

УДК 75.071.1(477)(092)

О. В. Гальчук

ORCID 0000-0002-3676-7356

ОБРАЗОТВОРЧІ ПОРТРЕТИ НАЦІЇ: «СВІЙ» І «ЧУЖИЙ» ІЛЛІ РЕПІНА

У статті розглянуто проблему репрезентації колективного портрету нації мовою живопису. Актуальність такого дослідження зумовлена потребою ідентифікації, яка особливо загострюється в умовах війни: розмежування «своїх» і «чужих» є обов'язковою умовою національної самоідентичності і єдності людської спільноти як нації. Об'єктом аналізу обраний живописний доробок Іллі Рєпіна. Метою є визначення типологічних рис колективного портрету нації на основі полотен Рєпіна.

Визначено, що жанр портрету нації почав формуватися в добу романтизму. Його автори прагнули відтворити події, екстер'єр та інтер'єр з національним маркуванням. Акцент робився на них як на «типових», «характерних» для певного народу чи країни. Як живописні портрети української нації Рєпіна розглядаємо картини «Запорожці пишуть листа турецькому султану» і «Гопак». Спільними для них є ідеалізоване в романтичному дусі минуле. Відтворюються події і явища, які асоціюються з поняттями «героїчне» і «духовне». Зображені персонажі – це архетипи, але наділені індивідуальними рисами, які утворюють мозаїчний національний портрет. «Запорожці пишуть листа турецькому султану» порівнюємо з портретом Франції на картині Е. Делакруа «Свобода на барикадах». Спільними для обох картин є концепт свободи, яку треба виборювати. При цьому Рєпін доповнює уявлення про свободу типовою для українського характеру рисою. Мова йде про сміх як вияв внутрішньої свободи. Відтак художник пропонує своєрідну формулу, за якою здатні вибороти свободу тільки ті, хто вільні внутрішньо. Натомість національний портрет «чужого» в Рєпіна репрезентований у картинах «Бурлаки на Волзі» і «Хресний хід у Курській губернії». Їхні сучасні сюжети інтерпретовані в реалістичному ключі. У центрі зображені події чи явища, що асоціюються з боротьбою за виживання, мовчазною покорю, зовнішнім і внутрішнім рабством. Персонажі підкреслено неестетичні, зливаються в «безликий» портрет охлосу. Таким чином, живописні портрети України і росії в доробку Рєпіна прямо протилежні за своїми ідейно-змістовим і стилістичним наповненням. Для художника колективний портрет українців – це також спроба заявити про власну ідентичність в умовах нав'язуваного імперією комплексу меншовартості.

Ключові слова: Ілля Рєпін; концепт «свобода»; образотворчий колективний портрет нації; автоімідж; гетероімідж; авторська інтерпретація.

DOI 10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-46-55

Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Вивчення мистецьких репрезентацій «свого» і «чужого» є важливим напрямом сучасних досліджень у сфері імагології, постколоніальної критики, інтертекстуальних студій загалом й інтермедіальних зокрема. Портрет нації в образотворчому доробку того чи того художника як об'єкт студіювання приваблює науковців у ролі джерела інформації про самоідентифікацію автора і його сприйняття «іншого» («чужого»). Особливо, коли творча особистість залишається в центрі гарячих дискусій щодо приналежності до певного національного культурного простору. До таких належить мистецька постать українця Іллі Рєпіна – Рєпіна. Як творець численних національно маркованих портретів він у певному сенсі залишається «територією», яку вкрай необхідно деокупувати. Адже майже сто років росія заявляє про

своє виняткове право на творчість художника і її інтерпретацію. Зруйнувати нав'язаний ідеологією радянської імперії і підхоплений сучасною країною «кегебешного капіталізму» (К. Белтон) наратив – надважливе наукове завдання: визначення характерних ознак образотворчого портрету нації Рєпіна уможливилося оприявлення рис, питомих для авторської картини світу з виразними національними рисами; коли мова йде про колективний портрет «свого» чи «чужого», то відкривається перспектива дослідження його формування в діячості та визначення компонентів, які його структурують. На практиці висновки таких студій стають підґрунтям для опису національних моделей ідентичності, вкрай необхідних для відчуття приналежності і до національної спільноти, і до всього світового універсуму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом суттєво зросла увага до мистецької постаті Рєпіна. На відміну від радянської за часом написання і концепцією інтерпретації його творчості книги І. Белічка 1963 року «Україна в творчості І.Ю. Рєпіна», де художника названо російським автором творів української тематики, дослідження останніх десятиліть – це і нові підходи у сприйнятті образотворчого доробку Рєпіна, і нова версія тлумачення його ролі в історії національного і світового мистецтва. Так, у студіях О. Вовк «Релігійно-духовні пошуки І.Ю. Рєпіна у дзеркалі сучасної біографістики» (Вовк, 2012) і С. Побожія «Психологічні особливості творчості І. Рєпіна» (Побожій, 2011) застосовано психобіографічний підхід у розгляді мистецької спадщини і постаті художника. А спільною метою в низці праць сучасних мистецтвознавців (Н. Терес і М. Кравчук «Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна» (Терес та Кравчук, 2014), Лесі Турчак «Творчість Іллі Рєпіна у контексті української та світової художньої культури» (Турчак, 2021), Р. Шмагало «Ілля Рєпін і українська мистецька школа» (Шмагало, 2017)) є «повернення» імені і творчості Рєпіна українській культурі. Щонайближчим до концепції нашої статті є дослідження М. Гаухмана «Живописний націоналізм Іллі Рєпіна». Зокрема, поділяємо думку автора, що найвідоміші живописні полотна художника «Бурлаки на Волзі» і «Запорожці пишуть лист турецькому султану» є «не тільки світовими мистецькими шедеврами, а вузлами “націоналізаторських” висловлювань» (Гаухман, 2016). У своїй статті розглядаємо ці та інші твори Іллі Рєпіна колективними портретами нації, принципом розмежування яких є «свій» і «чужий».

