

Міністерство освіти і науки України
Львівська національна академія мистецтв

БОНДАРЧУК Наталія Олександрівна

УДК 75.047: 7.071.1 (477.75) «19» (043.5)

ПЕЙЗАЖ У ЖИВОПИСІ КРИМСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ХХ СТ.

(традиції, стильова еволюція, тенденції розвитку)

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Львів – 2017

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Міністерства освіти і науки України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Соколюк Людмила Данилівна
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
завідувач кафедри теорії і історії мистецтв

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Тарасенко Ольга Андріївна,
Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К.Д. Ушинського,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва

кандидат мистецтвознавства, доцент
Лупій Світлана Петрівна,
Львівська національна академія мистецтв,
доцент кафедри історії і теорії мистецтва

Захист дисертації відбудеться 19 жовтня 2017 р. о 10.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 35.101.01 у Львівській національній академії мистецтв Міністерства освіти і науки України за адресою: 79011, м. Львів, вул. Кубійовича, 38.

З дисертацією можна ознайомитись у науковій бібліотеці Львівської національної академії мистецтв за адресою: 79011, м. Львів, вул. Кубійовича, 38.

Автореферат розісланий 18 вересня 2017 р.

Вчений секретар спеціалізованої
вченої ради,
кандидат мистецтвознавства,
доцент



Л.І. Цимбала

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Традиція пейзажного живопису в Криму налічує біля 200 років. Він був і залишається провідним жанром цього регіону. Історія краю, його екзотика, насичені сонячним світлом краєвиди не одне століття нестримно притягували митців, які оспівували і продовжують оспівувати красу кримської землі. Тим не менш пленеризм як метод зображення природи в його загальноєвропейському розумінні серед кримських митців активного розвитку набув лише з другої половини ХХ ст., у той час як в інших регіонах вже з кінця ХІХ ст. поширювався і виходив на нові рубежі саме пленерний пейзаж. Важливою подією для подальшого розвитку пленерного руху в Криму стало заснування в Гурзуфі постійно діючої творчої бази для проведення пленерів, куди приїжджали митці з України та різних регіонів колишнього Радянського Союзу, обмінюючись творчими здобутками, що створювало прецедент для взаємовпливів і взаємозбагачення окремих регіональних шкіл. Нині творчість місцевих кримських майстрів, що вже являє цілісне регіональне явище з рисами самобутньої кримської пейзажної школи, ще мало притягувала увагу науковців і не стала предметом спеціального мистецтвознавчого дослідження. **Актуальність** вивчення цієї теми полягає в гострій необхідності глибше осмислити процеси, що відбуваються в сучасному образотворчому мистецтві нашої країни. З іншого боку, увага до цієї теми викликана зростаючим протиставленням людського світу природі, коли нещадно знищується історичний ландшафт, поширюється технократичне мислення, руйнується природне середовище існування людини.

Тому **метою** дисертації є комплексне висвітлення етапів розвитку кримської пейзажної школи та еволюції пейзажного мислення її представників, традицій та новацій у їхній творчості та характерних художньо-стилістичних особливостей у пейзажному живописі майстрів окремих місцевих шкіл. Для досягнення мети поставлені наступні **завдання**:

- дослідити витoki та еволюцію малярської традиції кримської пейзажної школи;
- зібрати, систематизувати і ввести в науковий обіг нові фактичні дані для вивчення пейзажного живопису кримських митців ХХ ст.;
- розкрити особливості шляхів розвитку пейзажного живопису в кримському регіоні та окреслити коло майстрів, які визначали його вектори на кожному з історичних етапів;
- проаналізувати за художньо-стильовими та техніко-технологічними ознаками пейзажні твори кримських митців, введені до наукового обігу;
- розглянути основні напрямки у розвитку кримського пейзажного жанру на матеріалі окремих місцевих шкіл;

- вивчити мистецтво акварелі кримських майстрів як важливу складову пейзажного живопису на півострові;
- провести аналіз пейзажного жанру у творчості кримськотатарських митців та показати їхню роль у розвитку культури краю;
- висвітлити зв'язок традицій у пейзажному жанрі Криму і сучасних тенденцій розвитку та визначити місце кримської пейзажної школи в українському мистецтві.

Об'єктом дослідження є пейзажний жанр у живописі Криму ХХ ст.

Предметом дослідження є традиції в пейзажному жанрі кримського регіону та сучасні тенденції розвитку, а також художньо-стильові особливості творчості кримських пейзажистів – представників окремих місцевих шкіл, включаючи кримськотатарських митців.

Хронологічні межі дослідження охоплюють усе ХХ ст. Але, оскільки необхідно було розглянути витoki та подальшу роль традиції в пейзажному живописі Криму даного періоду, доводилось звертатись до особливостей художньої практики в регіоні, починаючи з середини ХІХ ст.

Територіальні межі дослідження зумовлені місцем творчої діяльності кримських пейзажистів, що визначається теренами Криму.

Методологічні засади дисертації зумовлені темою і ґрунтуються на принципах комплексного і системного підходів. При визначенні методологічних засад дисертації за основу були взяті дослідження М. Алпатова, Н. Асєєвої, П. Білецького, Б. Віппера, М. Волкова, В. Лазарева, В. Прокоф'єва, Д. Сараб'янова, О. Федорова-Давидова, О. Федорука присвячені методології сучасного мистецтвознавства, теорії загального художнього процесу, проблемам стилю та досвіду порівняльного дослідження. На різних етапах роботи важливим було дотримання принципів історизму в поєднанні з детермінізмом. Принцип детермінізму обумовлений специфікою розвитку художнього процесу в Криму, в аналізі якого застосовано синхронно-діахронний підхід: він допускає, що подібні явища можуть розвиватися з певним запізненням. Основними стали методи історико-культурного, компаративного, порівняльно-типологічного, іконологічного, художньо-стилістичного, техніко-технологічного аналізу та гіпотетичний метод.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі:

- зібрано, систематизовано та проаналізовано наявні літературні джерела та залучено значний корпус пейзажів Криму з музейних фондів і приватних зібрань, що дозволило вперше здійснити комплексне дослідження пейзажного живопису ХХ ст. цього регіону;
- уперше виявлені та проаналізовані основні етапи розвитку пейзажного живопису Криму з урахуванням факторів, що впливали на художньо-образний зміст творів;

- при дослідженні шляхів розвитку пейзажного живопису в кримському регіоні вперше висвітлені його особливості та окреслено коло майстрів, які визначали його вектори на кожному з історичних етапів;
- до наукового обігу введені і проаналізовані за художньо-стильовими та техніко-технологічними ознаками нові твори майстрів кримського пейзажного жанру, обійдені увагою науковців;
- при вивченні основних напрямків у розвитку кримського пейзажу визначена циклічність концептуальної спрямованості творів початку і кінця ХХ ст. в окремих місцевих школах, уперше введених до наукового обігу;
- долучено до аналізу значний корпус нових акварельних творів кримських майстрів, що уможливило розгляд цієї галузі як важливої складової пейзажного жанру на півострові;
- уперше проаналізовано пейзажний живопис кримськотатарських митців і визначено їхній внесок у розвиток культури краю;
- автором розкрито зв'язок традицій у пейзажному жанрі Криму та сучасних тенденцій розвитку, визначено місце кримської пейзажної школи ХХ ст. в українському мистецтві.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами і темами. Проведене дослідження відповідає плану підготовки наукових кадрів кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ і тематиці держбюджетних досліджень «Традиційне мистецтво Сходу і Заходу в культурному просторі України: від середньовіччя до сучасності», 2009–2010 рр. (№ 0109U003031) і «Логіко-семантичне моделювання візуального простору: соціокультурні та філософські аспекти», 2011 р. (№ 0112U001612).

