Чехословакии / Всеобщая история искусств [ВИИ]: В 6-ти т. Т.5. Москва, 1964. С.346; *Искусство XIX века: В 3-х кн.* Москва, 2004. Кн.2. С.162.

<sup>14</sup> До питання ідеологічної програми Оссолінеуму в контексті мистецтва романтичної епохи авторка зверталася у статті “Деякі спостереження над етапами будівництва й опорядження будівлі Оссолінеуму у Львові” (Львів (1256–2006): церква і суспільство. Львів, 2006. С. 166–171).

<sup>15</sup> *Bialostocki J.* Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery. Warszawa, 1969. S.214.

Фактично, можна говорити як про вплив космополітичних факторів поширення мистецьких стилів, пропагований у провідних художніх академіях Європи, так і про міжслов'янські контакти й інтерес до спільних історичних і суспільних питань серед учнів цих академій. У межах Австрійської монархії переміщення художніх кадрів взагалі було дуже поширеним явищем. Зокрема, фактор академізму відіграв доволі позитивну роль у засвоєнні слов'янськими культурами античних традицій. Також не можна не брати до уваги факти переміщення мистецьких кадрів, виконання ними замовлень на різних етнічних територіях: наприклад, українець за походженням Р.Гадзевич (народжений поблизу Львова, навчався у Кракові і Варшаві) працював у Львові, Кракові (директором Школи образотворчих мистецтв), Петербурзі. У Відні, незважаючи на українсько-польське протистояння в Галичині, група польських та українських художників підтримувала приятельські стосунки (про що згадував К. Устиянович)<sup>16</sup>. Сильні позиції мала українська громада у Петербурзі: 1820 р. там було створено “Товариство заохочення художників”, секретарем якого став українець В.Григорович, тодішній конференц-секретар Академії мистецтв, активний діяч українського земляцтва. Саме завдяки підтримці земляків зміг розвинутися на чужині малярський геній Т.Шевченка.

Досі малодослідженими є факти навчання у Києві студентів з Балкан, серед яких відомі сербські іконописці Захарія Сербин, Яків Сербин, Йов Василевич (фрески Крушедольського монастиря в Сербії), болгарин Димитр Петров (виконав розписи Калоферського монастиря). Після навчання та практики в іконописній майстерні Києво-Печерської Лаври ці художники звільнялися від консервативного візантійського канону, вводили у релігійні сюжети реалістично-побутові елементи, висвітлювали палітру, наповнюючи її барвистими тонами. З Україною пов'язане становлення болгарського реалістичного портрета у творчості Івана Стоянова-Степановича<sup>17</sup>.

Навіть такий короткий перелік фактів свідчить про те, що епоху романтизму в мистецтві слов'янських народів визначали споріднені процеси формування національної творчої інтелігенції і усвідомлення нею необхідності творити мистецтво *професійне, світське, національне*.

Яким же був загальний зміст ідейних пошуків митців-романтиків, як проявилися особливості романтичної стилістики в образотворчому мистецтві? Романтизм як рух в історії європейської культури намітив спрямування до свободи в політичному, національному, культурному та особистому житті. Піднесене Французькою революцією гасло свободи у роки наполеонівських війн набуло нового політичного змісту – змісту державної незалежності націй. Уявлення про народ, націю як духовну субстанцію, що санкціонує державну силу, оформилося саме у світогляді романтизму. Якщо митці-класики шукали універсальну естетичну формулу, базовану на вартостях античної культури, то романтики шукали неповторність національного колориту, підкреслюючи і самотність народу, й індивідуальність кожної людини.

У контексті світоглядних змін індивідуалізм романтиків став кодифікацією прагнень до нових відносин між людьми. Зокрема, романтики послідовно культивували індивідуальну лінію поведінки, особливо це проявлялося у спротиві владному механізму. Через свій нонконформізм, постійне прагнення змін мистець-романтик нерідко перебував у

<sup>16</sup> Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ, 2001. С. 331.

<sup>17</sup> Степовик Д. Творческие связи сербских и болгарских художников с Украиной в XVIII–XIX вв. // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. (Материалы международной конференции ЮНЕСКО). Москва, 1978. С.289, 291.

конфлікті як із середовищем, так і з самим собою. Або, як казали самі романтики, “*носив бурю в серці*”<sup>18</sup>. Романтики культивували погляд на світ через призму поетичності і погорди до матеріальної запобігливості, вони свідомо протиставляли світ мрій і прозаїчну буденну реальність. Митець-романтик виступав як особистість, що інтелектуально й духовно опановує існуючий світ або прагне творити власну реальність. Буття, представлене у романтичних творах, нерідко становило проєкцію власного авторського “я”. Тому такими поширеними в різних видах творчості були авто-аналіз, авто-коментар у літературі, автопортрет в малярстві<sup>19</sup>. Романтики також руйнували просвітницьку традицію типізації, відкидали редуцію душевних проявів людини і творили героїв, які сприймали світ у розмаїтті і контрастності його явищ<sup>20</sup>.

