

HISTORY OF ART

Нове розуміння ролі лінії і кольору в пейзажах кримського періоду М. С. Самокіша

Н. О. Бондарчук

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна

Paper received 18.04.2016; Accepted for publication 01.05.2016.

Анотація. В статті розглянуто та надано аналіз пейзажної спадщини М.С. Самокіша у контексті пошуків кримського мистецтва ХХ ст. Виявлені привнесені Самокішем у Крим риси українського малярства, перехрестя і єднання української і російської мистецьких шкіл. Визначено новаторське бачення художника.

Ключові слова: кримський пейзаж, живопис, нове розуміння, лінія, колір, єднання традицій.

Вступ. У творчості академіка батального живопису Миколи Семеновича Самокіша пейзаж ніколи не відіграв чільної ролі. Можливо цим пояснюється незначна увага мистецтвознавців до пейзажної спадщини художника. А втім, у творчому доробку майстра є немало гідних прикладів цього жанру.

У 1917 р. М.С. Самокіш оселяється у Криму. У роки революції та Громадянської війни він створює яскраві, наскрізь пронизані теплим південним сонцем, сповненні південного повітря картини-етюди в яких наявний вплив традицій "Спілки російських художників" і українських майстрів початку ХХ ст., які працювали у дусі імпресіоністичної репліки. До цього досвіду Самокіш додає свого порозумінням, збагачуючи живописну поверхню полотна графічною лінією.

Огляд публікацій з теми. Описи окремих пейзажів у батальних творах Самокіша містять дослідження В. Ф. Яценка [6], В. Я. Ткаченка [14], М. Г. Бурачека, І. І. Пікулева [9], Г. С. Портнова [11], О. І. Палканова [10]. Спогади про метод праці майстра, спостерігаючи Самокіша за роботою на власні очі, залишив М. С. Барсамов [2]. У каталозі виставки творів М. С. Самокіша [7], що проходила в Сімферопольській обласній картинній галереї у 1957 р., О. І. Палканов дає стисло характеристику творчій манері і технічним прийомам майстра у підході до пейзажу. В рамках Міжнародної науково-практичної конференції "М. С. Самокіш та його учні", присвяченій 150-річчю від дня народження художника, що відбувалася у Сімферополі та Бахчисараї 2010 року, питання пейзажу в творчості М. С. Самокіша порушила у своїй доповіді автор даної публікації [8].

Але наявні публікації не дають вичерпної відповіді стосовно ролі і місця Самокіша у мистецтві кримського пейзажу. Живописні пейзажі майстра залишаються малодослідженими.

Мета дослідження полягає у виявленні принципів творчого методу М. С. Самокіша у живопису пейзажу. Встановленні індивідуальних рис, притаманних здобуткам кримського періоду, зокрема аналізу поведінки лінії і кольору в картині. Осягнення ролі і місця М. С. Самокіша у мистецтві кримського пейзажу ХХ ст.

Матеріали і методи. Основною інформаційною базою дослідження стали наукові праці вчених, мистецтвознавців, дослідників художньої творчості М. С. Самокіша, розвитку мистецтва живопису кримського пейзажу у ХХ ст., живопис, інші матеріали особистих

досліджень. В якості базового використано типологічно-системний метод, що дозволив окреслити образ «мистецького життя Криму», показати його специфічні риси, взаємовпливи та синтез у його середовищі. Завдяки історичному методу прослідковано розвиток кримського пейзажу у часі. Методом аналогій проведено паралелі між творчими особливостями кримських мистців та їх колег за межами півострову, виявленні впливи, запозичення. Одним з центральних є мистецтвознавчий метод, який дозволив провести образно-стилістичний та іконографічний аналіз живопису М. С. Самокіша. Гіпотетичний метод надав можливість припустити які історичні події, умови мали вплив на впровадження тієї чи іншої традиції або зміну її напрямку.

Результати та їх обговорення. У кримському мистецтві пейзажу дореволюційної доби як і в інших регіонах лінія була набуттям модерну, її ролі відводилося неабияке значення. У Криму вона виявляє себе як самостійний елемент з декоративною функцією здебільшого у мистецтві графіки, акварелі чи гуаші або темпері, рідше зустрічається в творах олією. Але як повноправний елемент формотворення у реалістичного напрямку живопису, лінію вперше у Криму застосовує М. С. Самокіш. З появою якого у 1918 р. було закладено фундамент для подальшого розвитку кримського пейзажу у реалістичному спрямуванні.