Теоретичне значення. Дисертація являє цілісне, науково обґрунтоване дослідження розвитку пейзажного жанру в Криму, його регіональних особливостей та місця в українському мистецтві.

Практичне значення роботи полягає в тому, що викладені в ній результати можуть бути використані при викладанні відповідних навчальних курсів у мистецьких закладах освіти, при написанні підручників і узагальнюючих праць з історії українського мистецтва, довідкових і краєзнавчих видань з історії культури та мистецтва краю, у роботі музеїв і галерей, а також у творчій роботі митців.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що всі викладені в роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження автора, яка, будучи сама митцем і мешкаючи в Криму протягом тривалого часу, безпосередньо вивчала багатонаціональну культуру краю. Усі 21 публікації здійснені одноосібно.

Апробація основних положень дисертації здійснювалася в 16 доповідях на наукових, науково-практичних та науково-методичних конференціях: Міжнародній науково-методичній конференції «Дизайн-освіта 2009: сучасна

концепція дизайн-освіти України (Харків, 2009); Науковій конференції «Третє читання пам'яті М.Ф. Біляшівського» за темою «Імпресіонізм і Україна» (Київ, 2009); Міжнародній науково-практичній мистецтвознавчій конференції «Н.С. Самокиш и его ученики» (Бахчисарай, Сімферополь, 2010); Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика» (Мінськ, 2011); Міжнародній науковій конференції «Музеї та галереї в міській культурі: історія та сучасність» (Одеса, 2011); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Матеріально-художня культура: проблеми теорії та практики» (Харків, 2011); Міжнародній науково-практичній конференції «Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы» (Пенза, Москва, Мінськ, 2011); Науковій конференції «Четверте читання пам'яті М.Ф. Біляшівського» за темою «Особливості регіональних мистецьких шкіл України» (Київ, 2011); Міжнародній науково-практичній конференції «Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція» (Харків, 2011); VII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська культура: стан і проблеми функціонування у світовому просторі» (Рівне, 2011); II Міжнародній Інтернет-конференції «Мистецька спадщина Поділля у контексті полікультурного європейського простору» (Кам'янець-Подільський, 2011); Всеросійській науковій конференції «VII Болховитиновские чтения» по теме «Искусство в современном мире: Текст. Контекст. Гипертекст» (Вороніж, 2014); Scientific and Professional Conference «Humanities and Social sciences in the Era of Globalization – 2016» (Budapest, 2016); Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття» (Харків, 2016), III Міжнародному Конгресі «Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі» (Одеса, 2017).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 21 публікації. 8 статей опубліковано в наукових збірниках, затверджених Атестаційною колегією ДАК України як фахові, та 2, що введені в наукометричну базу.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (398 позицій) та додатків (окремий том). Обсяг основної частини – 195 с. Додатки містять ілюстрації (305 позицій), список ілюстрацій, список кримських майстрів пейзажу, перелік публікацій.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми і завдання для її реалізації, визначені мета, об'єкт та предмет і методи дослідження. Розкривається наукова новизна, теоретичне та практичне значення роботи, подано інформацію про апробацію результатів дослідження, структуру та обсяг дисертації.

Перший розділ «Історіографія, джерельна база та методика дослідження» містить стан наукової розробки проблеми, визначено джерела та теоретико-методологічну основу дослідження.

Матеріал **підрозділу 1.1 «Стан наукової розробки теми»** структурований відповідно специфіці дослідження. Його теоретико-методологічним підґрунтям став значний за обсягом корпус праць українських та зарубіжних науковців, присвячених теорії та історії пейзажного жанру. Важливими джерелами для даної теми є праці з теорії та історії пейзажу як жанру живопису. Серед них дослідження О. Бенуа, Дж. Ревалд, К. Богемської, В. Маніна, О. Федорова-Давидова, О. Федорука, Т. Павлової та ін. Філософське та культурологічне пояснення жанру, а також питання побудови художнього образу, проблеми лінійної і повітряної перспективи, світла та кольору, стилю в живописі порушують Н. Бердяєв, Ж. Базен, Г. Вельфлін, Б. Віппер, Т. Дьякова, Л. Жегін, Е. Панофський, Н. Певзнер, Б. Раушенбах, Д. Чиварді, М. Ямпольський.

Генетичний зв'язок кримського пейзажу ХХ ст. з традиціями російського й українського варіантів пленеру та імпресіонізму слугував поштовхом для вивчення наукових праць М. Германа, В. Філіпова, Верн Свансон, Н. Асєвої, О. Жбанкової, Н. Джуманіязової, А. Носенко, Б. Мисюги, О. Чурсіна.

Проблемі вивчення кримської школи живопису у різних її аспектах та творчості окремих її представників присвятили свої дослідження Р. Подуфалий і Р. Башенко, які не ставили перед собою завдання ґрунтовного послідовного дослідження розвитку пейзажного жанру в Криму. М. Бурачек, Я. Бірзгал, О. Палканов, І. Пікулів, Г. Портнов, В. Ткаченко, В. Яценко писали про творчість М. Самокиша; М. Барсамов, М. Маслін, В. Пилипенко – про мистецтво І. Айвазовського; Л. Магдесян та Б. Зурабов – учня І. Айвазовського Е. Магдесяна; В. Купченко, Е. Жарков, В. Єгоричев, М. Плясов, В. Рязанов, Л. Фейнберг, Р. Попова – М. Волошина та К. Богаєвського. Творчістю одного з основоположників сучасної кримської пейзажної школи Ф. Захарова займався Є. Афанасьєв; севастопольських художників другої половини минулого століття – Р. Попова; О. Нагаєвської – М. Соколова; аквареліста Я. Басова – О. Басов. Історію образотворчості кримських татар вивчали С. Червона, І. Заатов, Е. Черкезова, М. Благовещенська, обходячи образно-стильові особливості їх пейзажної творчості.