Саме у романтизмі закладалися основи для взаємопроникнення культури народу (фольклору, народного мистецтва) і його еліти (професійного мистецтва). Романтичне трактування національної ідеї у колі слов'янських народів, розуміння потреби “народності” мистецтва, його етнічного підґрунтя митці протиставляли взірцям європейської культури космополітичних еліт. Тому теми національної історії, звернення до подій і героїв славного минулого, утвердження національних (із певним символічним змістом) мотивів краєвиду, поглиблена увага до образів селянства (і взагалі нижчих суспільних верств) як носіїв правдивої національної культури мали активний відгук у мистецтві по-неволенних слов'янських народів – на відміну від романтизму “західного” з його інтересом до географічної чи історичної екзотики (французькі романтики опрацьовували теми стародавньої історії, орієнтальні мотиви), спробами відображення трансцендентної сфери (німецькі романтики схилилися до містико-візіонерських релігійних мотивів) тощо. Спільними точками дотику між цими двома видами романтизму були інтерес до глибини і суперечливості внутрішнього світу людини-індивіда, увага до актуальної соціальної тематики, загалом увага до героя-сучасника<sup>21</sup>.

Окреслення романтичного естетичного ідеалу, мотиви вибору митцем об'єктів для інспірацій та реалізація художніх вражень мовою пластичних мистецтв дають підстави виділити деякі загальні закономірності романтизму в мистецтві слов'янських країн. Йдеться, насамперед, про послідовну секуляризацію всіх видів мистецької творчості: церква перестає бути основним замовником творів, знижується частка релігійного малярства, значно менше будується великих архітектурних ансамблів тощо. І все ж в окремих країнах роль духовенства як чи не єдиного репрезентанта інтелектуального життя залишається доволі вагомою (для українців у Галичині, для сербів і болгар). Про це свідчить, зокрема, значна частка портретів духовних осіб упродовж XIX ст. у цих регіональних школах.

Важливою для слов'янських націй стає професіоналізація мистецької сфери у першій половині XIX ст., тобто, починає цінуватися академічний вишкіл художника, його знайомство із провідними стилістичними тенденціями тощо. В усіх видах образотворчих мистецтв (архітектурі, скульптурі, живописі) в основному домінують два тематичних русла:

<sup>18</sup> *Bittner I.* Romantyczne “ja”. Studium romantycznego indywidualizmu. Warszawa, 1984. S.16.

<sup>19</sup> *Ibid.* S.112.

<sup>20</sup> *Zerner H.* Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art. New-York, 1985. P.12; Европейское искусство XIX века (1789–1871). С.25–32.

<sup>21</sup> *Fiero G.K.* Romanticism, Realism, and the Nineteenth-Century World / The Humanistic Tradition. McGraw Hill (Third edition). P. 1–5; 11–16; 31–34; 49–56.

1) історія народу, доля країни (втілена у символіці національного пейзажу, етнографічному колориті, образах легендарних героїв минулого і в цілком реальних типажах сучасності);

2) образ людини (виражений через призму індивідуальних характеристик, суспільних імперативів, емоційно інтимних трактувань, автокоментарів).

На противагу універсальній античній моделі культури, “закладеній” у класицистичних формах архітектури, що на початку XIX ст. були “візуальними” носіями домінуючої й уніфікуючої ідеології панівних імперій, романтизм в архітектурі позначився зменшенням панування ордерних форм і зростанням уваги до національних традицій зодчества: середньовічної готики у колі католицьких країн чи давніх будівельних традицій країн візантійського кола. Чимало дослідників підкреслювали, що національні форми архітектури, які апелюють до середньовічних прототипів, покликані символізувати національну ідею, історичну традицію і виражати самобутній дух кожного з народів<sup>22</sup>.

Характерним прикладом тогочасної потреби слов'янської метатрадиції в мистецтві є актуалізація форм неовізантинізму в архітектурі, що поширився у країнах Південної й Центральної Європи. Неовізантинізм середини XIX ст. став відповіддю на загальнослов'янські процеси пошуку особливої слов'янської ідентичності, в основі якої лежала кирило-мефодіївська традиція. Саме з іменами цих апостолів пов'язане спорудження великої церкви на Карліні у Празі в 1851 р. Тоді серед чехів почалася дискусія про те, що готичні архітектурні форми є “германізуючими” і не відповідають слов'янському духу святині.<sup>23</sup> Тому було вирішено звернутися до традицій візантійських базилік. Великий вплив на відродження форм візантинізму мала діяльність данського архітектора Теофіля Гансена. Фахово ознайомлений із християнськими церквами Греції, Т.Гансен з 1846 р. впроваджував хрестово-купольні вирішення у містах Центральної Європи, включно з Віднем (наприклад, осередок освіти більшості провідників греко-католицького духовенства у Відні – колегія Барбареум). Після Празької церкви Св.Кирила і Мефодія стилізована в неовізантійських формах каплиця за проектом Т.Гансена 1855 р. була збудована у Львові (колишній комплекс Дому інвалідів по вул.Клепарівській, 38). Фактично, Т.Гансен доволі вільно поєднував складові візантійського будівництва (півсферичні куполи, аркатурні фризи) та декоративні форми романської й готичної західної архітектури. А вже у 1870-х роках відроджені Гансеном форми стали офіційним стилем сербської й болгарської православної архітектури<sup>24</sup>.

