

**Анотація.** У статті розглянуто проблему розуміння ролі і властивостей основних, першочергових художніх елементів, спільних для будь-якої сфери візуального мистецтва, та їх професійного використання.

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, професійні навички, академічний рисунок і живопис.

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема понимания роли и свойств основных, первоочередных художественных элементов, общих для любой сферы визуального искусства, а также профессионального их использования.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, профессиональные навыки, академический рисунок и живопись.

### **Pasticcio and imagery in visual art.**

**Olena Brazhnyk**

**Annotation.** The problem of understanding of role and properties of основних is examined in the article, primary artistic elements, general for any sphere of visual art, and similarly their professional use.

**Key words:** fine art; professional skills; academic picture and painting; basic artistic elements.

## **Галина СКЛЯРЕНКО**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*старший науковий співробітник ІМФЕ*

*ім. М. Рильського НАН України, ІПСМ НАМ України*

## **«ПАРАДОКС» МИКОЛИ САМОКИША: ТВОРЧИСТЬ ХУДОЖНИКА В КОНТЕКСТІ РАДЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Творчість Миколи Семеновича Самокиша (1860–1944) довгі десятиліття інтерпретувалася радянським мистецтвознавством як «віддзеркалення національних реалістичних традицій», «класика українського мистецтва». Його численні батальні полотна зберігаються майже в усіх музеях України, в колекціях Третяковської галереї, Російського музею у Петербурзі, в Ермітажі. Його імені удостоєне Сімферопольське художнє училище, яке значною мірою виросло з його приватної художньої студії, відкритої у Криму в 1920-ті роки.

Сьогодні при переосмисленні досвіду вітчизняної образотворчості ХХ століття, поступовому звільненні від радянських ідеологічних стереотипів, що суттєво позначилися на ідейних, художніх, естетичних критеріях сприйняття вітчизняного мистецтва, твори М. Самокиша викликають багато запитань, змушують по-новому поглянути на творчий шлях відомого майстра, а найголовніше — відкривають інші риси у такому складному явищі минулої епохи, як радянський соціалістичний реалізм. У творчому доробкові художника знайшли своє відображення реалії епохи, зокрема проблеми мистецтва і влади, творчої індивідуальності митця і політичної системи, що прилучала його талант до своєї ідеології.

При уважному аналізі творчого шляху художника з'ясовується, що його мистецькі принципи, сформовані наприкінці ХІХ століття в імператорській Академії мистецтв,

не тільки збереглися упродовж майже півстоліття, а й стали актуальними у, здавалось би, цілком протилежних культурно-історичних умовах. Чи не в цьому й полягає парадокс М. Самокиша, що саме він, відзначений у царській Росії золотими медалями та званням дійсного члена імператорської Академії мистецтв, автор найбільш улюблених при дворі сюжетів — війни та полювання — став першим радянським лауреатом Сталінської премії — найвищої мистецької відзнаки СРСР. Ця державна нагорода загалом була не стільки визнанням творчих досягнень окремого художника, скільки перетворювачем відзначених робіт на зразки для наслідування у новому офіційному мистецтві.

У відзначених творах потрібно було бачити, «окрім визнання заслуг і успіхів окремих майстрів ще й керівні вказівки на те, які види мистецтва і які жанри становлять тепер головний інтерес, які художні прийоми і засоби найкращим чином відповідають сьогodнішнім завданням» [1]. Творчість М. Самокиша у цьому зв'язку розкриває інші ознаки соціалістичного реалізму, чії декларовані «реалістичність» та «народність», по суті, стали формою нового канону, а разом з цим і особливості самого академізму, котрий, як писав ще І. Грабар, «завдяки вражаючій еластичності набуває найрізноманітніших форм — як справжній художній перевертень» [2].