Сам пейзаж у живописі митців Криму як цілісне явище ще не вивчався, творчість окремих його представників зовсім не досліджена. Захищена у 2009 р. дисертація Н. Золотухіної «Культурно-стильовое своеобразие образа крымской природы (на примере изобразительного искусства середины XIX – XX в.)» має суто культурологічне спрямування і торкається творчості лише незначної кількості кримських пейзажистів, що повторюється у виданому у 2011 р. на її основі в скороченому вигляді навчальному посібнику з чималою низкою фактичних помилок.

У теоретичному осмисленні досліджуваної проблеми в процесі роботи в пригоді стали статті місцевих та інших авторів, дотичних до нашої теми, особливо наведений у них фактологічний матеріал, а саме: М. Волошина, Н. Мірошніченко, І. Овчинкіної, В. Кеменової, О. Петриченка, Г. Федотової, О. Федорука, О. Бассехеса, Л. Бровко, В. Бялика, І. Арбітайло, І. Злобіної, З. Давидова, Л. Кружко, Л. Лазенкової, А. Петренко, В. Голубєва, С. Полуна, А. Баскакової, Н. Бендюкової, Л. Смирнової, Л. Трунової, Л. Ширяєвої, Т. Рижової, Л. Кудряшової, Л. Таїрової, О. Самойлової. Із мемуарних матеріалів важливі дані містять спогади акварелістів М. Волошина, Я. Басова і художниці В. Фаворської та листування К. Богаєвського.

Підрозділ 1.2 «Джерельна база та методика дослідження» містить аналіз стану вивчення музейних фондів, окремих приватних колекцій, основна маса яких із теми дисертації залишилась поза увагою науковців. Автором були опрацьовані пейзажні твори кримських митців із зібрань Сімферопольського художнього музею, Севастопольського художнього музею ім. М.П. Крошицького, Національної картинної галереї ім. І.К. Айвазовського у Феодосії, Керченського історико-культурного заповідника, Будинку-музею М.О. Волошина в Коктебелі, Бахчисарайського історико-культурного заповідника, Будинку-музею О.В. Нагаєвської та О.Г. Ромма в Бахчисараї, Республіканського кримськотатарського музею мистецтв у Сімферополі, Харківського художнього музею, Сімферопольського та Керченського відділень НСХУ, самого НСХУ та Музею сучасного мистецтва в Києві, Державної Третьяковської галереї в Москві, Державного російського музею в Санкт-Петербурзі, приватні колекції Криму, Києва, Москви. Крім того, у формуванні фактологічної бази дослідження були використані архівні документи, альбоми, каталоги, проспекти та буклети виставок, інтерв'ю з митцями. Системно упорядковані та проаналізовані фактичні дані на основі вищезазначених джерел створили надійний фундамент для комплексного вивчення витоків та еволюції пейзажного живопису Криму, виявлення його шляхів розвитку та кола майстрів на кожному з історичних етапів, а також можливість проаналізувати їх твори за художньо-стильовими та техніко-технологічними ознаками, включаючи кримськотатарських майстрів, визначити зв'язок традицій та сучасних тенденцій розвитку пейзажного жанру в Криму.

При проведенні дослідження автором було обрано комплексну методику, що ґрунтується на принципах історизму та системності. До уваги були взяті як загальнонаукові, так і спеціальні методи мистецтвознавчого дослідження.

Історико-культурний метод у синхронно-діахронному вимірі дав можливість відстежити розвиток явища кримського пейзажу в часі. Компаративний метод застосовувався при зіставленні творів різних майстрів і різних періодів.

У типологічному аспекті він використовувався для виявлення напрямків розвитку кримської пейзажної школи. Іконологічний метод застосовано для розкриття образно-символічного змісту художніх творів. Мистецтвознавчий художньо-стилістичний метод застосовувався при вивченні своєрідності пейзажів кримських живописців. При дослідженні авторських художніх технік і засобів використано метод аналогій та порівняльний аналіз. Залежність долі митця та мистецьких явищ від впливу історичних подій простежено гіпотетичним методом.

У другому розділі «Витоки та особливості розвитку пейзажного жанру у творчості кримських художників (кін. XIX – перша третина XX ст.)» доводиться, що периферійне географічне розташування Криму та непорушний авторитет І. Айвазовського сприяли консервації творчого життя півострова. Проте зрушення, що відбувались в європейській художній культурі, починають проникати в мистецтво краю.

У підрозділі 2.1 «Традиції мариністів XIX ст. в мистецтві регіону межі XIX–XX ст.» розглянуті основні передумови формування традиції кримського пейзажного живопису. Висвітлено, що марина відігравала провідну роль у мистецтві Криму другої половини XIX – початку XX ст. Школа І. Айвазовського з її орієнтацією на світові досягнення мистецтва марини, була продовженням традиції, яка йшла від першого російського мариніста М. Воробйова до І. Айвазовського, О. Боголюбова, Л. Лагоріо. Ще в період навчання в С.-Петербурзькій академії мистецтв І. Айвазовський, не раз відвідуючи Європу з метою вивчення кращих досягнень у мистецтві мариністичного живопису, прагнув сконцентрувати їх у своїй творчості й у системі викладання в заснованій ним феодосійській майстерні (особливо приваблювали голландці, англієць У. Тьорнер і ще більше французький живописець К. Лоррен). Учні та послідовники І. Айвазовського – А. Куїнджі, Л. Лагоріо, А. Фесслер, Е. Магдесян, О. Ганзен, М. Алісов, Г. Башинджагян, Р. Судковський зробили вагомий внесок у розвиток традиції мариністичного живопису. Але вже у XX ст. марина все рідше зустрічається в мистецтві кримського пейзажу.

У підрозділі 2.2 «Нові прояви у творчому мисленні кримських пейзажистів кінця XIX – першої третини XX ст.» виявлено, що в цей період на противагу традиції реалістичного підходу до відображення світу природи, закладеній школою І. Айвазовського, у творчості нової генерації кримських майстрів пейзажного живопису з'являються нові віяння, привнесені часом і пов'язані з формуванням нового світогляду європейського суспільства, зародженням нової філософії, мистецьких зрушень у культурі Європи та розширенням можливостей безпосереднього навчання там. Показана роль майстерні А. Куїнджі в зміні напрямку розвитку кримського пейзажу, який не тільки запровадив метод імпровізації в якості основного в системі викладання у своїй майстерні, а й спеціально виїжджав зі своїми учнями, серед яких були

К. Богаєвський, М. Латрі, М. Хімона, до Мюнхена з метою виходу на нові горизонти творчого мислення. Безпосереднім учнем Баварської академії мистецтв у Мюнхені був М. Казас. У Парижі навчались М. Волошин і Д. Шибньов. Виявлено, що європейський вектор невдовзі дав про себе знати в пейзажному мисленні К. Богаєвського, у творах якого простежується зв'язок із німецьким югендстилем та паростки експресіонізму, а акварелі М. Волошина з їх особливим характером переосмислення вражень від японської гравюри, що зближує митця з пошуками європейського модерну, де тісно переплелися Схід і Захід, можна розглядати як непересічне й одне з визначних явищ європейського модерну, де образотворчість поєдналась із поетичним словом, і аналогів цьому не виявлено.