Історична й патріотична тематика проявлялась також у скульптурі, із середини XIX ст. реалізуючись через образи епічних героїв чи відомих національних діячів минулого й сучасності. Кожен із народів прагнув творити свій історичний пантеон, вибираючи для увічнення образи з давнього минулого – постаті національних героїв, князів-засновників держав. Типологічно спорідненими зразками є пам'ятник Св.Володимира в

<sup>22</sup> Кириченко Е.И. Традиции древнего и народного зодчества и архитектурный стиль конца XVIII – начала XX в. // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. (Материалы междунар. конференции ЮНЕСКО). Москва, 1978. С.262–268; *Hrbata Z.* Romantismus a Čechy. Téma a symboly v literárních a kulturních souvislostech. [B.m.]. 1999. S.29–34.

<sup>23</sup> *Krasny P.* Architektura cerkiewna na ziemiach Ruskich Rzeczypospolitej: 1596–1914. Kraków, 2003. S.279–280.

<sup>24</sup> *Krasny P.* Architektura cerkiewna na ziemiach Ruskich Rzeczypospolitej: 1596–1914. S.279; *Vrbaški M.* Serbian Monuments and Popularization of the National History in Serial Graphic Editions in the 19th Century // *Recueil du Musée National Belgrade: historie de l'art.* Vol. 17–2. P. 287–302.

Києві (1853) за проектом В.Демут-Малиновського, скульптор П.Клодт) і скульптурна група “Забой і Славою” на мості Ф.Палацького у Празі, виконана Й.Мисльбеком (1880-ті роки).<sup>25</sup>

Цілком новою для мистецтва слов'янських народів стала тенденція увічнення в скульптурі авторитетних сучасників, як правило – представників інтелектуальної сфери. У Словаччині подібну галерею виконав Ладислав Дунайський (портрет Яна Голли, 1855 р.)<sup>26</sup>. Численні скульптурні портрети польських діячів науки, мистецтва, меценатів, учасників визвольного руху створив італієць Парис Філіппі (1836–1874; працював у Кракові і Львові). Серед них погруддя О.Фредра, А.Міцкевича, К.Шайнохи, В.Поля, надгробки К.Лібельта, А.Гротгера і, можливо, М.Шашкевича (1873). Кожен з героїв скульптора – герой чину, кожен наділений виразною індивідуальністю.

У межах розвитку живопису спільною ознакою романтизму у слов'янських країнах стала зміна жанрової структури: портрет, краєвид, побутовий сюжет/етнографічна зарисовка, історична картина. Причому, у першій половині XIX ст. саме портрет займав домінуючі позиції, “кодуючи” досить широке коло романтичних тем і мотивів, натомість, із другої половини XIX ст. більш динамічно розвивалися краєвид, історичний і побутовий жанр. Так практично в усіх жанрах, у багатоманітності смислових конотацій формувалась єдина національно-утверджуюча концепція романтичного мистецтва.

У живописі більшості слов'янських країн першої половини XIX ст. практично найпопулярнішим жанром був портрет. Однак впродовж XIX ст. ідейна концепція портрета змінювалася, він охоплював усе ширшу сферу споживачів і замовників. Поступово портрет втрачав суспільну ексклюзивність і переставав відображати лише соціальний статус свого героя. Спочатку саме романтичний портрет (при очевидному відставанні історичного, побутового та пейзажного жанрів у більшості слов'янських мистецьких шкіл) був покликаний розкрити глибину і багатогранність образу людини. Це завдання реалізовувалось через різні тематично-ідейні конотації: тема життєвої долі людини (з оцінкою категорій життя і смерті), тема кохання й особистого щастя (щасливе подружжя, мотиви материнства і дитинства), тема людської гідності, свободи і відповідальності особистості, тема народу як носія етнокультурної традиції тощо. Якраз у добу романтизму остаточно “розмилися” межі соціального структурування у портреті, коли поряд із постатями аристократів і передових суспільних діячів свого часу образи селян оцінювалися за шкалою високих морально-етичних та естетичних цінностей. Спостерігається певна закономірність: у більш поневолених та більш економічно-відсталих країнах портрет цілковито домінував над іншими світськими жанрами, які лише зароджувалися (наприклад, в українському, словацькому, болгарському, хорватському живописі).

У межах портретного малярства можна провести й вужчу диференціацію: умовний поділ портрета на історичний (гіпотетичні зображення історичних осіб), суспільно-значимий/героїзований, інтимно-камерний (має найбільше аналогій в усіх слов'янських країнах, особливо у сфері Віденських художніх впливів) та автопортрет.

У парадигму національно-утверджуючої концепції мистецтва логічно вписується інтерес до історичного портрета. Актуалізацію цієї теми спостерігаємо практично в усіх слов'янських країнах. Чеський художник Антонін Махек у 1820-х роках створив галерею

<sup>25</sup> Коллинский Ю. Искусство Чехословакии / Всеобщая история искусств [ВИИ]: В 6-ти т. Т.5. Москва, 1964. С.354–355.

<sup>26</sup> Там само. С.357.