Незважаючи на те, що про М. Самокиша опубліковано численні статті, монографії, більшість з яких написані у радянський час, його творча та життєва біографія має свої «білі плями», потребує уточнень, а відомі факти — уважнішого прочитання. Тим більше, що саме біографія митця та аналіз його творів у широкому контексті розви-



*Російсько-японська війна. Бій біля станції. 1904*



**Погоня. Війна 1904—1905. 1905**

тку мистецтва дозволяють розкрити їхній змістовий ракурс. Отже, хлопчику з бідної родини провінційного Ніжина (батько — дворянин «з обер-офіцерських дітей» — працював листоношею, мати — селянка) вдалося зробити блискучу кар'єру. Після закінчення у 1885 році Петербурзької академії мистецтв (клас батального живопису), де протягом навчання неодноразово був нагороджений Малими та Великими Золотими медалями, і пенсіонерського навчання в Європі Микола Самокиш стає популярним і «модним» художником. Його етюди коней та сюжети полювання залюбки купувала столична знать, офорти друкувалися в офіційних мистецьких виданнях, а батальні полотна входили до відомих збірок.

В імператорській академії, що на той час стійко дотримувалася принципів академічного класицизму, склалося і його бачення батальної картини, якому він залишиться вірним протягом усього життя. Етапною на цьому шляху стала його дипломна робота — «Повернення російських кавалергардів після атаки під Аустерліцем» (1885). Як пише дослідниця його творчості В.Я. Ткаченко, чю монографію про художника на сьогодні можна вважати чи не найповнішою, «М.С. Самокиш ретельно вивчив історичний побутовий матеріал: детально ознайомився з малюнками в книзі Висковатого «Обмундирування російських військ», відібрав у костюмному класі Академії форму російської гвардійської кавалерії, писав етюди з одягнених у неї натурщиків, виїздив до Пензенської губернії, де малював коней та етюди осіннього пейзажу. В зображенні російських кавалергардів він значною мірою йшов за описом бою під Аустерліцем у книзі Льва Толстого «Війна і мир». Однак сувора історична правда про загибель численної маси повних сил вірних синів Вітчизни, що прозвучала в книзі Толстого, була відсунута художником на другий план. Повернення кавалергардів він зобразив як геройську масову сцену, перейняту гордістю виконаного обов'язку» [3].

Отож головними принципами творчості М. Самокиша стають: увага до історичної атрибутики; стафажність персонажів, більшість з яких у його картинах будуть найчастіше показані ззаду або у складних ракурсах; нівелювання окремих людських індивідуальностей і найголовніше — ілюстрування офіційної версії подій, що інтерпретувала історичну драму в душі образів «політичного салону». Не випадково у своєму мистецтві М. Самокиш орієнтувався на «митців золотієї середини» (тобто салону) ХІХ століття — Е. Мейссоньє, А. де Невіля, Е. Дейталя, далеких від новаторських — реалістичних, а потім модерністських устремлень часу. У своїх батальних полотнах митець пройшов повз соціально-критичні картини А. Вірца (серія «Гарматне м'ясо») та трагічне бачення війни у В. Верещагіна, твори якого були широковідомі, а персональні виставки у 1880 та 1883 роках експонувалися у Петербурзі. Однак ім'я великого баталіста жодного разу не згадується у мемуарних записках М. Самокиша. Цілковито у душі салонного академізму він трактував війну як видовище, що захоплювало своєю динамікою та «живописністю поз». Це відзначав у своїй статті М. Бурачек: «Його навіть не цікавить героїчність, що гідна наслідування, ні будь-які патріотичні переживання (...) Самокиш захоплюється красою шалу, напруженістю поз, несподівано-примхливими формами» [4].

Наприкінці 1880-х років М. Самокиш бере участь в оформленні «Храму Слави» у Тифлісі, що був присвячений російському «упокоренню Кавказу», — для нього



*Атака Шевардинського редуту. 1910*

майстер написав три великі картини («Бій під Авляяром», «Баталія при річці Їорі», «Оборона Наурської станиці»), які прославляли російську колоніальну політику. У 1888 році художник був зарахований до військового відомства для виконання малюнків на теми маневрів та історії царських кавалерійських полків. Він супроводжував князів у їхніх подорожах, оформлював меню царських обідів, програмки концертів, широко прославився зображенням племінних коней князя І. Воронцова-Дашкова та інших. Його малюнки прикрашали такі розкішні видання, як «Великокнязівське, царське та імператорське полювання на Русі», «Коронація Миколи II», ювілейні альбоми династії Романових... Його ім'я згадується у щоденнику Миколи II, на перегляд до якого приносили малюнки учнів М. Самокиша по Академії мистецтв, де він протягом 1913—1918 років уже сам керував батальним класом [5].