Актуальність дослідження зумовлена потребою людини і у визначенні власного «Я», і у приналежності до колективної ідентичності, яка є нагальною в постколоніальному дискурсі часів війни. Коли російський агресор прагне знищити українців як націю зі своєю історією, мовою, культурою, їхній захист, у тім числі і словом, є частиною супротиву. Розмежування «своїх» і «чужих» є обов'язковою умовою будь-якого типу ідентичності, а національної і поготів, про які в різний спосіб ведуть мову письменники, музиканти, художники... Вибір зразків образотворчого мистецтва авторства Рєпіна в ролі ілюстративного матеріалу актуалізований кількома чинниками: потужною українською тематикою у його різножанровій творчості; реалізоцентричним, але з елементами символізму, експресіонізму й імпресіонізму, методом творчості, що, відповідно, дає змогу сприймати образи його картин узагальненням у вищому ступені; приналежністю його творчості до числа вкрадених московитською імперією і буквально (адже на сьогодні залишається невідомою доля і місцезнаходження деяких його картин), і метафорично.

Мета статті – визначити характерні риси образотворчого портрету нації в мистецькому спадку Рєпіна. Завдання дослідження зумовлені його метою: пунктирно окреслити, як формувалась традиція колективного портрету нації; розглянути авторські версії портрету нації – «своїї» і «чужої», запропоновані Рєпіним.

Виклад основного матеріалу. За аналогією до запропонованої В. Будним термінологічної парадигми літературної етноімагології – галузі літературної компаративістики, що вивчає зображення інших народів і країн, – яку конструює таке

поняття, як літературний етнообраз, що «розщеплюється» на автообраз (образ власного етнокультурного Я») і гетерообраз (образ іншого) (Будний, 2007, с. 54), оперуємо поняттям образотворчий етнообраз і відповідно образотворчий автоімідж (живописний образ своєї нації) і образотворчий гетероімідж (живописний образ іншої нації).

Застосовуючи історико-літературний, типологічний, рецептивно-естетичний і порівняльний методи дослідження, робимо спробу окреслити, як формувалась традиція портрету нації. Власне, його історія починається з XIX століття, коли в мистецтві загалом і літературі зокрема оприявлюються ключові для історико-культурної доби романтизму концепти «народ», «нація». Їй передують традиція колективного (групового) портрету. Із погляду мистецтвознавців, диференціальною ознакою, за якою такий портрет відрізняється від індивідуального чи автопортрету як його різновиду, є створення враження спільності портретованих – їхня певна духовна єдність. Це може бути виражено через дії, погляди учасників композиції. Щоправда, в античну добу віддавали перевагу портрету не живописному, а скульптурному, де зображували або групу знаті, або міфологічних персонажів. Тож колективний портрет у культурі античності – це соціальний або світоглядний фрагмент картини світу. Хоча в Середньовіччі жанр портрету втратив актуальність, але як і в античності, це могли бути колективні портрети знаті або (і це переважно) портрети релігійного характеру, або світських донаторів у церковні скарбниці.