У підрозділі 2.3 «Від модерну до імпресіоністичних ремінісценцій» показано, що стародавня земля Кіммерії з її багатою історією та етнічною строкатістю стала тим родючим підґрунтям, на якому почали з'являтися перші паростки модерну в кримському живописі. При вивченні питання формування кримського варіанту стилю модерн та його проявів у пейзажному жанрі виявлено, що своє неповторне втілення він отримав, перш за все, у пейзажах К. Богаєвського та М. Волошина. Уперше розкрито, що прояви модерну, які активно виявляються на початку ХХ ст. у творах зазначених митців, значно слабшають у серії евапаторійських пейзажів М. Самокиша, створених у 1918 – 1920 рр. Митець сприйняв стилістику модерну й імпресіонізму та випрацював оригінальні прийоми письма. Відлуння модерну й імпресіонізму також помітні в 1920-х рр. у творах О. Гауша, Е. Штейнберга, М. Крошечкіна-Крошицького, Д. Шибньова. Ремінісценції найпоширенішого в Європі другої половини ХІХ ст. напрямку імпресіонізму отримали розповсюдження в Криму лише після того, як у регіоні почала проходити мода на модерн, тобто з кінця 1910-х рр.

З огляду на особливості шляхів розвитку кримського пейзажного живопису ХХ ст. слід підкреслити, що, із втратою пріоритету міцної школи мариністичного живопису Айвазовського в ХХ ст., досить численна армія «художників землі» отримала перемогу над «співцями моря». А мистецтво кримського пейзажу по суті пройшло шлях, як виявлено нами, не від імпресіонізму до модерну, а навпаки – ці напрямки тут помінялись місцями і, переплітаючись, пустили глибоке коріння на кримській землі, відгомін яких і до цього часу знаходить втілення в пейзажах митців краю.

У третьому розділі «Стильова еволюція в пейзажному жанрі мистецтва Криму першої половини ХХ ст.» вперше розкрито особливості розвитку кримського пейзажу даного відтинку часу в різних живописних техніках, включаючи становлення пейзажного жанру в тюркському середовищі.

У підрозділі 3.1 «Культура акварелі першої половини ХХ ст.» показано, що в процесі стильової еволюції першої половини ХХ ст. пейзажний живопис Криму, проходячи шлях від модерну до імпресіонізму, а не навпаки, що і стало

його специфічною особливістю, розкрив себе в різних мистецьких техніках, серед яких особливого значення набула акварель, інтерес до якої у світі посилювався за доби модерну. Як показало дослідження, і митці, що переважно займались аквареллю (М. Волошин, В. Фельдман, М. Казас, Н. і А. Жаба, В. Яновський, А. Мартинов), і ті, що віддавали перевагу олійній техніці (Л. Лагоріо, О. Ганзен, К. Богаєвський, Е. Штейнберг), не перетинаючись у своїх мистецьких пошуках, виробляють єдину концепцію зображення Криму як казкового світу. Характерними стильовими особливостями акварельного живопису кримських майстрів стають посилення ролі лінії, що формує об'єм, панорамність зображення як характерна риса композиції, мережаний характер у малюнку, часом звернення до змішаної техніки (додавання туші, білил, рідше темпер і гуаші). М. Волошин, автор надзвичайно оригінальних акварелей, який поєднав зображення з віршованою формою, серед засобів своєї пластичної мови особливе значення надає контуру і вперше застосовує відмивку, яка раніше використовувалась в архітектурній графіці.

У підрозділі **3.2 «Переосмислення ролі лінії і кольору в пейзажах М. Самокиша»** в процесі дослідження з'ясувалось, що академік батального живопису Микола Самокиш, оселившись наприкінці 1917 р. в Криму, починає займатись пейзажним живописом, який обходив у попередній період, а з його появою на півострові кримський пейзаж змінює курс від модерну до роботи на пленері та імпресіоністичних ремінісценцій, що, перш за все, виявляється у творчості самого майстра і передається учням. У пейзажному жанрі Самокиш віддає перевагу олійній техніці перед акварельною, а серед його нових стильових знахідок притягує увагу застосування лінії в олійних творах та її поєднання з імпресіоністичними засобами, що стає характерним, надаючи неповторної самотності творчості майстра. Сформувавшись на ниві української художньої культури, зберігаючи з нею зв'язок, М. Самокиш привніс у мистецтво півострова і своє відчуття кольору, виховане його рідним природним середовищем, чим і пояснюється насиченість теплими відтінками його холодної гами кольорів на протизвагу митцям, вихованим кримським довкіллям.

У підрозділі **3.3 «Стильові принципи в пейзажному живописі кримських татар»** уперше показано, що окремим шляхом із початком ХХ ст. відбувається становлення пейзажного жанру кримських татар, які починають опановувати образотворче мистецтво, намагаючись вийти за межі віками сформованої традиції, спрямованої на декоративно-ужиткову галузь. У першій половині ХХ ст. з усіх форм станкової творчості найближчою для них виявляється пейзаж. Особливу зацікавленість тоді для них викликав реалістичний метод відображення навколишнього світу, взагалі не властивий світосприйняттю тюркської групи народів до ХХ ст. Незначні звернення до стилістики модерну, які мали місце у творчості А. Абієва не знайшли

подальшого розвитку в образотворчому мистецтві кримських татар до депортації. Втім, найталановитіших художників – представників корінного народу Криму було знищено в період сталінських репресій, як і їхню спадщину, про яку нині дізнаємось із літературних джерел. Незначна кількість творів того періоду становлення пейзажного жанру в мистецтві кримських татар, що збереглася, свідчить про прагнення до опанування новими для них методами відтворення довкілля, нових форм творчості.

У четвертому розділі **«Основні тенденції у творчій практиці кримських пейзажистів другої половини ХХ ст.»** аналізуються лінії розвитку окремих місцевих шкіл пейзажного живопису в Криму даного періоду, включаючи мистецтво кримських татар, їх специфічні стильові особливості.

У підрозділі **4.1. «Розвиток пленерної традиції в пейзажному жанрі регіону»** розкрито, що з початку 1950-х рр. у Криму починає формуватись нова плеяда майстрів, котрі продовжують працювати як пленеристи в пейзажному жанрі, який залишається головним у мистецькому просторі краю. Ще молоде на той час Кримське художнє училище, відчуваючи гостру нестачу високопрофесійних кадрів художників-педагогів, поповнилось за рахунок перших післявоєнних випускників столичних вузів (Москва, Ленінград, Київ), які з молодим завзяттям започаткували пленерний рух у регіоні, спираючись, перш за все, на надбання імпресіоністів (Ф. Захаров, В. Бернадський, В. Апанович). Згуртувавши навколо себе талановиту студентську молодь, ці художники-педагоги в Сімферополі сформували досить сильне ядро майстрів для продовження пленерної традиції в живописному пейзажі Криму на новій історичній фазі.