Постійно займаючись книжковими та журнальними ілюстраціями, художник переносив їх, певною мірою, на велике репрезентативне полотно, у такий спосіб почасти «знімаючи» протиріччя між «високим» музейним (класицистичний живопис) і «низьким» популярним (друкована ілюстрація) мистецтвом свого часу, надаючи їм привабливої для глядачів зрозумілості та ефектності. Не випадково таке велике місце серед його малюнків належить орнаментам та декору. В статті про його графічні твори В. Русаков зазначав: «Важко визначити, що більше приваблює в них: сміливий малюнок головної сцени чи гарна, сповнена оригінальності форма орнаменту», в якій знаходили продовження графічні мотиви Невіля та Детайля [6]. Отож його твори, що користувалися попитом серед петербурзької знаті і на замовлення якої він виконував більшість з них, були далекими від декларованої радянським мистецтвознавством «передової реалістичності», і не випадково, як пише В. Ткаченко, «художники та критика демократичного табору ставились до нього насторожено, а в ряді випадків недоброзичливо» [7].

Чи не найвідоміші роботи М. Самокиша — рисунки з театру військових дій російсько-японської війни 1904—1905 року, де він перебував як кореспондент. Можливо, саме вони, зроблені з натури, перейняті живим враженням, і визначили «реалістичну складову» його розмаїтого доробку. Як відомо, ці малюнки широко друкувалися у популярному на той час масовому журналі «Нива», були видані окремим альбомом «1904—05. Війна. З щоденника художника». І хоча в них немає виразних людських образів, портретів, індивідуальних характеристик, їхня документальність, зосередженість на постатях простих солдатів, що на своїх плечах перенесли найстрашніші і найгероїчніші події війни, надають їм гуманістичного змісту. В кращих композиціях циклу — «На сопці після штурму», «Відступ від Ляояна до Мукдена», «Японський роз'їзд», «Тривога», «Покинутий» — відчутно, що, як писав у своєму щоденнику сам художник, «картина зворотного боку війни не давала спокою і боляче стискала серце» [8]. Однак і тут, серед смертей та болю художник шукав виразного та захоплюючого, у його записах читаємо: «Картина вибуху була грандіозною і ефектною» [9].

Як справжній баталіст, М. Самокиш ніколи не оминав військових дій. Під час Першої світової війни він знову як кореспондент виїжджає на фронт, багато малює та робить фотознімки. Його рисунки друкувалися в журналах «Нива», «Солнце России», «Лукоморье» та ін. Тоді ж він вдався до безпрецедентного вчинку: навесні 1915 року разом зі студентами своєї майстерні П. Котовим, П. Митуричем, П. Покаржевським,



*Перехід Червоної армії через Сиваш. 1935*

К. Трохименком, Р. Френцем виїхав на фронт, де вони пробули близько трьох місяців, проявивши справжню особисту мужність.

Після повернення їхні малюнки експонувалися в Академії мистецтв та перейшли до військового міністерства. Однак на цьому матеріалі ані майстрові, ані його учням не вдалося зробити значних творів. Художник XIX століття, М. Самокиш, напевне, не зміг зрозуміти ті нові виклики, які принесла з собою Перша світова війна, така далека і за своїм змістом, і за побутом, і за атрибутами та озброєнням від улюблених ним кавалергардських атак. Її справжні образи — трагічні, страшні, викривальні — були відтворені в графіці та живописі європейських експресіоністів.

Наразі у творчій біографії художника є надзвичайно цікава і майже протилежна його батальним візіям сторінка, що окреслила його внесок у той рух «українського національного відродження», спрямований на дослідження та популяризацію фольклору, етнографії, історії, який, по суті, був опозиційним до офіційної імперської моделі культури, де, як відомо, Україні відводилося місце Малоросії або південно-російських земель. Альбоми «Из украинской старины» (1900, перевиданий 1991) з малюнками С. Васильківського й М. Самокиша і текстом Д. Яворницького та «Мотиви українського орнаменту» (1912), які були підготовлені й видані М. Самокишем та його співавторами на основі вивчення матеріалів музейних збірок і виставок народного мистецтва, стали вагомим внеском у справу дослідження української традиції. В цьому ж контексті можна розглядати його орнаментальні розписи в інтер'єрах Полтавського земства, загальне художнє вирішення якого стало етапним на шляху утвердження української художньої своєрідності. Щоправда, ці факти залишилися лише епізодами у його творчій біографії, пізніше до цієї проблематики він не звертався, після революції знову повернувся до написання картин на замовлення — тепер уже Червоної армії та радянської влади.