Істотно змінився колективний портрет в епоху Відродження. Це пов'язано з новою концепцією людини, ослабленням релігійного впливу, появою нових технік у живописі. Звичайно, про колективний портрет нації мова ще не йде (адже саме поняття «нація» сформується лише в кінці XVIII ст.). Але маємо репрезентацію «іншої» історико-культурної доби. Передбачувано, що, проголошуючи ідею відродження античного гуманізму, живопис Відродження не тільки реципіював греко-римські літературні й історичні сюжети, а й пропонував своє бачення цієї епохи. Таким колективним портретом античності, на нашу думку, є славнозвісні фрески Рафаеля 1509–1511 рр. Якщо на двох – «Диспут» і «Мудрість, помірність і сила», – де символічно зображені богослів'я і правосуддя, переважають християнська міфологічна та історичні образність. То фрески «Парнас» (поезія) і «Афінська школа» (філософія) – це ідеалізовані портрети інтелектуальної і мистецької античності очима представника Ренесансу. Особливістю цих живописних репрезентацій «чужого», за якими наступні покоління вибудовували своє уявлення про найвидатніших філософів і митців Давньої Греції та Риму (або ж про Давню Грецію і Рим як осередки витонченого мистецтва і філософії), є «співприсутність» на полотні і представників інших епох. Так, у «Парнасі» поряд із античними поетами зображені Данте і Петрарка; в «Афінській школі» – герцог Мантуї. Водночас Рафаель доповнює цей колективний портрет і власним зображенням, і персоналіями «ближнього» кола: сам художник був моделлю портрета філософа Апеллеса, а в образі розтерзаної фанатиками філософині Гіпатії виступила, за припущенням інтерпретаторів, кохана Рафаеля. Тож у цій ситуації можемо говорити про особливий образотворчий етнообраз, у якому поєднались гетероімідж з автоіміджем. Отже, вважаємо, що саме тоді був зроблений символічний «засів», із якого і проросла традиція живописного портрета «своїх» /«чужої» нації з узагальненими образами, які характеризують вплив соціально-культурних і політичних явищ на суспільство.

Рубіжною в історії формування портрета нації стає доба романтизму. Саме тоді відбулося остаточне розмежування групового і колективного портрета нації, де творці останнього прагнули за аналогією до словесного «відтворити етнічно (національно) марковані події, екстер'єр та інтер'єр, акцентуючи на них як на “типових”, “характерних” для певного народу чи країни» (Будний, 2007, с. 55). Припускаємо, що, як і літературний, живописний романтизм міг запропонувати кілька моделей колективних портретів, із-поміж яких і образотворчі етнообрази. Це і портрет «іншого» в парадигмі різних варіантів

двосвіття. Наприклад, в антиномії «Захід – Схід», де, візуалізуючи концепт «місцевий колорит», моделювався умовний образ «Сходу» як екзотичного й альтернативного. Наскільки цей образ був умовний свідчить акцент на «гаремній» тематиці в картинах Г. Буланже, Ж. Енгра, Ж. Лефевра та ін. Це і символічний портрет усього людства, де переважає апокаліптична інтерпретація. До таких, на нашу думку, належить відоме полотно Т. Жеріко «Пліт “Медузи”» (1818–1819), автор якого відкрив романтичну добу у французькому живописі. Картина оприявлює одну з тенденцій створення «апокаліптичного» портрета людства. Як це робитимуть пізніше інші автори образотворчих етнообразів, Т. Жеріко обрав відправною точкою для сюжету резонансну подію – долю пасажирів плоту з корабля «Медуза», який зазнав аварії. У результаті мистецької інтерпретації реального факту-катастрофи постав узагальнений образ сучасного людства, до якого автор звертається із закликом замислитись над питанням самої природи людини. Символічним видається і те, що одним із натурників для цієї картини був близький друг Т. Жеріко Е. Делакруа. Вважаємо, що саме його «Свобода на барикадах» (1830) є прикладом романтичного живописного етнообразу, характерними рисами якого є синтез конкретно-національного з символічно-узагальненим.

Говорячи про «Свободу на барикадах», маємо на увазі потрактований у романтичному ключі колективний портрет нації митця – «Францію Делакруа». В образотворчий автоімідж картину перетворюють елементи, які стануть жанровими ознаками для типологічно споріднених полотен. Це національно маркований хронотоп (барикади в Парижі 1830 року); збірний образ суспільства, де постаті різних за віком представників класів і соціальних прошарків об'єднані спільною дією – боротьбою зі зброєю в руках за свободу; образ-символ Свободи, у якому концентрується пафос цієї героїчної боротьби. Характерний елемент – національний прапор у руках алегоричної постаті Свободи у впізаному французькому головному уборі. Тут увиразнюється типова для тогочасного західноєвропейського мистецтва тенденція, де між класицизмом і романтизмом водорозділ не був абсолютним. Навпаки – митці синтезували їхні елементи у своїй творчості, як, власне, і Е. Делакруа, пропонуючи в центральному образі поєднання її античної репрезентації з домінантними «національними» деталями.