з 68 портретів чеських королів (від легендарного Крока до Фердинанда V)<sup>27</sup>. Цикл портретів польських гетьманів XVII ст. для Гетьманського залу на Вавелі мав намір створити Пьотр Міхаловський; до образів історичних героїв звертався Януарій Суходольський<sup>28</sup>. Сербський художник Джура Якшич (учасник революційних подій 1848 р. у Воеводині) у 1857 р. створив портрет князя Лазаря (героя Косовської битви сербів з турками 1389 р.)<sup>29</sup>. Звернення до історичних постатей спостерігаємо також в українському живописі: йдеться, зокрема, про портрет князя Лева авторства Луки Долинського, де масштабний, сповнений внутрішньої величі образ постає на тлі панорами середньовічного Львова, ніби легітимізуючи історичну традицію. На портреті першої половини XIX ст., створеному невідомим художником, гетьман П.Конашевич-Сагайдачний постає як збірний образ героя загальноукраїнського масштабу<sup>30</sup>.

Творчість художника-романтика, зумовлена дійсністю, в якій він живе і творить, не могла оминати тему життєвого призначення людини – тему, розв'язувану значною мірою через суспільну заангажованість героя. Оскільки у більшості слов'янських націй нові еліти розвивались у формі інтелігенції, закономірно, що романтичними героями ставали передові суспільні діячі, образи яких у XIX ст. формують велику портретну галерею. Водночас аристократичні верстви втрачали “монополію” на формування культурного ландшафту. А представники інтелектуального і творчого середовища у суспільній свідомості XIX ст. утверджувались як дійові особи історії. У творчості чеського маляра Антоніна Махека є портрети національних митців: композитора-романтика Владислава Томашека (бл. 1816); скульптора Йозефа Малінського (1818) Йозефа Юнгмана (1837); у доробку Франтішка Ткадліка це портрети Йозефа Добровського (1820) та Франтішка Палацького (1821)<sup>31</sup>. У Словаччині до образів сучасників зверталися художники Йозеф Клеменс, Петр Богунь, Ян Ромбауер (1820-ті роки)<sup>32</sup>. У польському живописі широку іконографію мали поети-пророки Адам Міцкевич та Зигмунт Красінський; кілька романтичних психологічно-загострених портретів Фредерика Шопена (1843 і 1849) виконав Теофіл Квятковський<sup>33</sup>. У спільний білорусько-польський художній контекст увійшли портрети Адама Міцкевича на тлі Аю-Дагу і портрет скрипаля Кароля Ліпінського авторства Віленти Ваньковича (1827 і 1822 р.р. відповідно), зображення композитора Станіслава Монюшка (авторства Адама Шемеша)<sup>34</sup>. В цей час у Сербії Павле Джуркович створив портрети поета Лукіана Мушицького, славіста-будителя Вука Караджича (1820), цілу серію зображень відомих діячів у середині XIX ст. створив Йован Ісайлович.<sup>35</sup> В хорватському живописі можна виділити портрети письменника Станко Врза (художник Векослав Карас, 1821, втрачений), вченого-економіста Мішко Крешина (В.Карас, 1820-ті роки)<sup>36</sup>. В українському

<sup>27</sup> Umění 19. století (N.Blažičková-Horová ed.). Národní galerie v Praze. 2002. S.14.

<sup>28</sup> Malinowski J. Sztuka Polska XIX wieku. Warszawa, 2003. S.72–73.

<sup>29</sup> Кузьмина М. Искусство Сербии / Всеобщая история искусств [ВИИ]: В 6-ти т. Т.5. Москва, 1964. С.372.

<sup>30</sup> Рубан В. Український портретний живопис першої половини XIX ст. Київ, 1984. С.80.

<sup>31</sup> Колтинский Ю. Искусство Чехословакии / Всеобщая история искусств [ВИИ]: В 6-ти т. Т.5. Москва, 1964. С.348; Umění 19. století (N.Blažičková-Horová ed.). S.16.

<sup>32</sup> Колтинский Ю. Искусство Чехословакии. Т.5. С.358.

<sup>33</sup> Malinowski J. Sztuka Polska XIX wieku. S.69.

<sup>34</sup> Костина Е. Искусство Белоруссии / Всеобщая история искусств [ВИИ]: В 6-ти т. Т.5. Москва, 1964. С.243; Дробов Л.Н. К истории развития белорусской живописи в пер. пол. XIX в. // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. (Материалы междунар. конференции ЮНЕСКО). Москва, 1978. С.257–258.

<sup>35</sup> Кузьмина М. Искусство Сербии / Всеобщая история искусств [ВИИ]: В 6-ти т. Т.5. Москва, 1964. С.369–371.

<sup>36</sup> Там само. С.374.

живописі першої половини XIX ст. привертають увагу портрети Дмитра Бантиш-Каменського, Василя Гарновського, серія портретів 1840-х років пензля Тараса Шевченка: портрет Євгена Гребінки (1837), Іллі Лизогуба (1847), Пантелеймона Куліша<sup>37</sup>.

Поява нового героя позначилася на формальних особливостях таких портретів. Здебільшого їм властивий малий (т.зв. “кабінетний”) формат, погрудна (рідше поясна, іноді вписана в овал) постановка постаті, обличчя як композиційна домінанта, роль кольору поступається засобам пластичного світло-тіньового моделювання. Різні за технічним рівнем, за глибиною характеристик персонажів, ці твори мають єдиний суспільний імператив розкриття особистості, дуже важливий в епоху романтизму. Загалом художники слов'янських країн уникали показної театралізації образів, нерідко притаманної західноєвропейському романтизму<sup>38</sup>.