Найзагадковішими у біографії М. Самокиша були революційні часи — 1918–1920 роки. За офіційною версією, 1918 року, після закриття Академії мистецтв, він поїхав до Криму на лікування та там і залишився жити.

У контексті загальної ситуації в країні, що була охоплена полум'ям Першої світової, а невдовзі і громадянської війни, причина від'їзду звучить непереконливо. Можливо, уже немолодий художник вирішив «пересидіти» часи революційної невизначеності «у провінції біля моря» або — виїхати до зарубіжжя, як це зробила його дружина О. Самокиш-Судковська. Тим більше, що у революційному Петрограді всі, хто мав причетність до царського військового відомства (в 1915–1917 роках М. Самокиш працював у комісії з маскуванню окопів та траншей на бойових позиціях), перебували під контролем ЧК. Отож протягом 1918–1920 він жив у Євпаторії та Сімферополі. Що відбувалося з ним тоді — майже невідомо.

Прояснилася ситуація у 1920 році, коли старий художник став співробітничати з керівництвом Червоної армії у Криму — розписував її знамена, оформляв установи та різні заходи, завдяки чому особливий відділ Північно-Західного військового округу Криму зарахував його у свій штат. 1920 року він подарував свою картину «Захист Червоного Прапора» 30-й латиській стрілецькій дивізії, у 1923 — брав участь у виставці «5 лет РККА». Тоді ж М. Самокиш став членом АХРР — організації, що знаходилася під патронатом НКВД, став систематично експонувати свої картини на її виставках. Фактично, з початку 1920-х років він знову, як і в імператорській Росії, працює переважно на офіційне замовлення, пише свої полотна для Реввоенради СРСР. Та й звернення художника до історії було інспіроване офіційним замовленням 1929 року від Будинку літератури у Харкові — написати картини, що ілюстрували б події з української історії для Харківського історичного музею.

У 1920-ті роки за відсутності художнього ринку, післявоєнної розрухи, «боротьби за держзамовлення», у якій більшою чи меншою мірою брали участь усі новостворені художні об'єднання Росії та України, це була неабияка підтримка митця. І хоча у палких дискусіях 1920-х у контексті мистецьких новацій та авангардистських проєктів АХРР часто називали явищем «художньо реакційним», таким, що говорить «чужою мовою», «стрибком у минуле», де переплутаний «зміст картини з її назвою», а то й «художнім лаптем» [10], саме картини ахрровців, що ілюстрували доступною широким масам художньою мовою головні радянські теми — «героїку революції та громадянської війни», — у 1930-ті стали основою нового соцреалістичного мистецтва. Зрозуміло, Микола Семенович Самокиш не був «головним художником нового стилю». В радянський час він продовжував працювати так само, як і до революції: використовував ті ж самі прийоми, манеру письма, композиційні схеми.

Аби переконатися в цьому, досить порівняти його малюнок «Переслідування» 1904 року і картини «Атака. Бій за прапор» (1922), «Іван Богун» (1932), «Бій Максима Кривоноса з Ієремією Вишневецьким» (1934) або «Полювання на вовка» (1891) та «М. Щорс у бою під Черніговом» (1938). Його червоноармійці — це ті ж, але інакше одягнені, гусари та запорожці. Його кар'єрний злет у сталінські 1930-ті був пов'язаний з тим, що саме таке мистецтво за своєю образністю, мовою, естетикою відповідало ідеологічним завданням влади. Адже, як справедливо зазначає Б. Гройс, для більшовицьких ідеологів мистецтво минулого (до якого належав М. Самокиш) було «не живою історією, у ставленні до якої треба було якось визначитися, а складом мертвих речей, з яких можна у будь-який час взяти все, що сподобається або виявиться корисним» [11].