Ще одна характерна риса портретів нації, на нашу думку, виокреслюється так би мовити *post factum* – у перебігу рецепції таких зразків образотворчого мистецтва аудиторією. Маємо на увазі інтерпретацію візуальних образів крізь призму знакових для національної ідентифікації художніх творів. У коментарях до «Свободи на барикадах» Е. Делакруа образ підлітка титулюють Гаврошем – ім'ям одного з героїв «Знедолених» В. Гюго. Як відомо, у цій авторській версії «нового Євангелія» однією із сюжетних ліній також є зображення революційних подій, суголосними до «Свободи...» є відтворений В. Гюго настрій і атмосфера. А проте епопея «Знедолені» була опублікована більше ніж через 30 років після появи картини Е. Делакруа. Та високий ступінь символізації, притаманний витворам обох митців, створює спільне семантичне поле сприйняття їхніх персонажів, які підсилюють основну ідею літературного і образотворчого шедеврів – прагнення свободи і боротьби за неї навіть ціною життя. Ідею, що структурує картину світу і Е. Делакруа, і В. Гюго. Так національний персонаж, який є складником національного образу світу, перетворюється на символ-медіатор у діалозі різних видів мистецтв.

Маркери портрета нації на картині Е. Делакруа оприявлюються на живописних авто- і гетероіміджах Репіна. З огляду на той жанровий діапазон, у якому працював видатний портретист, майстер історичного і побутового живопису, Репіну судилось стати автором образотворчого портрета нації. Адже, як зазначав Дж. Лірсен у праці «Національна ідентичність і національні стереотипи», «мислення категоріями “національних характерів” зводиться до етнічно-політичного поширення рольових моделей в уявному антропологічному ландшафті» (Лірсен, 2011, с. 374). У колективних

портретах «своїх» і «чужих» націй Рєпін поєднується його досвід у жанрах, де вони знаходять своє втілення – у портреті, історичному й побутово-етнографічному живописі. Із-поміж образотворчих автоіміджів художника найбільш репрезентативними вважаємо картини «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» (1878–1891) і «Гопак» (1927), гетероіміджів – «Бурлаки на Волзі» (1872–1873) і «Хресний хід у Курській губернії» (1873).

На думку дослідників, саме Рєпін запровадив у мистецькому середовищі моду на запорозьку тематику: «Похорон запорозького полковника», «Запорожець», «Іван Сірко», «Козак в степу», «Козаки на Чорному морі», «Гетьман» та ін. Як узагальнює у своїй праці С. Побожій, тема була близькою художнику «у ментальному, історичному та побутовому відношенні» (Побожій, 2011). У ракурсі нашого дослідження ці і ширше – усі витвори художника української тематики можна розглядати у двох аспектах: як ті, що формують образотворчий канон, що разом із літературним є сховищем історичної пам'яті задля прокладання зв'язків між минулим і сьогоденням; як витвори, що є авторським способом заявити про свою національну ідентичність. Тут Рєпін виступає одним із митців, причетних до «колективного самоконструювання образу власної національної спільності, на яке впливають поширені в її середовищі ціннісні уявлення, міфи і стереотипи, особливо ті, які змальовують контрастність між “нами” і “ними”, “своїми” і “чужими”» (Козловець, 2011, с. 9). Із цього погляду вважаємо дискусійною тезу О. Ковалевської, висловлену щодо небажання художника зобразити І. Мазепу, про що просив Д. Яворницький. На думку дослідниці, «геніальний художник був далекий від розуміння цілком очевидних речей для історика Дмитра Яворницького, і свідчило про те, що митець, який все життя ратував за національний характер будь-якого мистецтва, сам мав роздвоєну ідентичність» (Ковалевська, 2022). Здійснюємо спробу розглянути живописні автоіміджі і гетероіміджі Рєпіна символічними «кроками» в індивідуальному процесі усвідомлення належності до української національної культури, до української нації в умовах російської імперії.

«Запорожці пишуть листа турецькому султанові» чи не найбільш відома у світі образотворча репрезентація України. Якщо романтик Е. Делакруа зображує сучасні йому події, то реаліст Рєпін занурюється в «дні минулі», творячи, як і Т. Шевченко в романтичний період своєї творчості, власний міф про козацьку Україну. Знаменно, що його визначення козаків як «правдивих лицарів, що вміли постояти за свою волю, за пригноблений народ», перегукується з Шевченковим «лицарі святії». Їхні колоритні типи художник відтворив у «Запорожцях...», яких можна назвати «Україною Рєпіна».