У підрозділі **4.2. «Особливості відображення місцевого краєвиду в пейзажі-картині»** виявлено, що пленерна традиція далеко не вичерпувала той комплекс завдань, що повстав перед пейзажним жанром на півострові. Приїжджі митці, як правило, полюбляли літні пленери. Не будучи місцевими, вони не могли глибоко пройнятися історією та прихованим образом кримської землі (зокрема, Кіммерії), знищеними поселеннями і народами, буденним Кримом, відчути його зимовий стан. Усе більше нагадувала про себе необхідність у створенні ґрунтовної місцевої школи, зорієнтованої не лише на пленер, а й на пейзаж-картину. У результаті розвинулась, до речі природним шляхом, не просто така школа, а низка місцевих шкіл зі своїми специфічними особливостями в рамках одного, кримського, регіону, що залишається маловідомим фактом за його межами. На сході півострова (Феодосія, Керч) не переривається традиція школи «кіммерійського пейзажу», найяскравішими представниками якого на даному етапі виступали М. Барсамов, П. Столяренко, С. Мамчич. На заході (Севастополь, Бахчисарай, Євпаторія) тамтешні живописці, зокрема М. Афанасьєв, Ю. Волков та ін., відходять від занурювання в глибину віків, віддаючи перевагу героїко-патріотичній темі в картині-пейзажі.

Разом із тим із 1960-х рр. простежується поява нових, осучаснених версій стильових шукань попередніх часів (А. Сухоруких, М. Чухланцев, О. Нагаєвська, В. Філатов та ін.). У центрі півострова, у Сімферополі, серед майстрів пейзажу-картини спостерігається тяжіння до різноманіття тем (Н. Василенко, О. Федотов та ін.). На півдні (Велика Ялта, Алушта) митці більше зосереджені на пленерному підході (Ф. Захаров, В. Цветкова та ін.), а не на пейзажі-картині з її більш глибоким змістовним та символічним навантаженням. Окремі школи взаємодіють, впливаючи одна на одну. Багато в чому змінюється, збагачуючись, пластична мова. Усе більш характерним стає широкий пастозний мазок, використання мастихіну, великих площин локального кольору, сплощеність об'єму тощо. Зміст пейзажних картин усе частіше набуває символічного підтексту, а зображення наближаються до знаку.

У підрозділі 4.3. «Нові тенденції у відтворенні природи краю в акварелі Криму» з'ясовано, що в другій половині ХХ ст. в Криму все більше стверджується як самостійний вид акварельний живопис. У цілому у творчості кримських акварелістів цього періоду простежується тенденція до більшої різноплановості в прийомах, ніж в олійному живописі. Характерним із кінця 1980-х рр. стає висвітлення палітри, фарба набуває своєї основної риси в цій техніці – прозорості. Як правило, митці все більше прагнуть до чистоти кольору, багатства відтінків, уникають додавання інших матеріалів.

Нові тенденції в емоційному сприйнятті природи найяскравіше заявили про себе у творчості одного з учнів М. Самокиша – аквареліста Я. Басова, який став для Криму майже тим, чим був М. Волошин у першій половині ХХ ст. Басов, як ніхто інший, відчув та відтворив свій час, його експресію. Наступне покоління новаторів кримського акварельного пейзажу – Л. Герасимов, І. Шипілін, В. Проценко, О. Кропко, К. Почтовий та ін. розвивали свою концепцію пейзажного жанру в мистецтві акварелі, підсвідомо спираючись на експеримент Я. Басова.

Рідкісне явище в історії кримського акварельного пейзажу – звернення до яскравої барвистості народного живопису, мистецтва лубка, авангардних прийомів, що простежується у творчості В. Поляниціної. Авангардну тенденцію в пейзажному жанрі краю підтримали Є. Карциганов та кримськотатарські митці – М. Чурлу, А. Бараш, Р. Усеїнов, які переважно працювали в олійній техніці.

Однією з характерних рис художньої творчості в Криму другої половини ХХ ст. стає те, що деякі з його представників паралельно займалися й поезією. Ця традиція була закладена ще на початку ХХ ст. М. Волошиним.

Наприкінці ХХ ст. та на початку нового у світосприйнятті акварелістів Криму виявилися схожі тенденції з притаманними митцям початку століття, а саме: сприйняття дійсності крізь призму міфу. Але головним для другої половини століття стало осягнення внутрішньої суті мотиву не медитативно-

заспокійливого, як це було в першій половині століття, а бурхливо-емоційного його відтворення.

У підрозділі 4.4. «Безперервність пейзажної традиції у творчості кримських татар після депортації» висвітлюється, що з кінця 1980-х рр. на арену творчого життя півострова виходять кримськотатарські митці. Традиція в пейзажному живописі кримських татар, яка формувалась на початку ХХ ст., була продовжена примноженими наступними поколіннями митців, що з'явилися за часів депортації і після неї. Тематика ліричного пейзажу поступово розширюється, залучаються нові теми, пов'язані з національною трагедією. Після повернення до Криму пейзажі кримськотатарських митців набувають виразного національного характеру.

Соціально-політична перебудова в суспільстві в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. скинула пута соціалістичного реалізму та позначилась активними пошуками художньої виразності, нової образності. Це зумовило звернення до досвіду довоєнних часів, до нових експериментів із техніками, методами, засобами. Так, М. Чурлу стає одним із перших митців на півострові, який звертається до художньої мови авангарду та стверджує її у своїх пейзажах, у той час як у мистецтві кримськотатарських майстрів усе більше набуває розквіту ліричний пейзаж із романтичним офарбленням.

У цілому образотворче мистецтво кримських татар цього періоду розвивалося за програмою, скоординованою національно-визвольним рухом, до якого входила більшість художньої інтелігенції. Пейзажі М. Чурлу і С. Османова були закуплені міжнародними організаціями. Музей у Бостоні (США) замовляє С. Османову серію робіт, присвячених 50-річчю депортації кримськотатарського народу. Пейзажі М. Чурлу закупає Асоціація ПАП (Перебудова – арт – продакшн) у Парижі.