Посиленою увагою до внутрішнього світу людини відзначався також камерно-побутовий портрет. Доволі часто ця тема розкривалась як особистісна: через звернення до образів близьких людей, родинного кола, приватного життя. Це давало можливість ретельного “вимальовування” особливостей вдачі і характерів героїв. Непідробною теплотою і ширістю позначені портрети близьких людей, як правило, вони позбавлені додаткових коментуючих елементів стафажу. Переконливим підтвердженням цього є твори Йозефа Томінца (Словенія) “Портрет батька” (перша половина XIX ст.), Мартина Яблонського (Україна) “Портрет батька”, “Портрет сина Леона” (1840-ві роки), Яна Хруцького (Білорусь) “Портрет дружини”, “Портрет сина” (перша половина XIX ст.).

Особливо популярним у романтиків був автопортрет, який давав змогу вносити у мистецтво елемент особистого коментаря. Розквіт популярності автопортрета прямо пропорційний зміні статусу художника в суспільстві, поступовому визнанню його як творця, а не ремісника. Звичайно, в епоху романтизму авторитет художника ще не сприймався крізь призму громадянського місіонерства, як це було з поетами. Виняток становлять лише український поет і художник Тарас Шевченко та польський художник-повстанець Артур Гротггер.

Здебільшого автопортрети мають виразне психологічне трактування, наприклад автопортрети Войцеха Корнелія Штаттлера (Польща, 1828), Тараса Шевченка (Україна, 1840), Ципріяна Каміла Норвіда (Польща, 1845), Карела Пуркіне (Чехія, 1868). Іншим властиве камерне трактування – автопортрети сербських митців Катаріни Іванович чи Костантина Даніла.

Акцентуючи увагу на професійному аспекті, художники все частіше зображали себе у процесі роботи: автопортрети Яна Норбліна (1812), Ореста Кіпренського (1828), Олександра Рачинського (1850-ті роки); нерідко – в інтер'єрах власних майстерень: “Майстерня художника” чеського митця Собеслава Пінкаса (1854), “Автопортрет з пензлем” хорвата Венкослава Караса (1850-ті роки), твори польських художників “Інтер'єр майстерні художника” Олександра Кокуляра (1830), “Автопортрет за мольбертом” Генрика Родаковського (1858)<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Рубан В. Український портретний живопис першої половини XIX ст. С.117–120.

<sup>38</sup> Strieter T. Nineteenth-Century European Art. Westport– Conn., 1999. P.44–56.

<sup>39</sup> Свирида И. Художник в Польше в период формирования нации // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. (Материалы междунар. конференции ЮНЕСКО). Москва, 1978. С.217; Grabska E. Dom tworczy – weryfikacja własnej suwerenności // Pracownia i dom artysty w malarstwie polskim 19 w. Mitologija I rzeczywistość (Prace IHS UW). Warszawa, 2002. S.21–35; Malarzy polskich portret własny. Ze zbiorów Lwowskiej galerii obrazów. (Katalog wystawy opracował I.Chomyn. Katowice, 1998. S.27, 33.

Одною з характерних жанрово-тематичних ознак слов'янського романтизму стало освоєння фольклору як важливого джерела творчих інспірацій (у літературі, музиці, малярстві). Якщо у письменників звернення до фольклору було цілеспрямованим і програмним, то художниками народні теми і мотиви спочатку сприймалися як данина етнографічній екзотиці. Художники підходили до фольклору дуже суб'єктивно, підпорядковуючи фольклорні елементи власному художньому методу й актуальному естетичному ідеалу. В руслі зазначених тенденцій народжувався такий різновид, як "портретно-жанрова зарисовка". Об'єктом інтересу художника ставали люди з народу (селяни, ремісники): етнографічні особливості типажів, одягу, середовища і способу життя.

У Хорватії рисунки й акварелі народних типажів, вуличні сценки з натури малював Венкослав Карас; елементами костюмованої театралізації позначені картини Фредро Кікереза ("Косовська дівчина", середина XIX ст.). А у творах Ніколи Машича "Лучанин", "Дівчина з глеком" (друга половина XIX ст.) – жанр, краєвид і портрет злилися в єдину композицію.

Взаємопереплетеною виявилась народна тематика у польських і українських митців, починаючи від співпраці Юрія Глоговського та Каєтана Келісінського (Львів, 1830–40-ві роки) над альбомами акварелей із фіксацією народних строїв і побуту етнографічних груп Галичини, до побутових зарисовок Яна Піварського (1840-ві роки), акварельних шкідців Проспера Горського (працював у Житомирі і на Київщині у середині XIX ст.), який малював колоритні українські типи (козаків, чумаків, лірників)<sup>40</sup>. Симптоматично, що епічності та масштабності виразу у відтворенні духовного світу українських селян вдалося досягти росіянину за походженням кріпаку Василю Тропініну. Художник сам визнавав, що український період творчості був для нього етапним і його зачарувала привабливість типажів, щирість та емоційна відкритість цих людей, поєднана з високими уявленнями про людську гідність ("Селянин з палицею" (1804–1812), "Дівчина з Поділля" (1804–1820)<sup>41</sup>.