Європейського рівня графік, неперевершений майстер пера з тонкою культурою рисунка він надає своїм живописним творам впевненої енергійної лінії. Звикши до неї у щоденній багаторічній праці на ниві української і російської ілюстрації, європейської прикладної графіки, не спроможний відступити від лінії і у живопису. Але не варто сприймати таке за недолік. Оскільки в цьому виявляється трансформація ролі лінії у кримському післяреволюційному мистецтві. Таке її розуміння стає новаторським. Змінюючи свою траєкторію від графіки у живопис, лінія набуває нової для себе форми і змістовного значення. З появою Самокіша вона отримує інший змістовний контекст. В євпаторійський період 1918-1921 р., а саме у цей час художник створює найбільшу кількість пейзажів з натури, лінія виступає частиною незаписаного підмальювання або картону на якому творилося зображення. У живопис художник привносить і графічне розуміння пластики фарб.

Вищезазначене наявне у роботі "В Євпаторії" (1918, ХХМ). Де м'який ледве помітний перехід у відтінках кольору площинного трактування об'ємних предметів не принижує якостей картини, а навпаки дивує тим, як майже не опрацьовуючи об'єму, записуючи його суцільною площиною, мистець досягає ілюзорності і правдоподібності природи.

Впевнено володіючи художньою формою, майстер немов обіймає предмет подекуди довгастим, іноді широким, але майже завжди гладким не фактурним мазком. Жвавий артистичний почерк виокремлює М. С. Самокіша із невеликого осередку тогочасних місцевих живописців. Декоративні площини насиченого, соковитого кольору подекуди набувають орнаментального силуету. А один з улюблених прийомів майстра – графічна лінія, іноді зовсім зникає, лише інколи з'являючись там, де потрібно підкреслити форму для її більшого виявлення і звучання. Загалом ця лінія любить позначати себе на об'ємних предметах простору – конях, людях, стовбурах дерев, розчиняючись у рослинах і інших природних формах оточення. У картині "Жінка з відром" (1917-1919, СевХМ) помітно як заклавши загальні кольорові і тональні відношення Микола Семенович наносить лінію поверх живопису за для уточнення форми. Такий прийом використовують художники-акварелісти. Але М.С. Самокіш користується ним і у живопису олією. Виходячи зі свого завдання лінія або набуває, або зменшує товщини. Так у картині майже графічне вирішення дерева сусідить з пастою написаною стіною будинку з вікном і фігурою жінки на її тлі. Зображення умовно поділене майстром на дві частини. Праву частину виокремлює широке живописне подання. У лівій – по живописна прописаному тлі з групою господарських предметів на передньому плані, художник уточнює зображення графічною лінією кольору темної сепії. Якою зазвичай наносять попередній малюнок на полотно. Білих частин посуду на першому плані художник майже не торкається фарбою, підкреслюючи їх форму лише тільки жвавою лінією. Лінією він натякає і на кам'яну кладку стіни на задньому плані, окреслює нею межі зеленої клумби.

У "Євпаторійському подвір'ї" (1920-1921, СХМ) така лінія з'являється знов, але вже у малюнку ніг коня, якого написано поверх фарбового шару землі. І як у випадку з посудом у попередньому творі, маючи певні лінійні начерки ніг коня, майстер прописує їх лише частково, залишаючи деякі з фрагментів вільними від власного кольору, тим самим призначаючи їм відтінки тла. Таким чином, М. С. Самокіш єднає завдання різних жанрів мистецтва у межах однієї картинної площини.

У 1917 р. М.С. Самокіша направлено до Криму по стану здоров'я. Оселившись у Євпаторії, він створює низку пейзажів і етюдів у кращих традиціях російського і українського реалістичного мистецтва. Художника не ваблять екзотичні види курортного міста. Рідко використовує Микола Семенович і широкий діапазон мотивів Південнобережжя у своїй творчості. Його душі ближчі затінені затишні подвір'я, старовинні особняки і дачі, торжища [1, с. 12]. У період 1917-1921 рр. увагу художника приваблює пейзаж, як органічно замкнена частина природи більше ніж

панорамні види. Так у своїх баталіях майстер часто зображує просторі роздолля. Епічність, яка властива пейзажам в батальних полотнах майстра була необхідна йому для втілення цілісності задуму. А в самостійних пейзажах, які не відігравали допоміжної ролі при баталіях, автор віддає перевагу ліричному образу природи. Саме у Криму майстер вдається до написання проникливих своєю щирістю творів з природи. Які не схожі на його попередній досвід у створенні видів в баталіях і сюжетних картинах. У цей час М. С. Самокіш працює над низкою пейзажів в яких мають місце майстерно перепрацьовані прояви двох напрямків: модерну і імпресіонізму. У творах не відбито характер кримської місцевості, натомість яскраве забарвлення видає південний колорит. Автор поєднує декоративно-живописний підхід у кольорі і формі з детальною проробкою окремих частин зображення. У цей час мистець створює пейзажі двох типів: ліричні камерні та пейзажі-картини, застосовуючи схожу манеру письма для обох типів. В останніх М. С. Самокіш зображує господарські подвір'я з людьми та конями. Художник працює широкими площинами подекуди локального кольору, утворюючи гладку поверхню матового живопису. Деякі з пейзажів написані на темному картоні, який поглинає колір, надаючи зображенню земельного відтінку. Окремі місця свідомо залишені незаписаними, вони утворюють темний контур предметів, що надає живопису певної графічності. Іноді художник створює абрис форми уривистою лінією поверх прописаного тла, особливо це помітно у малюнку коней.