Символічно, що, відшукуючи моделі для своєї картини, Рєпін орієнтувався на виразні типи з кола близьких друзів, приятелів, знайомих. Більшість із них українці за походженням, але є серед них і кримський татарин, поляк, грек, тобто зріз населення України. І практично всі, кому не байдужа доля української культури, історії, освіти: історик Дмитро Яворницький, меценат Василь Тарнавський-молодший, батько композитора Ігоря Стравінського, учитель народної школи Костянтин Белоновський, один із «корефіїв» Марко Кропивницький, поляк художник Іван Цюглінський, грек Микола Кузнецов, фольклорист Олександр Рубець, троюрідний племінник композитора Михайла Глинки та ін. Художник надзвичайно ґрунтовно підійшов до створення «Запорожців...»: ознайомився з легендарною історією листа султанові Мехмеду IV, консультувався з Д. Яворницьким, вивчав артефакти козацької доби з колекції Тарнавських... Результатом став живописний колективний портрет України, про національну ідентичність якого сигналізує низка ознак. По-перше, репрезентована козацькою спільнотою ретроспекція демократичної держави, яка зі зброєю в руках захищає свою свободу. По-друге, як і на картині Е. Делакруа, маємо «зріз» суспільства в топі війська з питомою для нього ієрархією, де за зовнішністю та елементами в одязі вгадуються представники різних національностей. По-третє, є образи і деталі, у яких

«прочитуються» риси, що сприймаються крізь призму народної етики: розкуті постаті козаків, між якими немає ні дистанціювання, ні підлабузництва чи загравання, ніби ілюструють відому формулу-звертання запорожців «пане-брате». Промовистою є і фігура козака з оголеним торсом, перед яким лежить колода карт: за звичаєм, гравці знімали сорочки, щоб показати, що нічого не приховують від суперника. Таким чином, відкритість, доброзичливість і взаємоповага інтерпретуються художником типовими для українців чеснотами. По-четверте, елементами цього образотворчого автоіміджу є національні символи – жовто-синій і чорно-червоний прапори. Усі названі елементи структурують портрет нації, де, як і на картині Е. Делакруа, втілена стихія свободи. Так само і в типажах, співвіднесених із літературними чи фольклорними персонажами: «Тарас Бульба» (для цього образу позував фольклорист Олександр Рубець), його син «Остап» (грек Микола Кузнецов в образі пораненого козака), «Андрій» (моделлю був троюрідний племінник Михайла Глинки) і навіть «козак Голота».

Вільні пози козаків, різний одяг і зброя мають підкреслити, що кожен із зображених на полотні – індивідуум зі своїм настроєм, життєвим досвідом. Але водночас на кшталт фрагментів мозаїки вони творять цілісний образ, адже козаки об'єднані однією дією – колективною творчістю, спільним ословленням свого ставлення до ворога. Тож повноцінним, але «персонажем за лаштунками» вважаємо листа, який пишуть запорожці. Як втілення ще однієї стихії – сміхової – він є виявом внутрішньої свободи. Адже сміятись над ворогом можуть тільки вільні люди, як і битися на смерть за свободу як найвищу цінність. Разом із тим, сюжетом своєї картини Рєпін ніби запрошував глядача дізнатись, що ж таки було в тому листі, що породило такий нестримний сміх запорожців, а отже, зануритись в українську історію. Симптоматично, що у версії листа, яку наводить Яр Славутич у книзі «Місцями запорозькими: нариси та спогади», із-поміж лайливих епітетів, якими «винагороджують» султана, є і «московський злодій»: «Ти – шайтан турецький, проклятого чорта брат і товариш, самого Люцифера внук. <...> Вавилонський ти кухар, македонський колесник, єрусалимський броварник, олександрійський козолуп, Великого і Малого Єгипту свинар, вірменська свиня, подільський кат, московський злодій, самого гаспида байстрюк...» (Славутич, 1991). Дослідники (М. Гаухман, С. Побожій та ін.) солідаризуються в думці, що доповнення героїчної інтерпретації української тематики сміховою не було випадковим. До кількох варіантів «Запорожців...» Рєпін повертався впродовж тривалого часу, знаходячи в цій роботі душевний баланс після «очищення» сміхом: «Зміна погляду на світ та емоційного сприйняття картини світу могла суттєво впливати і на вибір тем майбутніх картин художника. Ідея “Запорожців” надавала можливості Рєпіну через ідею волелюбності українського козацтва в надмірно емоційній формі передати і своє ставлення до сучасності. “Запорожці” – це і антитеза його <...> творів, позначених тяжким психологічним депресивним станом героїв полотен» (Побожій, 2011). Мова про картини «Іван Грозний і його син», «Царівна Софія» та інші, присвячені російській історії, для яких спільними концептами є «наси́льство», «страх», «підт́ма».