ВИСНОВКИ

Екзотична природа Криму і сьогодні продовжує сприйматись як один із найкрасивіших куточків у світі й залишається предметом натхнення для майстрів пейзажного жанру, який закономірно став провідним у мистецтві краю. І хоча ще в другій половині ХІХ ст. тут була започаткована школа марини, утім, справжня широта у відображенні різнопланової краси краю з урахуванням кращих світових досягнень з'явилась лише у ХХ ст., коли утворилось декілька місцевих шкіл зі своїми специфічними особливостями, що нині можна розглядати як єдине поняття під назвою "кримська пейзажна школа". Їй і присвячене наше дослідження, що дає підстави для наступних висновків:

1. Зібрані автором, систематизовані та проаналізовані наявні літературні джерела дозволили з'ясувати, що на сьогодні немає спеціального мистецтвознавчого дослідження, присвяченого кримському живописному

пейзажу ХХ ст., в якому б кримська пейзажна школа була представлена як цілісне явище з урахуванням регіональних відмінностей окремих місцевих шкіл, включаючи мистецтво акварелі і творчість кримських татар, а також розкривались характер розвитку, взаємовпливи й художньо-стильові особливості. Уперше введений до наукового обігу значний корпус пейзажних творів Криму у виконанні місцевих митців із музейних фондів і приватних зібрань разом із літературними джерелами дав можливість створити фундаментальну фактичну базу для спеціального комплексного дослідження.

2. Уперше розкрито, що розвиток кримської пейзажної школи ХХ ст. відбувався кількома етапами. Її витoki сягають першої половини ХІХ ст., коли розпочинав свою діяльність як художник-мариніст І. Айвазовський, який у другій половині цього століття заснував у Феодосії спеціальну школу мариністичного живопису, і майже півстоліття поспіль місто залишалось єдиним на півострові, де мешкали й навчались майстри живопису. На початку ХХ ст., коли після навчання за кордоном повертається в Крим молода плеяда художників, ознайомлених із тодішніми модерними віяннями в мистецтві, розпочинається нова доба в розвитку кримської пейзажної школи. Наступний період – кін. 1910-х – поч. 1940-х, пов'язаний із переїздом до Криму і творчою та педагогічною діяльністю на півострові М. Самокиша, який у 1937 р. засновує Кримське художнє училище. Початкова дата останнього періоду – 1951 р., коли у зв'язку зі спустошенням за роки Другої світової війни і критичною нестачею кваліфікованих професійних кадрів у Сімферополь було направлено перших післявоєнних випускників (Ф. Захаров, В. Бернадський, В. Апанович та ін.) зі столичних мистецьких вишів, які суттєво зміцнили викладацький склад Кримського художнього училища, започаткувавши бурхливий пленерний рух, який і сьогодні виокремлює кримську пейзажну школу серед інших регіонів.

3. На кожному з пройдених етапів кримська школа пейзажного живопису відзначалась своїми неповторними особливостями. У другій половині ХІХ ст. головний предмет зображення у творчості її представників (І. Айвазовський, Л. Лагоріо, А. Фесслер, Е. Магдесян, О. Ганзен та ін.) – морські види. Їх творчість характеризують романтичність світосприйняття, епічність, елегантність, панорамність, прагнення до відтворення ідеального світу, реалістична спрямованість їхнього живопису. Особливе значення в поширенні імпровізаційного методу роботи серед кримських митців відіграв А. Куїнджі. На початку ХХ ст., як уперше розкрито в дисертації, з поверненням з-за кордону К. Богаєвського, М. Латрі, М. Хімони (представників школи А. Куїнджі) та М. Волошина, М. Казаса розпочинається новий і досить яскравий період у стильових шуканнях кримських майстрів, пов'язаних із модерном, коли було введено термін "кіммерійський пейзаж". Із переїздом до Криму наприкінці 1917 р. М. Самокиша простежується стильова переорієнтація кримського пейзажного живопису, пов'язана з переходом від стилістики модерну до

імпресіонізму, а не навпаки, як це значно раніше відбувалось в інших школах, поза Кримом. У другій половині ХХ ст. на новому витку розвитку сформованої вже як цілісний організм пейзажної школи в Криму, що включала й окремі місцеві школи, звернення до імпресіоністичних ремінісценцій стає провідним напрямом, особливу роль у розвитку якого відіграли Ф. Захаров, В. Бернадський, П. Столяренко, В. Цветкова та ін.

4. У результаті опрацювання нового корпусу маловідомих або тих, що зовсім залишались поза увагою наукової думки, пейзажних творів кримських майстрів, особливо другої половини ХХ ст., коли врешті-решт шляхом тривалої художньої практики й діяльності окремих студій, училища на півострові сформувалась неординарна пейзажна школа зі своїми місцевими регіональними відмінностями, у нашому дослідженні вперше було окреслено коло її представників (В. Адєєв, Г. Ареф'єв, О. Грачов, Г. Дереджиєв, Є. Карциганов, В. Куц, Ж. Матрунецький, І. Петров, А. Сухоруких, О. Федотов, М. Чухланцев, І. Шипілін та ін.). Аналіз формально-живописних проблем, які розв'язувались ними, показав, що головним методом роботи виступає пленерний підхід і в етюдах, що розглядаються як самостійні твори, і в пейзажах-картинах, створених просто неба або доопрацьованих у майстерні. Але в окремих місцевих школах при загальній спрямованості на збагачення імпресіоністичних надбань простежуються свої регіональні особливості.

5. У цілому орієнтуючись у ХХ ст. вже на зображення землі, а не моря, як у попередньому столітті, представники кримської пейзажної школи в різних місцях півострова значно вирізнялись своїми вподобаннями у виборі тем, мотивів, мистецьких засобів. Як уперше показано в дослідженні, на сході півострова (Феодосія, Керч) не переривається традиція школи «кіммерійського пейзажу», найяскравішими представниками якого на даному етапі виступали М. Барсамов, П. Столяренко, С. Мамчич. На заході (Севастополь, Бахчисарай, Євпаторія) тамтешні живописці, зокрема М. Афанасьєв, Ю. Волков та ін. відходять від занурювання в глибину віків, віддаючи перевагу героїко-патріотичній темі в картині-пейзажі. Разом із тим із 1960-х рр. простежується поява нових, осучаснених версій стильових шукань (А. Сухоруких, М. Чухланцев, О. Нагаєвська, В. Філатов та ін.). У центрі півострову, у Сімферополі, серед майстрів пейзажу-картини спостерігається тяжіння до різноманіття тем (Н. Василенко, О. Федотов та ін.). На півдні (Велика Ялта, Алушта) митці більше зосереджуються на пленерному підході (Ф. Захаров, В. Цветкова та ін.), а не на пейзажі-картині з її більш глибоким змістовним та символічним навантаженням. При взаємодії жанрів зростає роль пейзажного мотиву, що підпорядковує собі і сюжет, і натюрморт, і портрет, і навіть інтер'єр. Багато в чому змінюється, збагачуючись, пластична мова. Усе більш характерним стає широкий пастозний мазок, використання мастихіну, великих площин локального кольору, сплосченість об'єму тощо. Зміст пейзажних картин

усе частіше набуває символічного підтексту, а зображення наближаються до знаку. Протягом усього ХХ ст. не втрачає актуальності діалог кримської школи з мистецтвом різних культурних епох та стилістичних спрямувань. Окремі пейзажні школи в різних місцях півострова взаємодіють, впливаючи одна на одну.