Наприкінці XIX – початку XX ст. ліричний образ жінки в оточенні природи усе частіше зустрічається у мистецтві В. О. Серова, М. С. Ткаченка, К. К. Костанді, П. О. Нілуса, П. І. Холодного, інших. Притамною журбою літа, що відходить пронизані поетичні образи природи і у творах М. С. Самокіша "Жінка у парку" (1918-1920, СХМ), "На дачі. Євпаторія" (1918-1919, СХМ), "На дворі" (1920-1921, СХМ). Замилуваний мотив дозволяє віднести їх до жанру ліричного пейзажу. Скрізь полотна дише образ полівської патріархальної тиші. Є в них і щось пророчче. Немов поспішає мистець зберегти останні теплі промені бархатного літа. Але у живопису Самокіша немає притаманного Василю Дмитровичу сюжетного повчання.

За свідченням дослідника О. І. Палканов, залишався і надалі у Євпаторії з її обмеженими можливостями для художньої творчості не було сенсу. Для роботи художника-баталіста необхідні широкі стосунки з військовими, архіви і бібліотеки, наявність коней, військового обмундирування і спорядження для живопису з природи. Усе це можливо було лише у Сімферополі, куди Самокіш переїздить наприкінці 1921 року [2, с. 66]. Таке красномовне ствердження можна розцінити як творчу безвихідність художника-баталіста у період його перебування в Євпаторії і як наслідок – звернення до жанру пейзажу. Але ймовірно, що переймання типовими для старого міста мотивами, інтерес до садіб, дворич, загородів був цілком щирим для мистця. Інакше як пояснити емоційну насиченість і безпосередність узагальнених образів природи у полотнах "Літній день" (1917-1919, СХМ), "Дворик, освітлений сонцем" (1917-1920, СХМ), "Євпаторійський дворик" (1918-

1921, СХМ), "В Євпаторії" (1918, ХХМ), інші.

У тематичній картині симферопольського періоду «Розвідка» (1938, ЦМВСРФ) значну частину полотна відведено пейзажу. Проміж вкритих соломною білених малоросійських хат виступає група розвідників верхи. У формуванні об'єму на допомогу автору приходять гостра влучна лінія колонкового пензлю. Лінія не живописна як у творі «Жінка з відром» (1917-1919, СевХМ), а навпаки, графічна. І це надає картині враження журнальної ілюстрації. Кольором і лінією відтворено характерні деталі пейзажу, особливо у правій частині переднього плану. Подекуди тонкий шар олійної фарби у поєднанні з темним контуром нагадує про акварелі автора. Загалом зображення побудоване на контрасті живопису різної щільності мазка і точно вивіреного графічного довершення його поверхні.

Будучи спадкоємцем найкращих традицій російської реалістичної школи Микола Семеновичу завжди залишався вірний своєму корінню і духовно близький з плеядою українських мистців. Дотримання творчим заповітам Т. Г. Шевченка, багаторічна дружба і праця з С. І. Васильківським, близькі стосунки з К. О. Трутовським, П. Д. Мартиновичем, О. Г. Сластіном, О. О. Мурашко, Д. І. Безперчим, К. К. Костанді, М. К. Пимоненко, знайомство з П. О. Левченко, І. П. Похітоновим, К. Д. Трохименко, М. А. Беркосом і з багатьма іншими, робота у Харківському художньому інституті сприяли зміцненню духовного зв'язку Миколи Семеновича з Україною, єднання з її мистецьким осередком. Перепрацювавши стилістику імпресіонізму і модерну російські і українські живописці, у тому числі М. С. Самокіш, випрацювали особисті, властиві лише для них пластичні прийоми письма. Не виключаючи взаємовпливів і переймання досвіду, вони зберегли власні оригінальні обличчя у складному і надто цікавому мистецькому обрії першої третини ХХ ст. Микола Семенович був одним з яскравих представників цього кола. Рисами стилю Модерн позначені твори майстра "Вулиця" (СумХМ), "Етюд з будинками" (1917-1919, СевХМ), "Трійка" (1917-1919, СевХМ).