Вбачаємо глибокий символізм у тому, що останньою картиною Рєпіна стало полотно «Гопак» (1927). Художник сприймав її продовженням знакової теми своєї творчості: працюючи над «Гопаком», писав Д. Яворницькому, що «знову взявся до Запорожжя». Вибір автором сюжету уможливило інтерпретацію картини як певного продовження ідеї «Запорожців...». Адже гопак – це особливий танець, національно маркований і пов'язаний із бойовою практикою. На відміну від «Запорожців...», на полотні менше фігур, але всі вони в динаміці і більше тяжіють до символічно-архетипного й позачасового. Стилїстика живописного експресіонізму щонайбільше відповідає ідеї танцю як пластичної мови душі і тіла. Так само, як і в «Запорожцях...», у картині «Гопак» домінує стихія свободи. Вона персоніфікована в образах старого козака, який іде в танок і водночас символізує зв'язок між поколіннями; у танці-польоті козака –

«летючого танцюриста»; в образі танцюриста, який сміється. Авторським уособленням фольклорного козака Мамаю можна вважати образ танцюриста з кобзою. Тож для Рєпіна, за слушним спостереженням Р. Шмагало, «світоглядні позиції вираження національної душі людини та лицарського духу в історії виступають першорядними» (Шмагало, 2015, с. 12). Таким чином, архетипи і національна символіка перетворюють картину «Гопак» на ще один авторський варіант колективного портрета. Його 83-річний художник, який після захоплення влади більшовиками жив закордоном, залишає своїй Україні як «прощальний привіт» про націю вільних.

Натомість у гетероїмідах Рєпіна, які репрезентують такі полотна, як ««Бурлаки на Волзі» і «Хресний хід у Курській губернії», панує абсолютно протилежна атмосфера. Якщо в цитаті з дослідження О. Пронкевича ролі пейзажу у творах з проблематикою національної ідентичності замінити «культурні тексти» на «образотворчі етнообрази», то можна отримати тенденцію, характерну для колективних портретів «іншої» («чужої») нації в Рєпіна: «Жахливі, апокаліптичні національні пейзажі, картини руїни й деградації, паралельні візіям щасливих просторів, характеризують культурні тексти багатьох інтелектуалів, що переймаються національними проблемами. Вони є символічною репрезентацією недолугості, неефективності членів спільноти, яка через брак солідарності або з будь-яких інших причин не може стати успішною нацією» (Пронкевич, 2015, с. 108). Створені практично в один і той самий час, картини Рєпіна є двома варіантами втілення спільного мотиву «мовчазне рабство». Якщо в першому («Бурлаки на Волзі») бурлаки символізують рабів системи, держави (на це вказує трикоleur на щоглі баржі, яку вони тягнуть), то зображений на другому полотні («Хресний хід у Курській губернії») натовп – це раби і держави, і церкви: над ним височіють вершники-жандарми з нагайками в руках, а сам хід натовпу керується бажання поклонитись чудодійній іконі. На обох картинах літній пейзаж. Але це випалена земля, а не наповнений життям пейзаж. У «Бурлаках...» майже пустеля, а в «Хресному ході...» натовп поглинає густа пилюка. Невипадково художник домальовував її навіть після того, як продав картину П. Третьякову, чим спричинив скандал, бо колекціонер побачив іншу картину, де погляд глядача зосереджується саме на покритому пилюкою натовпі, а не на чудодійній іконі. Обличчя учасників хресного ходу понурі, нещасні, на тлі темного одягу виділяються тільки золоті ризи попів і яскравий одяг поміщиці, яка привласнила собі право нести ікону. Жебраки і каліки тримаються дещо осторонь натовпу і запекло сперечаються за місце поближче до ікони, сподіваючись на диво зцілення. Тут немає місця для святості і віри, а є лицемірство і гротескові соціальні типи. При цьому якщо кожен із персонажів «Запорожців...» Рєпіна – це характер, індивідуум, то персонажі «Хресного ходу...» саме соціальні типи, які зливаються в одну безлику масу. Таке ж враження і від «Бурлаків на Волзі». З усієї ватаги лише один персонаж дивиться на глядача, тоді як інші відводять погляд вбік або дивляться під ноги, ніби промовляючи, що вже змирились із таким життям. На тлі широкої річки гурт бурлаків здається чимось зайвим, естетично відразливим. Характерно, що Рєпін побачив бурлаків на Неві. Але в картині переніс їх на піщаний берег Волги. Це надало зображеному не локального значення, а державного масштабу завдяки символічному наповненню образу річки.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Колективний портрет нації пов'язаний із соціальними та етнопсихологічними стереотипами, соціально-історичним і культурно-психологічним контекстами. Національний портрет «свого» в Рєпіна – це конструкт ідеалізованої в романтичному дусі минувшини, з акцентом на подіях (явищах), що асоціюються з «героїчним» і «духовним». Його архетипні персонажі мають, проте, підкреслено індивідуальні риси, які утворюють мозаїку національного «портрета». Натомість живописний гетероїмідж вписаний в інтерпретовану в реалістичному ключі сучасність. У її центрі події (явища), що асоціюються з боротьбою за виживання, мовчазною покорою, зовнішнім і внутрішнім рабством. Підкреслено неестетичні

персонажі зливаються в «безликий» портрет охлосу. У сучасних умовах, коли війна пришвидшує кардинальний перехід від нав'язаної русофільії до виправданої русофобії, погляд на творчість українського художника з Харківщини Іллі Рєпіна–Ріпина – частина осмислення національних особливостей як імперативу у визначенні історичного шляху розвитку українців. У перспективі дослідження – компаративний аналіз авто- і гетероіміджів сучасних художників.