Особливого символіко-ідеологічного значення набував синтез мистецтв в оздобленні важливих міських будівель громадського призначення. Оригінальним зразком синтезу давньої архітектури й романтичного малярства є розпис годинника Празької ратуші, виконаний Йозефом Манесом у 1865–1866 рр.<sup>42</sup> Його композиція, що включає 12 медальйонів на тему "Пори року", є узагальненим відображенням трибу життя народу (справжнім уособленням якого для романтиків був селянин), його традиційних сезонних робіт: сюжети "Косовиця", "Сіач", "Оранка". Готуючи цей проект, художник кілька років старанно вивчав чеський побут і народні традиції, створив великий альбом натурних зарисовок. Герої Й.Манеса із простих селян виростають до рівня епічних понадчасових постатей, які підтримують цей життєвий уклад. Значення подібного живописного освоєння Й.Манесом етнографічної теми було дуже важливим для чеського самоусвідомлення середини XIX ст.

З-поміж створених за етнографічними мотивами творів чеського малярства можна також виділити жанрові картини Адольфа Косарека ("Сільське весілля", середина XIX ст.). Серія етнографічних зарисовок у малярстві Словаччини належить Войтеху

<sup>40</sup> Malinowski J. Sztuka Polska XIX wieku. Warszawa, 2003. S.127.

<sup>41</sup> Щироцький К. Дещо з української творчості артиста-майлара Тропініна // ЗНТШ. Т.103. Кн.3. Львів, 1911. С.98–112.

<sup>42</sup> Колтинский Ю. Искусство Чехословакии / Всеобщая история искусств [ВИИ]: В 6-ти т. Т.5. Москва, 1964. С.350; Umění 19. století. (N.Blažičková-Horová ed.). Národní galerie v Praze. 2002. S.25.

Климковичу. У Сербії як данину національному колориту навіть у середовищі аристократів можна сприйняти створений Катаріною Івановіч портрет сестер Станішич у народному строї (1846)<sup>43</sup>. З рисами алегоричного звучання етнографічну тему змальовував Джордже Крстич<sup>44</sup>. У його картині “Під яблунею” зображені молода селянка з сином у народних строях на тлі пишної квітучої природи – таке символічне поєднання може сприйматися як символ майбутнього відродження нації. Доволі близьким за сюжетно-композиційною побудовою та ідейним розкриттям є жанровий портрет української дівчини, виконаний Є.Крендовським (1840), де художник також зобразив героїню в народному вбранні на тлі вранішнього весняного саду.

На цій етнографічній стадії процесу формування побутового жанру спостерігається виразний елемент самоусвідомлення та саморепрезентації. Пізнання життя і побуту свого народу і відображення їх живописними засобами мало на меті сформувати певний образ цього народу для ширшого функціонування в зовнішньому світі. Значно глибше за звичайні етнографічні мотиви розкриті образи українських селян у “Палагіцькому альбомі” (1867) Генрика Родаковського чи в картинах Артура Гроттгера (“Дівчина з Борщович”, 1850). Не кажучи вже про живописні і графічні твори Тараса Шевченка, позначені органічним і щирим почуттям, де від поетизації селянського побуту художник піднімається до символічних узагальнень про долю цілого народу (картини “На пасіці”, 1843, “Селянська родина”, 1843).

Фольклорна тема в живописі не обмежувалася ідеалізацією патріархально-традиційного життя селянина. Художники зверталися і до трагічних тем, і до оспівування бунтарських мотивів (опришків, гайдуків). Як приклад можна назвати картину сербського митця Стефана Тодоровича “Гайдук Велько” (середина XIX ст.)<sup>45</sup> чи полотно Корнила Устияновича “Бойківська пара” (1860-ті роки), що сприймалася сучасниками як ілюстрація легенди про Довбуша<sup>46</sup>.

Як бачимо, через образ людини (портрет, жанрову картину) митці глибоко розкривали актуальні для епохи романтизму теми і мотиви. Дуже важливою, особливо для недержавних народів, була актуалізація історичної теми. Апелюючи до славного минулого (героїв, подій, пам’яток) художники нерідко створювали ідеологічні символи для наступного етапу національного відродження<sup>47</sup>.

Власне історична картина (на давній чи актуальній історичний сюжет) набула популярності шойно з середини XIX ст. (1830–1848 роки). Найсильніше історичний жанр був розвинутий у Польщі. Це глорифікація епізодів минулого в картинах “Заручини Владислава Ягайла з Ядвігою” Олександра Кокуляра (1823), “Охрещення Польщі Мечиславом” Януарія Суходольського (1837, образ призначений для гробівця-меморіалу так званої “Золотої каплиці” катедрі у Познані), прославлення мілітарних подвигів: “В’їзд Болеслава Хороброго до Києва” Петра Міхаловського (1837), “Битва під Хотиним” Генрика Родаковського (1857)<sup>48</sup>. Напівфантастичні сцени польської мартирології в композиціях емігранта Теофіла Квятковського (“Алегорія Польщі”, 1850) та

<sup>43</sup> *Mihajlović R., Timotjević M.* Katarina Ivanović. Belgrad, 2003.

<sup>44</sup> *Kusovac N.* (Ass. Vera Grujić and Petar Petrović). Painter Đorđe Krstić: 1851–1907. [Serbian Art from 18<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> Century: Part 8]. Belgrad, 2001.

<sup>45</sup> *Kusovac N.* About Stevan Todorović and His Painting Straninja Ban Conquers Vlah-Alija // Recueil du Musée National Belgrade: histoire de l’art. Vol. XVII–2. P. 311–322.