Справедливий вислів Я. П. Бірзгала у монографії 1940 р., присвяченій життю і творчості М. С. Самокіша, про те, що за технікою свого живопису Микола Семенович знаходився осторонь [3, с. 40]. Дослідник стверджує, що мистця важко цілком приєднати до будь-якої зі сталих художніх шкіл. Його творчий метод дуже особистий. Індивідуальність виявляється і в сукупності використаних прийомів при написанні пейзажів, плернерних етюдів. У пластичній декоративного мазку, сплюсненій подекуди формі, ажурності тінні, загальному графічному підході в окремих творах вбачаються паралелі з українським і сербським майстром сюжетної картини С. Ф. Колесниковим. Це гарно просліджується в картині М. С. Самокіша "Молодята" (НХМУ) і особливо помітно у живопису дерев. Споглядаючи на полотна Миколи Семеновича створюється враження, що він поділяє зображення на окремі клаптики, розфарбовуючи їх. Такий мозаїчний, навіть пазловий підхід здається особливо цікавим у відтворенні листя дерев і тіней, які воно відкидає, що набуває певної декоративності у роботах "Запорожці біля корчми" (1917-1920, СХМ), "Дворик. Етюд до картини "Запорожці біля корчми" (1917-1920, СХМ).

Загальне у прагненні єднання живопису з елементами графіки, лояльності локальним кольорам вбачається у пейзажах кримських двориків М. С. Самокіша, а особливо в першій вище зазначеній роботі з твором "Садиба" (1919, СумХМ) українського художника Н. Х. Онацького.

В Євпаторії М. С. Самокіш створює низку робіт з рисами історичного пейзажу. В них автор показує базарні площі, хазяйські подвір'я і все те, що рисує образ нехитрого устрою провінційного життя південної Росії перших десятиліть ХХ ст. Не можна впізнати Крим і по цих полотнах. Ймовірно, автор і не прагне до відтворення властивих кримській землі характерних особливостей. У даному випадку пейзаж слугує лише натурою, засобом к утворенню на його основі образного задуму мистця. Що особливо помітно у роботах "Запорожці біля корчми" (1917-1920, СХМ), "Євпаторійське подвір'я" (1920-1921, СХМ), "Дворик. Етюд до картини "Запорожці біля корчми" (1917-1920, СХМ), "Селянське подвір'я" (1917-1919, СевХМ), "Коні коло возу" (1918-1920, СХМ). Як виключення робота "Вороні коні" (1917-1919, СХМ), в якій проміж білених мазанок і дерев виразно помітно силует кримських гір.

У пейзажах 1917-1921 рр., як правило, відображено невеликий фрагмент природи, розміщений у горизонтальному форматі. Розмір полотна укладається у межі від 20 см по меншому боці, до 80 см – по великому. Зображення вкрито однорідним шаром фарби, різними за розміром площинами по всьому полотні. Кольорові акценти і камертони не позначені більш густою консистенцією фарби. Колір насичений, майже без півтонів, що надає живопису більшої декоративності, наближує до стилістики модерну. Композиція фрагментарна, часто будується за діагоналлю від правого кута у лівий ("Дворик. Етюд до картини "Запорожці біля корчми" (1917-1920, СХМ), "Запорожці біля корчми" (1917-1920, СХМ) і від лівого – у правий ("Євпаторійське подвір'я" (1920-1921, СХМ), "Вороні коні" (1917-1919, СХМ), "Селянське подвір'я" (1917-1919, СевХМ), "Катик-Базар. Євпаторія" (1917-1920, СХМ), "Літній день" (1917-1919, СХМ). У цьому вбачається звичка автора до перенесення композиційних прийомів спроможних відтворити динамізм сюжету в батальній картині у мірні пейзажі. Дерев і будівлі закривають горизонт, від того простір у картині майже завжди обмежений. На відмінну від дореволюційних робіт, як на приклад "Табун білих рисистих маток на водопой" (1889, НХМК), "Трійка" (1917, СХМ) де історичний пейзаж відтворено з притаманною епічному полотну широтою і розмахом.