У цьому зв'язку показово, що «міф Самокиша» як «виразника традицій демокра-

тичного реалістичного мистецтва» почав складатися саме у другій половині 1930-х років, коли вітчизняні художники болісно і складно засвоювали нові і спочатку досить незрозумілі вимоги соцреалістичного мистецтва. Принаймні у 1933 році на пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів України, де обговорювалася відома постанова «Про перебудову літературно-художніх організацій» і нові принципи мистецтва, лунало: «Ніхто з нас, вивчаючи свій фах у минулому, не міг передбачити сучасні вимоги щодо мистецтва і, звичайно, не міг намалювати картини бездоганні на сьогодні» [12]. А у 1934-му на програмному для всіх видів мистецтва Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників виникало питання: «Як потрібно писати тим, хто дійсно хоче користуватися методом, геніально вказаним нам т. Сталіним» [13]. Не випадково в радянському мистецтві 1930-х років його дослідник М. Герман виділяє «деяку розгубленість» [14], сповна подолану вже у післявоєнне десятиліття (1940–1950), коли й була остаточно «канонізована» творчість М. Самокиша.

На початку 1930-х ще зберігався той імпульс модернізму з його активними пошуками художніх новацій, яким жило мистецтво перших десятиліть ХХ століття, а разом з тим — і можливість аналізувати мистецтво об'єктивно, на засадах історизму. Недарма у передмові до монографії М. Бурачека про М. Самокиша 1930 року К. Буревій відносив його творчість до минулого, наголошуючи, що «його художня школа, його тематика, п'ятдесят літ його праці й десять тисяч його малюнків — все це залишилося десь у дореволюційному періоді нашої історії» [15]. «Актуальним художником» М. Самокиш стає тільки наприкінці 1930-х, завдяки Сталінській премії. До речі, протягом 1920-х художник, по суті, не виставлявся в Україні, не брав участі у тих дискусіях про нове національне мистецтво, які певною мірою визначили зміст післяреволюційної епохи (після виставки літературно-художнього гуртка у Харкові в 1917 році він лише у 1930-му експонував свої твори на виставці «Мистецтво Радянської України»).

А на межі 1930-х у зв'язку з уніфікацією мистецтва, передусім за жорстко ідеологічним принципом, його роботи критикувалися як «націоналістичні, такі, що ідеалізують козацтво» [16]. В Україні подібні звинувачення були дуже небезпечні. Саме «за націоналізм» були знищені бойчукісти. У 1937 році, коли М. Самокиш отримав звання заслуженого художника РРФСР, був страчений М.І. Івасюк, автор цілком академічних за стилістикою історичних



*Щорс у бою під Черніговом. 1938*



полотен, близьких до сюжетів М. Самокиша. Серед картин М. Івасюка — «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ» (1912 — кін. 1920; нині відкриває експозицію НХМУ в Києві), «Битва при Хотині» (1903), «Іван Богун під Берестечком» (1918) та ін. Їх можна порівняти з творами М. Самокиша — «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ у 1648 році» (1930), «Бій запорожців з польськими крилатими гусарами при Жовтих Водах» (1930) та ін. Оскільки у 1918–1919 роках М. Івасюк співпрацював з УНР, не виключався його арешт. Ще на початку 1930-х критика не раз протиставляла його твори і полотна М. Самокиша, закидаючи М. Івасюкові «героїзацію гетьманства».

Однак у контексті утвердження соцреалізму та конкретної історико-суспільної ситуації кінця 1930-х років написана у 1935-му і майже непомічена тоді картина М. Самокиша «Перехід Червоної армії через Сиваш» у 1939-му стає зразком для Сталінської премії. Це був знак майстрам старої школи, наляканим у революцію й відтиснутим з художньої сцени у 1920-ті лівими художниками та розгубленим на початку 1930-х, що тепер влада саме у старому мистецтві шукає опору. Обрання сталінським лауреатом українського живописця, що пройшов російську академічну школу, після жорстокого розгрому протягом 1930-х національної художньої інтелігенції означало визнання та активне залучення України до нового культурного будівництва й окреслювало для її митців шлях до офіційного визнання. І нарешті відзнака баталіста відповідала конкретній суспільній ситуації та ідеологічним орієнтирам — «парадному очікуванню переможної війни» (М. Герман), яким жила країна. У картині «Перехід Червоної армії через Сиваш», як і в більшості багатопігурних композицій М. Самокиша, нема героїв, виразних, наділених індивідуальністю персонажів, її фігури стафажні. Подібне бачення відповідало культу «стихійної сили мас», де окрема людська доля вже не мала значення, а місце «героїв» було відведене партійним вождям. Поряд з цим ефектні у своїй зовнішній динаміці полотна художника співпадали з такими вірно означеними В. Паперним рисами соцреалізму, як «театралізація» і підкреслена афектація — «пристрасне переживання». «Якщо професіонал зумів запалити в собі необхідну пристрасть, — зауважує В. Паперний, — тоді вже неважливо, які саме форми він приносив із собою» [17]. Показово, що написана в традиціях пізнього академізму картина М. Самокиша була далекою від передвижницького реалізму, начебто обраного за орієнтир для радянських художників. Таке протиріччя між риторикою і практикою соцреалізму стане його особливістю, у даному випадку відкриваючи зовсім не демократичні, а суто імперські амбіції влади. В цьому плані картини М. Самокиша 1930-х наче випередили той «сталінський ампір», що позначить радянське мистецтво 1940–1950-х років.