Бібліографічний список

- Будний, В., 2007. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. *Слово і час*, 3, с. 52–63.
- Вовк, О., 2012. *Релігійно-духовні пошуки І. Ю. Рєпіна у дзеркалі сучасної біографістики*. Харків : «Видавництво САГА».
- Гаухман, М., 2016. Живописний націоналізм Іллі Рєпіна. *Україна модерна*. Міжнародний інтелектуальний часопис [онлайн]. Доступно: <<https://uamoderna.com/blogy/mikhailo-gaukhman/zhivopisnij-nacjonalizm-illi-repina-1>> (Дата звернення 14 листопада 2022).
- Ковалевська, О., 2022. Ілля Рєпін: «Мазепу я не малюватиму». *Історична правда*. [онлайн]. 22 Березня 2022. Доступно: <www.istpravda.com.ua/articles/2022/03/22/161094/> (Дата звернення 10 жовтня 2022).
- Козловець, М., 2011. Національна ідентичність як соціокультурний феномен. *Вісник Житомирського державного університету*, 60, с. 3–11.
- Лірсен, Дж., 2011. Імагологія: історія і метод. *Літературна компаративістика*, IV. [Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми]. Частина II. Київ : Видавничий дім «Стилос», с. 362–376.
- Побожій, С., 2011. Психологічні особливості творчості І. Рєпіна. *Світогляд – Філософія – Релігія* : 36. наук. праць. [онлайн] 2(2). Суми : ДВНЗ «УАБС НБУ». Доступно: <<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39554/29-Pobozhii.pdf?sequence=1>>
- Пронкевич, О., 2015. Пейзаж і національна ідентичність в іспанській літературі доби модернізму. *Магістеріум*, 61, с. 106–111.
- Славутич, Я., 1991. *Місцями запорозькими: нариси та спогади*. Львів : Меморіал.
- Терес, Н. та Кравчук, М., 2014. Українські мотиви у творчості Іллі Рєпіна. *Етнічна історія народів Європи*, [онлайн] 42, с. 100–110. Доступно: <<http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2014/42/articles/14.pdf>> (Дата звернення 05 грудня 2022).
- Турчак, Л., 2021. Творчість Іллі Рєпіна у контексті української та світової художньої культури. *Питання культурології*, [онлайн] 38. Доступно : <<http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/245945>> (Дата звернення 01 грудня 2022).
- Шмагало, Р., 2017. Ілля Рєпін і українська мистецька освіта. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, [онлайн] 34, с. 5–18. Доступно: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/34/5-18_Shmahalo.pdf> (Дата звернення 28 листопада 2022).

References

- Budnyi, V., 2007. Rozghadka chariv Tsirtsei: natsionalni obrazy ta stereotypy v osvittleni literaturnoi etnoimaholohii [Unraveling the charms of Circe: national images and stereotypes in the light of literary ethnoimagology]. *Word and time*, 33, pp. 52–63. (in Ukrainian).
- Haukhman, M., 2016. Zhyvopysnyi natsionalizm Illi Riepina [The picturesque nationalism of Ilya Repin]. *Ukraine is modern* [online]. Available at:

- <<https://uamoderna.com/blogy/mikhailo-gaukhman/zhivopisnij-naczionalizm-illi-repina-1>> (in Ukrainian). (Accessed 14 November 2022).
- Kovalevska, O., 2022. Illia Riepin: «Mazepu ya ne maliuvatymu» [Ilya Repin: "I will not draw Mazepa"]. *Historical truth* [online]. 22.03.2022. URL: <www.istpravda.com.ua/articles/2022/03/22/161094/> (in Ukrainian). (Accessed 10 October 2022).
- Kozlovets, M., 2011. Natsionalna identychnist yak sotsiokulturnyi fenomen [National identity as a sociocultural phenomenon]. *Bulletin of Zhytomyr State University*, 60, pp. 3–11. (in Ukrainian).
- Lirsen Dzhoep, 2011. Imaholohiia: istoriia i metod [Imagology: history and method]. *Literary comparative studies*. IV. Imagological aspect of modern comparativism: strategies and paradigms. Part II. Kyiv: Stylos Publishing House. pp. 362–376. (in Ukrainian).
- Pobozhii, S., 2011. Psykholohichni osoblyvosti tvorchosti I. Riepina [Psychological features of I. Repin's creativity]. *Worldview – Philosophy – Religion: Collection of science works* [online] 2(2). Sumy : DVNZ «UABS NBU». Available at: <<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39554/29-Pobozhii.pdf?sequence=1>> (in Ukrainian).
- Pronkevych, O., 2015. Peizazh i natsionalna identychnist v ispanskii literaturi doby modernizmu [Landscape and national identity in Spanish literature of the modernist era]. *Magisterium*, 61, pp. 106–111. (in Ukrainian).
- Shmahalo, R., 2017. Illia Riepin i ukrainska mystetska osvita [Ilya Repin and Ukrainian art education]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. [online] 34, pp. 5–18. Available at: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/34/5-18-Shmahalo.pdf> (in Ukrainian). (Accessed 28 November 2022).
- Slavutych, Ya., 1991. *Mistsiamy zaporozkymy: narysy ta spohady* [Zaporozhian places: essays and memories]. Lviv : Memorial. (in Ukrainian).
- Teres, N. and Kravchuk, M., 2014. Ukrainski motyvy u tvorchosti Illi Riepina [Ukrainian motifs in the work of Ilya Repin]. *Ethnic history of the peoples of Europe*, [online] 42, pp. 100–110. Available at: <<http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2014/42/articles/14.pdf>> (in Ukrainian). (Accessed 05 December 2022).
- Turchak, L., 2021. Tvorchist Illi Riepina u konteksti ukrainskoi ta svitovoi khudozhnoi kultury [Ilya Repin's work in the context of Ukrainian and world artistic culture]. *Issues of cultural studies*. [online] 38. Available at: <<http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/245945>>. (in Ukrainian). (Accessed 01 December 2022).
- Vovk, O., 2012. *Relihiino-dukhovni poshuky I. Yu. Riepina u dzerkali suchasnoi biohrafistyky* [Religious and spiritual searches of I. Yu. Repin in the mirror of modern biography]. Kharkiv : SAGA Publishing House. (in Ukrainian).
- Стаття надійшла до редакції 13.12.2022.

O. Halchuk

PICTORIAL PORTRAITS OF THE NATION: ILYA REPIN'S «OWN» AND «OTHERS»

The article examines the problem of representing the collective portrait of the nation in the language of painting. The relevance of such a study is determined by the need for identification, which is especially acute in war conditions: the distinction between "own" and "foreign" is a necessary condition for national self-identity and the unity of the human community as a nation. Ilya Repin's painting work was chosen as the object of analysis. The goal is to determine the typological features of the collective portrait of the nation based on Repin's canvases. Achieving the set goal is realized in the following tasks: outline in dotted lines how the tradition of the

collective portrait of the nation was formed; consider pictorial versions of Repin's portrait of the nation; compare the portraits of "own" and "other" ("alien") nations. The novelty of the study is determined by the proposed view of Repin's masterpieces as symbolic portraits of the Ukrainian and Russian nations, created according to the principle of contrast. For the first time, features characteristic of the author's interpretation of the image of the nation were considered in the context of the formation of this tradition in painting. The article uses the historical-cultural and comparative methods of research, the method of commented reading of the pictorial "text".

It is determined that the genre of the portrait of the nation began to form in the era of romanticism. Its authors sought to reproduce events, exterior, and interior with national marking. Emphasis was placed on them as "typical", or "characteristic" of a certain nation or country. We consider Repin's paintings "Zaporozhians writing a letter to the Turkish Sultan" and "Hopak" as pictorial portraits of the Ukrainian nation. They have in common an idealized romantic past. Events and phenomena associated with the concepts of "heroic" and "spiritual" are reproduced. The depicted characters are archetypes but endowed with individual traits that form a mosaic national portrait. We compare "Zaporozhians writing a letter to the Turkish Sultan" with the portrait of France in E. Delacroix's painting "Freedom on the Barricades." Common to both paintings is the concept of freedom, which must be chosen. At the same time, Repin complements the idea of freedom with a trait typical of the Ukrainian character. We are talking about laughter as a manifestation of inner freedom. Therefore, the artist offers a kind of formula according to which only those who are free inside can win freedom. Instead, Repin's national portrait of the "stranger" is represented in the paintings "Burlaks on the Volga" and "Crusade in the Kursk Province." Their modern plots are interpreted realistically. In the center are depicted events or phenomena associated with the struggle for survival, silent obedience, and external and internal slavery. The characters are emphatically unaesthetic, merging into a "faceless" portrait of the scumbag. Thus, the pictorial portraits of Ukraine and Russia in Repin's work are directly opposite in terms of their ideological content and stylistic content. For the artist, a collective portrait of Ukrainians is also an attempt to declare one's own identity in the conditions of an inferiority complex imposed by the empire.

Keywords: *Ilya Repin; the concept of "freedom"; pictorial collective portrait of the nation; self-image; hetero-image; author's interpretation.*