Один з найліричніших творів майстра "Осінній пейзаж" (СХМ) написаний Самокішем до революції у традиції "Спілки російських художників". Фактура живопису гладка, фарба широким мазком рівномірно нанесена по всій поверхні полотна. Невибагливий безлюдний мотив приваблює глибокою російською задушевністю, левітанівською журбою. На думку спадає "Жовтень. Домотканово" (1895, ДТГ) Валентина Серова. Саме в "Осінньому пейзажі" Самокішу як найкраще вдалося відтворити стан і настрої похмурого дня. Легка, жвава манера письма створює враження, немов картина жива, усе в неї рухається, як у

натурі. Це можливо завдяки тому, що митець тонко відчув і зміг передати найтонші нюанси атмосфери. У до реставраційному варіанті картини (до 2010 р.) срібна паволока туману вкриває усе навкруги, від того зображення набуває особливості витонченості, кришталевого дзвону. Примарний, оповитий туманом осінній день ось-ось уронить на землю каплі дощу і вже почувається у повітрі лісна вогкість і запах азону. Але тим значущий витвір, що автор передає найостанніший момент, майже перехід від одного стану природи до іншого. Посередництвом природи, відтворення її станів, художник являє мінливість, раптовість людського життя.

У пейзажах дореволюційних баталій майстра також простежується вплив російської реалістичної школи, але з переїздом до Криму живопис Самокіша все більше набуває декоративних рис у традиції українського малярства. Колорит стає більш насичений, палітра звільняється від срібної гами, набуває відкритості. Графічність у розв'язанні живописних завдань виявляється у силуетності окремих мас, відході від півтонів, що частково сприяє втраті колишнього трепету і жвавості світлоповітряного середовища, властивих пейзажам дореволюційного періоду. Але у будь-який час майстер виявляє своє ліричне ставлення до природи. Його пейзажі завжди пройняті любов'ю до рідного краю, народу. У виборі неефективних мотивів провідну роль відіграють простота і скромність характеру художника.

З появою Миколи Семеновича на півострові, кримський пейзаж змінює курс від модерну. М.С. Самокіш на ряду з М. С. Барсамовим своєю творчістю і педагогічною діяльністю закладає у Криму фундамент для подальшого розвитку мистецтва у реалістичному напрямку. Що з початком 1950-х рр. набуває яскраво виразних рис пленеризму та імпресіоністичних ремінісценцій. Самокіш привносить у кримський пейзаж мальовниче розуміння кольору, властиве представникам ТПРХ, українським мистцям.

Велика антична культура, авторитет І. К. Айвазовського та мюнхенська сецесія давлелі над Кримом у дореволюційний час. До М. С. Самокіша кримський пейзаж, за рідкими виключеннями, майже не був знайомий ні з імпресіонізмом, ні з картиною-плєнером у значенні виконання твору від початку до кінця на повітрі. Самокіш розкриває природні можливості Криму у напрямку кольору. Надаючи йому південного цвітіння, знайомить з набуттям французів на цьому терені. Вдосконалюючи свою майстерність у Франції у 1880-х рр., він на власні очі спостерігає за роботою імпресіоністів. А подальша праця на Волині та в інших регіонах України сприяють випрацюванню нового погляду на колір і його завдання, як коду місцевості, в якому закладено національний абрис. Від тоді Самокіш привносить у кримський пейзаж мальовничий український колорит.

Не зважаючи на південніше розташування півострову відносно України, світло у Криму має більш холодний відтінок у наслідок рефлексувань від моря. В Україні світло тепліше, бо насичене рефлексами іншого моря – жовтого колосу величезних ланів. Саме до такого світла звикло око майстра з дитинства і він бачить його усюди. Самокіш майже не пише моря, від того в його

пейзажах світло більш гаряче, а колір по-українськи барвистий, що йде від мистецтва народу. Таке розуміння кольору стало новим для живопису Криму.

У більшість своїх пейзажів художник вводить елемент яскраво блакитної фарби, який слугує камертоном як, наприклад, палантин у картинах "Жінка у парку" (1918-1920, СХМ), "На дачі. Євпаторія" (1918-1919, СХМ), "На дворі" (1920-1921, СХМ). У творах "Євпаторія. Дачі" (1917-1920, СХМ), "Гарман" (1917-1919, СХМ), "Червоноармієць біля воріт" (1935, СХМ), "Кореїз. Крим" (1923, ХХМ) камертоном виступає тепла блакить неба. Іноді митець створює гру двох камертонів, один з яких небо, як у творах "На дачі. Євпаторія" (1918-1919, СХМ), "Євпаторійське подвір'я" (1920-1921, СХМ), "В Євпаторії" (1918, ХХМ), іншим може бути білена стіна хати, одяг жінки чи один з улюблених атрибутів майстра – синій чайник або відро. Яке являє самостійний камертон у творі «Дворик. Етюд до картини "Запорожці біля корчми" (1917-1920, СХМ), а у картині "Запорожці біля корчми" (1917-1920, СХМ) вдало відтіняє композиційний центр – яскраво червоний платок на голові у козачки. У роботі "Євпаторійський дворик" (1918-1921, СХМ) помаранчево-червона черепиця і платок дівчини виглядають яскравішими за рахунок контрастного зіставлення з зеленою деревиною і трави. Художник взагалі любить контрасти, вибудовуючи зображення на гармонії зіставлення протилежних кольорів. Життєстверджуюча сила його пейзажів – в світлоносності та більш насиченому кольорі порівняно з баталіями. Майстер надає вивірені пропорційні єдності тепло-холодних відтінків. Доповнюючи та контрастуючи між собою вони справляють позитивне враження випромінювання поверхнею живопису лагідного тепла.