<sup>46</sup> *Овсіючук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ, 2001. С.334.

<sup>47</sup> *Thiesse A.-M.* Vytváření národních identit v Evropě 18. až 20. století. [z francouzského originalu přeložila Pavla Doležalová]. 1 vyd. Brno, 2007. S.121–122.

<sup>48</sup> *Malinowski J.* Sztuka Polska XIX wieku. Warszawa, 2003. S.71–73; 103–107.

романтико-символічні цикли Артура Гроттгера (“Polonia” 1863, “Lithuania” 1864–66 роки) як драма родини, мотив “зруйнованого родинного гнізда”, що виростає до масштабів трагедії народу<sup>49</sup>/ Не уникали польські художники аналізу актуальних історичних подій, свідками яких вони були: йдеться про події наполеонівських походів, проілюстровані Петром Міхаловським, події Листопадового повстання, зображені Мартином Залеським та Вінценті Каспжицьким (1831), графічний цикл “Варшава” Артура Гроттгера про події повстання 1861 р.

В інших слов'янських мистецьких школах історична тематика не мала настільки програмного значення і з'являлася спорадично. В цьому контексті у чеському малярстві можна виділити ілюстрації Йозефа Манеса до “Краледворського рукопису” (1857–1859), полотно Ярослава Чермака “Гусити обороняють перевал” (1857), як пізньоромантичні сприймаються символіко-алегоричні композиції Міклоша Алеша<sup>50</sup>. Відгуком на актуальні події була тема визвольної боротьби південних слов'ян, до якої зверталися представники різних народів: сербські художники Павло Сіміч, Джура Якшич, чех Ярослав Чермак (“Поранений чорногорець”, (1873), поляк Франц Тепа (“Повстання в Македонії”, 1852). Джерелами спільних взаємовідносин Київської Русі, Болгарії і Візантії цікавився болгарський художник Никола Павлович (“Зустріч Святослава Ігоревича з імператором Цимісієм на Дунаї”, 1850-ті роки)<sup>51</sup>.

Специфічних символічно-алегоричних конотацій у малярстві доби романтизму набув краєвид. Краса природи, багатоманітність і таємничість її явищ були для західноєвропейських романтиків невичерпною темою натхнення. У слов'янському живописі епохи романтизму навіть пейзажні мотиви служили розкриттю національної ідеї. Передумовою виникнення пейзажу можна назвати так звану “ведуту”, тобто краєвид із включенням певних архітектурних об'єктів. Перерісши документальну топографічну фіксацію місцевості, ведута у творчості чеських, польських, українських, сербських, словенських митців набула глибшого символічного змісту, оскільки об'єктами зображення обиралися давні пам'ятки архітектури, символи національної історії.

Подібна тематика характерна для пейзажного малярства різних країн. Наприклад, у Чехії це пейзажі Антоніна Манеса “Вид на Градчани”, “Вид на замок Пехштейн”, краєвиди Північно-Східної Чехії з руїнами давніх замків (1820-ті роки); пам'ятки чеської архітектури у картинах Йозефа Манеса (“Лабський край”, “Ржипський край”, 1863), теми чеської історії у краєвидах Антоніна Махека (його поетика руїн замків і фортець перегукується із поетикою творів К.Г.Махи)<sup>52</sup>.

В українському мистецтві яскравим зразком є графічна серія Тараса Шевченка “Живописна Україна” (“Воздвиженський монастир у Полтаві”, “Іллінська церква в Суботові”, “Почаївська лавра”, 1845). Спеціально до цієї серії Шевченко ввів і кілька суто історичних сюжетів (“Дари в Чигирині”, створено під безпосереднім враженням відвідин Чигирини). Більшою мірою ілюстративно-оповідний характер мали зображення

<sup>49</sup> Ibid.S. 153.

<sup>50</sup> Коллинский Ю. Искусство Чехословакии / Всеобщая история искусств [ВИИ]: В 6-ти т. Т.5. Москва, 1964.С.351; Светлов И. Изобразительное искусство. Восточная Европа / Искусство XIX века.: В 3-х кн. Кн.3. Санкт-Петербург, 2004.С.162

<sup>51</sup> Степовик Д. Творческие связи сербских и болгарских художников с Украиной в XVIII–XIX вв. // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. (Материалы международной конференции ЮНЕСКО). Москва, 1978. С.289, 291.

<sup>52</sup> Светлов И. Изобразительное искусство. Восточная Европа / Искусство XIX века.: В 3-х кн. Кн.3. Санкт-Петербург, 2004. С.160; Hrbata Z. Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech. [В.м. ], 1999. S.33–36.

історико-архітектурних пам'яток Галичини у графічних і живописних творах Антона Лянге (“Замок в Олеську”, 1839), Івана-Петра Лучинського (“Камінь в Уричі”, 1852).

У польському живописі привертають увагу краєвиди Мартина Залеського (види Варшави, Кракова, Вільно 1840–1850-х років), Яна Піварського (“Вид з Вавелю на пагорб Костюшки”, 1840-ві роки). Давню архітектуру Сербії, старі монастирі замальовували Димитрій Аврамович та Джордже Крстіч (“Монастир у Студеніці”, 1884)<sup>53</sup>.