6. Поза увагою науковців залишалось і мистецтво акварелі в пейзажному живописі Криму, представлене такими видатними іменами, як К. Богаєвський, М. Волошин, О. Ганзен, Л. Лагоріо, М. Самокиш, В. Фельдман, Е. Штейнберг та ін. Аналіз уперше виявлених автором низки пейзажних творів цих майстрів сприяв розкриттю застосованих ними нових художніх прийомів, що розширювали можливості художньої виразності акварельної техніки. При висвітленні нових тенденцій в емоційному сприйнятті природи Криму в другій половині ХХ ст. з'ясовано, що найяскравіше вони заявили про себе у творчості одного з учнів М. Самокиша – аквареліста Я. Басова, який став для Криму майже тим, чим був М. Волошин у першій половині ХХ ст. Басов, як ніхто інший, відчув та відтворив свій час, його експресію. Наступне покоління новаторів кримського акварельного пейзажу – Л. Герасимов, також уведений до наукового обігу майстри І. Шипілін, В. Проценко, О. Кропко, К. Почтовий та ін. розвивали свою концепцію пейзажного жанру в мистецтві акварелі, підсвідомо спираючись на експеримент Я. Басова.

Рідкісним явищем в історії кримського акварельного пейзажу, як показало дослідження, стало звернення до яскравої барвистості народного живопису, мистецтва лубка, авангардних прийомів, що простежується у творчості В. Поляниціної. Авангардну тенденцію в пейзажному жанрі краю підтримали Є. Карциганов та кримськотатарські митці – М. Чурлу, А. Бараш, Р. Усеїнов, які переважно працювали в олійній техніці.

7. Розкрито, що до початку Другої світової війни Крим був оазисом тюркської культури, але його орієнтальний колорит майже не знаходив відображення в професійному образотворчому мистецтві півострова. Серед татар володіння професійною художньою підготовкою було надзвичайною рідкістю, а пейзаж, не входячи в протиріччя з основними постулатами ісламу, став улюбленим жанром довоєнного покоління кримськотатарських митців, як показав уперше проведений у дослідженні аналіз їхньої творчості (А. Абієв, М. Абсеямов, Т. Афузов, А. Лятіф-заде, А. Устаєв). Після повернення з депортації, як виявлено в роботі, з кінця 1980-х рр. нова генерація кримськотатарських майстрів віддає перевагу формі картини-пейзажу з її більшими можливостями для втілення широких ідейних задумів. Твори набувають глибокого філософського змісту, відображуючи роздуми митця над місцем свого народу в сучасній історії, ролі окремого представника громади в національно-визвольному русі, а головне – відтворення почуттів людини, надовго позбавленої батьківщини. У творчості А. Бараша, А. Бекірова,

А. Беялова, І. Валіуллаєва, К. Джемпарова, І. Нафієва, Р. Нетовкіна, М. Чурлу, Н. Якубова провідними стають теми шляху, повернення, відродження своєї національної культури, відчуття рідної землі. Пластичній мові живописних пейзажів кримськотатарських митців притаманні тяжіння до декоративності, властиве східній художній традиції, копітка рукотворності та увага до деталі. Усе більшої сили в їх творчості на початку ХХІ ст. набуває тенденція до зв'язку з авангардними проявами в мистецтві на відміну від художників інших етнічних груп.

8. При дослідженні живописних матеріалів і технік, які використовувались у творчості пейзажистів Криму, було виявлено, що частіше звернення майстрів до темпері, гуаші, акварелі чистої або з доповненням інших технік (олівець, туш, білило, бронза тощо), усе більшої популярності набувають картон, оргаліт, зустрічається й клейонка, простежується і робота сірником замість пензля, створення макету морської хвилі з парафіну та її підсвітлення для ефекту пронизуючого сонячного світла при написанні марини, використання мастихіну, розпушування фарби пензлем, відмивки в акварелі та застосування в ній солі, фломастера, імітація олійною фарбою різних матеріалів (дерева, гальки, піску) тощо.

9. Ці висновки дозволяють продовжити комплексне дослідження розвитку пейзажного жанру в Криму, зосередивши увагу на монографічному дослідженні творчості сучасних художників півострова з більш поглибленим вивченням теоретичного аспекту їх мистецтва.

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Основні праці, в яких опубліковані результати дослідження:

1. Бондарчук Н.О. Імпресіоністичні принципи в пейзажах кримських митців ХХ ст. / Н.О. Бондарчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / за ред. В.Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2010. – № 1. – С. 81–86.

2. Бондарчук Н.О. Пейзаж у творчості кримських художників ХХ ст. (історичний аспект) / Н.О. Бондарчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / за ред. В.Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2010. – № 4. – С. 71–75.

3. Бондарчук Н.О. Кримський варіант модерну та його прояви в пейзажному жанрі (К.Ф. Богаєвський, М.О. Волошин) / Н.О. Бондарчук // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / за ред. В.Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2011. – №1. – С. 14–22.

4. Бондарчук Н.О. Кримський краєвид: особливості відображення в мистецтві регіону ХХ ст. / Н.О. Бондарчук // Аркадія: культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – Одеса: ОНПУ, 2011. – №1 (30). – С. 21–27.

5. Бондарчук Н.О. Становлення принципів реалістичного живопису у творчості кримськотатарських митців I пол. XX ст. (на матеріалі пейзажного жанру) / Н.О. Бондарчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: зб. наук. пр. / за ред. В.Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2011. – № 7. – С. 110–115.

6. Бондарчук Н.О. Безперервність пейзажної традиції у творчості кримських татар / Н.О. Бондарчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: наук. записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 17. – Рівне: РДГУ, 2011. – Т.1. – С. 113–120.

7. Бондарчук Н.О. Пейзаж кримської акварелі першої половини XX ст. / Н.О. Бондарчук // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр./ за ред. В.Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2012. – № 4. – С. 7–16.

8. Бондарчук Н. Нові тенденції в емоційному сприйнятті природи краю митцями Криму другої половини XX ст. (на прикладі акварельного живопису) / Н. Бондарчук // Народознавчі зошити: науковий журнал Інституту Народознавства НАН України. – Львів: ВД «Академперіодика» НАН України, 2015. – № 4 – С. 954–974.

9. Бондарчук Н.О. Відтворення традицій російських та європейських мариністів у живописі Криму межі XIX і XX ст. / Н.О. Бондарчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. – Х.: ХДАДМ, 2015. – № 4. – С. 75–87. (Наукометрична база даних «Російський індекс наукового цитування» : № 260-04/2014).