Таким чином, М. С. Самокіш привносить у кримське класичне розуміння барви суто українську колірність. Але варто відзначити, що лінія розвитку кримського пейзажу у цьому напрямку, носіями традиції якого були М. К. Пимоненко, О. О. Мурашко, К. К. Костанді, М. Д. Кузнецов, І. І. Труш, Г. М. Глюк, І. І. Бокшай, надалі Т. Н. Яблонська та інші українські майстри не мала системного продовження у Криму. Чи то складні для мистецтва 30 роки ХХ ст., чи то війна, що унесла життя певної кількості безпосередніх учнів М. С. Самокіша, а може античне підґрунтя та стійкий авторитет вікових традицій російської школи, але кримський пейзаж обирає іншу лінію розвитку, що йде від коровінського розуміння світла і кольору з переваженням холодних відтінків. На думку автора статті, причина у вище зазначеній зорово-спектральній специфіці регіону, насиченого холодними рефлексами моря, а також у носіях традиції російського мистецтва, які прибули до Криму на початку 1950-х рр. та скоординували подальшу роботу художньої освіти регіону і розвитку мистецтва відтворення його краєвидів.

Не зважаючи на те, що М. С. Самокіш стояв у витоків формування художньої освіти у Криму і перші викладачі художньої освіти у Криму і перші викладачі художнього училища були його безпосередніми учнями, сучасний кримський пейзаж узяв за аксіому коровінський підхід у системі розподілу кольорів. В повітрі кримських серій якого завжди

відчувається освіжаюча прохолода морського бризу. Вона присутня навіть тоді, коли на картині немає зображення моря. Цю лінію підтримували і інші представники "Спілки російських художників" які працювали у Криму наїздом, як наприклад С. А. Виноградов. Палітра блакитних відтінків К. О. Коровіна, як і у його кримських наступників – особливо Ф. З. Захарова, В. П. Цветкової, С. І. Бакаєва, а також В. Д. Бернадського, П. К. Столяренка, С. К. Ярового, інших, часто холодна. Гаряче південне кримське сонце ці майстри передають переважно посередництвом холодних відтінків кольору, у той час як блакить М. С. Самокіша багата лазур'ю, яка випромінює тепло. Від споглядання пейзажів К. О. Коровіна і його наступників у Криму завжди жарко, але обов'язково відчувається присутність моря. Парадокс у тому, що кримську спеку вони передають за рахунок холодних кольорів на контрасті з вкрапленням гарячих, які займають на полотні значно меншу площу. У Самокіша навпаки, в основі полотна – тепла гамма, теплі відтінки займають більшу площу, а холодні він майстерно додає для контрасту. Від того сонце у Миколи Семеновича не палке, а зігріваюче. А ось моря в його творах немає навіть за кадром. Та може, не зовсім воно і кримське... сонце Самокіша.

Пейзажі створені Миколою Семеновичем у Криму, ніби відірвані від дійсного оточення, майже нічого в них не нагадує про цю землю. Вони свідчать про тугу майстра за рідною Україною. Народжений українською землею та присвятивши їй свою багаторічну плідну працю, художник наповнює місцеві краєвиди козаками та жінками в українському народному вбранні, використовуючи оточуюче середовище лише як натуру, яку наділяє іншим національним і історичним змістом. Виходить цікаве поєднання надбання двох шкіл – української і російської, в якому вбачаються мистецькі перехрестя з О. О. Мурашко, К. К. Костанді, С. Ф. Колесниковим, іншими, а також В. О. Се-

ровим і "Спілкою російських художників". Такий підхід до пейзажу підтверджує той факт, що переїзд художника до Криму був необхідністю, у той час як марив він про життя у Харкові і подальшу спільну працю з С. І. Васильківським над українською темою.

Таким чином, поряд з натурним, пейзаж у більшості історичних і батальних сцен кримського періоду Самокіша, як втім і до революції, не має певної географічної прив'язки. Часто це узагальнений образ селища, або степу з характерним малоросійським національним колоритом. Певно позначилась, серед іншого, і робота художника у 30-ті рр. XX ст. над серією історичних творів з героїчної минувшини України. Але саме у Криму яскраво розкрився талант Самокіша, як майстра пленеру.