У загальному руслі західноєвропейської романтичної стилістики лежить інтерес до пейзажних мотивів, які вирізнялися ефектною, навіть вражаючою мальовничістю: це гірські краєвиди словенця Матея Лангуса, таємничі й містичні, з поетикою смерті й руїн полотна чеських митців Франца Прохазки (“Цвинтар в горах” 1806), Йозефа Навратіла (Види Крконошів, середина XIX ст.).

Антитезою таких похмурих, драматизованих краєвидів є твори, що оспівують прозаїчні куточки рідної землі, їх тиху буденну красу. Як відомо, наприклад, із польської періодики, літератори ставили перед митцями завдання зробити малярство “національним”, зробити змістовною основою полотна географічний і культурний польський ландшафт (відомі висловлювання В.Поля, С.Гощинського, Ю.І.Крашевського)<sup>54</sup>. Справжнім ентузіастом такого краєвиду був Юзеф Маршевський (полотна “Нічний краєвид з вітряком”, 1864, “Ніч на Україні”, 1867); види околиць навколо Кракова малював Ян Гловацький, татранські пейзажі – Ян Канти Грузік. Неприхованою меланхолією і ліризмом наповнені краєвиди білоруських художників: братів Аполінарія та Іполита Горавських (А.Горавський “На батьківщині”, 1860; І.Горавський “На берегах річки Березини”, 1857)<sup>55</sup>. Ефектами світла у пейзажних композиціях (схід/захід сонця, сутінки) оперував Вікентій Дмоховський (“Озеро Свитязь”, “Садиба в Тугановичах”). В українському живописі таку ліричну лінію краєвиду представляв Василь Штернберг (“Водяний млин”, 1836, “Вулиця в селі”, 1838). Невिбагливими, без показних ефектів є краєвиди чеського художника Адолфа Косарека (“Пейзаж із вітряком”, “Літній краєвид”, 1850-ті роки).

Підсумовуючи спробу окреслити наявність і значення типологічних подібностей у мистецтві слов'янських народів епохи романтизму, на основі наведених у статті співставлень і порівнянь можна зробити кілька важливих узагальнень. По-перше, незважаючи на об'єктивні відмінності в суспільно-політичному становищі різних слов'янських народів, протягом XIX ст. прослідковується типологічна спорідненість у розвитку мистецтва кожного з них. Навіть зважаючи на несинхронність художніх процесів (які швидше розвивалися у менш пригноблених націй), хронологічну “розтягненість” романтичних явищ у мистецтві майже до останньої третини XIX ст., можна стверджувати, що у сфері образотворчих мистецтв Чехії, Польщі, України, Білорусії, Болгарії, Сербії, Хорватії, Словаччини в той час формувалися національні школи. Саме в зазначений період у мистецтві перелічених країн девальювалися старі і формувалися нові жанрові уподобання, інспіровані актуалізацією питань національного відродження – як одного з головних завдань творчої діяльності. Зміни жанрової структури мистецтва слов'янських народів доби романтизму визначалися інтересом до долі людини-індивіда (через суспільний імператив портрета) та до історичної долі рідного краю (через образи

<sup>53</sup> Кузьмина М. Искусство Сербии / Всеобщая история искусств [ВИИ]: В 6-ти т. Т.5. Москва, 1964. С.371; Kisojac N. (Ass. Vera Grujić and Petar Petrović). Painter Đorđe Krstić: 1851–1907. P.112.

<sup>54</sup> Янион М. Польский романтизм и проблемы национального самосознания // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. (Материалы междунар. конференции ЮНЕСКО). Москва, 1978. С.210–212.

<sup>55</sup> Костина Е. Искусство Белоруссии / Всеобщая история искусств [ВИИ]: В 6-ти т. Т.5. Москва, 1964. С.244–245.

видатних героїв минулого, мальовничі куточки рідної природи тощо). Тобто, початково головним жанром був портрет, а розвиток історичної, побутової картини, краєвиду активізувався близько середини XIX ст. Найбільш характерними сюжетно-тематичними аналогіями в мистецтві різних слов'янських народів епохи романтизму були психологічно поглиблене розкриття внутрішньої суті людини; етична й естетична переоцінка простолюду, народних типажів; неприхований символічний зміст історичних композицій (з акцентуванням національно-визвольних ідей, героїки минулого вільного життя); перехід до глибшого сприйняття суті національного через зображення рідної природи, монументалізація простих і невибагливих краєвидів батьківщини. Важлива передумова наявності ідейно-тематичних, жанрових, стилістичних подібностей – взаємозв'язки між митцями різних національних слов'янських шкіл, взаємозацікавленість подібною історичною долею.

### **SLAVONIC PEOPLES FINE ART OF THE ROMANTIC PERIOD: TO THE QUESTION OF GENRE AND TOPICAL ANALOGIES**

**Maryana LEVYTSKA**

*Інститут народознавства НАНУ  
м. Львів 79000, пр. Свободи, 15  
Відділ мистецтвознавства*

The goal of the article is to define presence and meaning of the genre and topical analogies in the Slavonic peoples fine art of the Romanticism. The analyze is based on the comparisons of different themes and motifs of the fine art in relation with general historical and artistic context.

*Key words:* Romanticism, Slavonic people, genre, portrait painting, history picture, landscape.

Стаття надійшла до редколегії 05.12.2007  
Прийнята до друку 27.12.2007