10. Бондарчук Н.О. Нове розуміння ролі лінії і кольору в пейзажах кримського періоду М.С. Самокіша / Н.О. Бондарчук // Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences / Editor-in-chief: Dr. Xénia Vámos. – Budapest: Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, IV(15),I.: 90, 2016.– P.75–80. (Наукометрична база даних «INDEX COPERNICUS»: ICV 2014: 70.95).

АНОТАЦІЯ

Бондарчук Н.О. Пейзаж у живописі кримських художників XX ст. (традиції, стильова еволюція, тенденції розвитку). Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. – Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2017.

Дисертація є першим комплексним науковим дослідженням пейзажного жанру як провідного в живописі кримських художників XX ст. На основі аналізу музейних колекцій, приватних зібрань та друкованих джерел розкрито витoki, етапи становлення та розвитку нової моделі кримської пейзажної школи, що

сформувалась у другій половині ХХ ст. як цілісне мистецьке явище зі своїми різноманітними підходами і регіональними проявами. Виявлено основне коло її представників. Розкрито роль акварельного живопису в пейзажному жанрі кримських майстрів, як його своєрідної складової частини. Проаналізовано пейзажний живопис у творчості кримськотатарських митців. Висвітлені основні тенденції розвитку пейзажного жанру серед представників кримської школи, стильові особливості їх індивідуальних творчих манер, методів і прийомів, а також використання малярських технік і художніх матеріалів.

Ключові слова: українське мистецтво, кримський пейзажний живопис, еволюція, традиція, новаторство, пленер, стильові пошуки, тенденції, кримськотатарський живописний пейзаж, живописні техніки й матеріали, художні прийоми.

АННОТАЦІЯ

Бондарчук Н.А. Пейзаж в живописи кримських художників ХХ в. (традиции, стилевая эволюция, тенденции развития). Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.05. – изобразительное искусство. – Львовская национальная академия искусств. – Львов, 2017.

Диссертация является первым комплексным научным исследованием пейзажного жанра, как ведущего в живописи кримских художников ХХ в. На основе анализа их произведений, выявленных в музейных коллекциях, частных собраниях, а также печатных источников, раскрыты истоки, этапы становления и развития новой модели крымской пейзажной школы, которая сформировалась во второй половине ХХ в. как целостное художественное явление со своими разнообразными подходами и региональными проявлениями. Выявлен основной круг ее представителей. Раскрыта роль акварельной живописи в пейзажном жанре кримских мастеров, как его своеобразной составной части. Проанализирована пейзажная живопись в творчестве крымскотатарских художников. Освещены основные тенденции развития пейзажного жанра среди представителей крымской школы, стилистические особенности их индивидуальных творческих манер, методов и приемов, а также использование живописных техник и художественных материалов.

Ключевые слова: украинское искусство, крымская пейзажная живопись, эволюция, традиция, новаторство, пленэр, стилистические искания, тенденции, крымскотатарский живописный пейзаж, живописные техники и материалы, художественные приемы.

ABSTRACT

Bondarchuk N. O. Landscape in the painting of Crimean artists of the 20th century (traditions, stylistic evolution, trends of the development). Manuscript.

Thesis for obtaining the scientific degree of Candidate in the History of Art, Speciality 17.00.05. – Fine Arts. – Lviv National Academy of Arts. – Lviv, 2017.

Dissertation is the first complex scientific research of landscape genre which remains leading in painting of the Crimean artists of the 20th century. Their masterpieces are exposed in museum collections, private collections, and also in printing sources and being analyzed in the work. The author exposes sources, stages of becoming and development of the new model of the Crimean landscape school formed in the second half of the 20th century as the integral artistic phenomenon with the various approaches and regional displays. Becoming of the Crimean artistic school begins in the first half of the 19th century, when the marine painter I. Ayvazovskiy begins his activity. In the second half of the 19th century he founded the special school of the marine painting in Feodosiya. During half a century the city remained unique on the peninsula, where masters of painting lived and were taught. A new period in development of school coincides with beginning of the 20th century, when after learning in foreign countries the young pleiad of the Crimean artists returns on a peninsula. The next period is outlined the end of 1910s – beginning of 1940s. It is related to arrival to Crimea of M. Samokysh, who founded Crimean artistic college in 1937. The initial date of the last period is 1951, when a number of the first post-war graduating students of capital institutes was directed to Simferopol' in connection with devastation in the years of the Second World war and by a critical shortage of professional artists (F. Zakharov, V. Bernadskiy, V. Apanovich etc). They substantially fixed the teaching staff of the Crimean artistic college and involved stormy plenary motion which distinguishes the Crimean landscape school from other regions even today. The author of this research exposed the basic circle of representatives of the Crimean landscape school. V. Adyeyev, G. Aref'yev, O. Grachov, G. Deredzhiev, E. Karcyganov, V. Kuc, Zh. Matrunc'kiy, I. Petrov, A. Sukhorukikh, O. Fedotov, M. Chukhlantsev, I. Shipilin and others are the representatives of the brightest masters of Crimean school of the landscape painting in the second half of the 20th century. The tradition of the Kimmerian landscape school is not interrupted on the east of peninsula (Feodosiya, Kerch). M. Barsamov, P. Stolyarenko, S. Mamchych are the most important representatives in this period. Painters M. Afanas'yev, Yu. Volkov and other from the West peninsulas (Sevastopol, Bakhchysarai, Evpatoria) give preference to the heroic-patriotic theme in picture-landscape. In the centre, in Simferopol', masters gravitate to the variety of themes in a landscape-picture (N. Vasilenko, O. Fedotov and others). In the south (Large Yalta, Alyshta) painters are concentrated on plein-air approach in their compositions, but not on a landscape-picture (F. Zakharov, V. Tsvyetkova and other). The role of landscape

reason increases at co-operation of genres. He subordinates itself both a subject and still life, and portrait, and even an interior. Plastic language changes, enriches. Thick stroke, use of palette-knife, large planes of local colour, plane of the volume becomes more characteristic.

The author of this research at first exposes the role of the watercolor painting in the landscape genre of Crimean masters, as its original component part. It also analyzes the landscape painting in creation of Crimean Tatars at first, too.

Key words: Ukrainian art, Crimean landscape school, painting, evolution, tradition, innovations, plein-air, stylistic searching, trends, Crimean Tatar painting landscape, picturesque technique and materials, art manners.

Підписано до друку 15.09.2017 р.
Формат 60 x 84 1/16. Папір офсетний.
Друк-цифровий. Умовн. друк. арк. 0,9. Тираж 100 прим. Зам. № 19

Надруковано у копії-центрі «МОДЕЛІСТ»
(ФО-П Миронов М.В., Свідоцтво
ВО4№022953) м. Харків, вул.
Мистецтв, 3 літер Б-1
Тел. 7-170-354
www.modelist.in.ua