Висновки. Першокласний академічний малювальник, визнаний одним з найліпших ілюстраторів Європи свого часу, Микола Семенович спрямовує кримський пейзаж у русло реалістичних тенденцій, еднаючи поживний живописний мазок насиченого українським сонцем кольору з чорною або відтінків сепії графічною лінією. Він оновлює завдання лінії у кримському мистецтві надаючи їй нового життя вже у межах реалістичного напрямку живопису з явним нахилом у бік пленерного подання. Що для лінії не є розповсюдженням явищем. Манера виконання живописного твору у весь кримський період Самокіша майже не змінюється, відхиляючись в більшій чи меншій мірі в бік декоративного або живописного подання.

Належність М. С. Самокіша і до Харківської школи живопису, що підкреслює певна кількість мистецтвознавців, поряд з С. І. Васильківським, М. С. Ткаченко, П. О. Левченко, М. А. Беркосом, М. Г. Бурачком, іншими, яскраво визначена в пейзажах його історичних і жанрових творів. Отже будучи безпосереднім носієм традицій українського і російського малярства, він еднає набуття обох шкіл на терені кримського мистецтва.

ПРИЙНЯТІ СКОРОЧЕННЯ

ДТГ – Державна Третьяковська галерея, м. Москва
 НХМК – Науково-художній музей конярства Російського державного аграрного університету – Московської сільськогосподарської академії ім. К.А. Тімірязєва, м. Москва
 НХМУ – Національний художній музей України, м. Київ
 СевХМ – Севастопольський художній музей ім. М. П. Крошицького

СумХМ – Сумський художній музей ім. Н.Х. Онацького
 СХМ – Сімферопольський художній музей
 ТПРХ – Товариство південноросійських художників
 ХХМ – Харківський художній музей
 ЦМВСРФ – Центральний музей Військових сил Російської Федерації, м. Москва

ЛІТЕРАТУРА

1. Амелина Л. Не только романтик войны. К юбилею Николая Самокиша // Антиквар. – К.: Визувий-2005, 2010. – С. 54-62
2. Барсамов Н.С. 45 лет в галерее Айвазовского. – Симферополь: Крым, 1971. – 255 с.
3. Бирзгал Я.П. Н.С. Самокиш. Жизнь и творчество. – Симферополь: Государственное издательство Крымской АССР, 1940. – 48 с.
4. Крымский пейзаж в творчестве художников: Альбом / Автор вступ. ст. и сост. Р. Д. Башенко. – К.: Мистецтво, 1990. – 215 с.: ил. – Рез. на англ., фр. и нем. яз.
5. Національний художній музей України: Альбом / Авт. вступ. ст. і уклад. Т. Рязанова, Л. Членова, О. Жбанкова, А. Захарчук, С. Рябичева, Л. Ковальська. – К.: Артанія Нова, 2003. – 416 с.
6. Николай Самокиш: Альбом / Авт.-сост. В.Ф. Яценко. – К.: Мистецтво, 1978. – 120 с.
7. Николай Семенович Самокиш: Каталог выставки / Автор вступ. ст. и сост. А.И. Полканов. – Симферополь, 1957. – 22 с.
8. Н.С. Самокиш и его ученики: Материалы Международной научно-практической искусствоведческой конференции / Сост. И.Б. Арбитайло, Е.И. Лазаренко. – Симферополь: "Бизнес-Информ", 2011. – 536 с.
9. Пикулев И.И. Николай Семенович Самокиш. – М.: Искусство, 1955. – 47 с.
10. Полканов А.И. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. – Симферополь: Крымиздат, 1960. – 120 с.
11. Портнов Г.С. Николай Семенович Самокиш. – М.: Советский художник, 1953. – 62 с.
12. Садовень В.В. Русские художники баталлисты XVIII – XIX веков. – М.: Искусство, 1955. – 369 с.
13. Самокиш Николай Семенович. Выставка произведений. Живопись, графика: Каталог / Автор вступ. ст. Л.М.

- Рыбникова. – Симферополь: Крымский облполиграфиздат, 1985. – 10 с.
14. Ткаченко В.Я. Николай Семенович Самокиш. Жизнь и творчество. – М., 1984. – 128 с.
15. Український живопис XIX – початку XX ст. з колекції НХМУ: Альбом / Авт. та упоряд. А. Мельник, О. Жбанкова. – Хм.: Галерея, 2004. – 272 с.

REFERENCES

1. Amelina L. Ne tolko romantik voyni. K yubileyu Nikolaya Samokisha [Not only romantic of war. To Nick Samokish's anniversary] // Antikvar. – K.: Vizuviy-2005, 2010. – S. 54-62
2. Barsamov N.S. 45 let v galeree Ayvazovskogo [45 years in the gallery of Ayvazovsky]. – Simferopol: Kryim, 1971. – 255 s.
3. Birzgal Y.P. N.S. Samokish. Jizn i tvorchestvo [N.S. Samokish. Life and creation]. – Simferopol: Gosudarstvennoe izdatelstvo Kryimskoy ASSR, 1940. – 48 s.
4. Kryimskiy peyzaj v tvorchestve hudojnikov: Albom [Crimean landscape in the creation of artists: Album] / Avtor vstup. st. i sost. R. D. Baschenko. – K.: Mistetstvo, 1990. – 215 s.
5. Natsionalniy hudojnyi muzey Ukraini: Albom [National Art Museum of Ukraine: Album] / Avt. vstup. st. i ukhad. T. Ryazanova, L. Chlenova, O. Jbankova, A. Zaharchuk, S. Ryabicheva, L. Kovalska. – K.: Artaniya Nova, 2003. – 416 s.
6. Nikolay Samokish: Albom [Nick Samokish: Album] / Avt.-sost. V.F. Yatsenko. – K.: Mistetstvo, 1978. – 120 s.
7. Nikolay Semenovich Samokish: Katalog vystavki [Nick Semenovich Samokish: Catalogue of the exhibition] / Avtor vstup. st. i sost. A.I. Polkanov. – Simferopol, 1957. – 22 s.
8. N.S. Samokish i ego ucheniki: Materialyi Mejdunarodnoy nauchno-prakticheskoy iskusstvedcheskoy konferentsii [N.S. Samokish and his students: Materials of the International Science and Practical Art Conference] / Sost. I.B. Arbitaylo, E.I. Lazarenko. – Simferopol: "Biznes-Infom", 2011. – 536 s.
9. Pikulev I.I. Nikolay Semenovich Samokish [Nick Semenovich Samokish]. – M.: Iskusstvo, 1955. – 47 s.
10. Polkanov A.I. Nikolay Semenovich Samokish. Jizn i tvorchestvo [Nick Semenovich Samokish. Life and creation]. – Simferopol: Kryimzdat, 1960. – 120 s.
11. Portnov G.S. Nikolay Semenovich Samokish [Nick Semenovich Samokish]. – M.: Sovetskiy hudojnik, 1953. – 62 s.
12. Sadoven V.V. Russkie hudojniki batalisty XVIII – XIX vekov [The Russian painters of battle-pieces of XVIII – XIX centuries]. – M.: Iskusstvo, 1955. – 369 s.
13. Samokish Nikolay Semenovich. Vyistavka proizvedeniy. Jivopis, grafika: Katalog [Samokish Nick Semenovich. Exhibition of works. Painting, graphic arts: Catalogue] / Avtor vstup. st. L.M. Ryibnikova. – Simferopol: Kryimskiy oblpoligrafizdat, 1985. – 10 s.
14. Tkachenko V.Y. Nikolay Semenovich Samokish. Jizn i tvorchestvo [Nick Semenovich Samokish. Life and creation]. – M., 1984. – 128 s.
15. Ukrainkiy jivopis XIX – pochatku XX st. z koleksii NHMU: Albom [Ukrainian painting XIX – beginning XX centuries from collection of NKHMU: Album] / Avt. ta uporyad. A. Melnik, O. Jbankova. – Hm.: Galereya, 2004. – 272 s.

The new conception of the role of lines and colors in landscapes of the Crimean period of N.S. Samokish Bondarchuk N.

Abstract. In the article N.S. Samokish's the landscape heritage in the context of development of the Crimean art of the XX century is examined and analysed. The author exposes traits of the Ukrainian painting, which was brought by Samokish to Crimea and exposes points of interpenetration and unity of Ukrainian and Russian artistic traditions on the Crimean platform. Innovative vision of artist is marked.

Keywords: Crimean landscape, painting, new conception, line, color, unity of traditions.

Новое понимание роли линии и цвета в пейзажах крымского периода Н.С. Самокиша Н. А. Бондарчук

Аннотация. В статье рассматривается и анализируется пейзажное наследие Н.С. Самокиша в контексте поисков крымского искусства XX в. Выявлены привнесенные Самокишем на полуостров черты украинской живописи, взаимопроникновение и единение на крымской платформе украинской и русской художественных традиций. Обозначено новаторское виденье художника.

Ключевые слова: крымский пейзаж, живопись, новое понимание, линия, цвет, единение традиций.