Однак і в 1930-ті роки їхня стилістика ставала співзвучною новим, що прийшли на зміну революційній романтиці 1920-х, соціально-культурним орієнтирам. Нова партійна бюрократія все більше тяжіла до старих, «імперських» принад. Зокрема, в побут повернулися деякі дореволюційні реалії — погони у офіцерів, окреме, за аристократичними зразками, навчання хлопчиків та дівчат. У 1935 році в радянській армії за дореволюційними зразками були введені військові звання — лейтенант, полковник, майор, маршал, у 1940-му — генерал-майор, генерал-лейтенант та ін. Серед настроїв часу — певна «ностальгія», коли «війна палацам» замінюється ідеєю «палаців для всіх», розуміючи під останніми перш за все державну номенклатуру. Водночас скла-

дається і нове розуміння правди. Історія постає тепер у вигляді «ідеальної старовини», легко наповнюючись потрібним ідеологічним змістом.

«Салонний академізм» М. Самокиша за таких обставин повністю відповідав вимогам соцреалістичної картини, яка, за виразом Б. Гройса, «виступає одночасно в ряду «високого мистецтва», призначеного для музею, і в той же час її функція є чисто ідеологічною, тобто плакатною» [18]. У 1930-ті роки в радянському мистецтві, як відомо, реанімувалася академічна жанрова ієрархія, здавалося б, протилежна реалістичному мистецтву і вичерпана ще в середині XIX століття. Як справедливо зауважив А. Синявський, соціалістичний реалізм, по суті, виступав формою нового академізму, у якому жанрові визначення набували ідеологічного змісту, найтісніше зближуючи естетику і політику [19]. Батальні картини М. Самокиша цілком відповідали таким завданням.

Проте у стилістиці його картин — радше живописних панно з умовно трактованим простором, орнаментальним трактуванням форм — знайшли також віддзеркалення тенденції стилю модерн. У їхній основі — чіткий загострений малюнок, що йде від журнальних ілюстрацій, колір — допоміжний. Але для соцреалізму чистота стилю не мала значення. Навпаки, важливо було, як писали провідні критики, не допустити «рафінованої стрункості форм того чи іншого стилю», «переплавити старі форми, вкласти у них новий зміст» [20]. Миколі Самокишу це вдавалося.

Крім того, просування М. Самокиша у лауреати Сталінської премії було пов'язане і з тим, що влада побачила в ньому потрібний їй тип художника: здатного до «автоматичного конформізму» (Є. Фромм), міцного професіонала, що працює на замовлення — від виставки до виставки, від ювілею до ювілею, вільного від тих модерністських пошуків свободи самопрояву, індивідуального бачення, принципової суб'єктивності, які соцреалізмом були програмно відкинута як застарілі, властиві переможеному ним «буржуазному мистецтву».

Окрему грань у творчій біографії М. Самокиша становить викладацька діяльність. І в імператорській академії, і в своїй приватній студії у Сімферополі, і в майстерні Харківського художнього інституту, де він викладав протягом 1936—1941 років, його класи були зразковими за організацією навчального процесу, уважним ставленням до студентів, які постійно відчували його підтримку і допомогу.

Восени 2010 року в Бахчисарай та Сімферополі відбулася наукова конференція, присвячена 150-річчю від дня народження Миколи Семеновича Самокиша. Віддаючи данину помітному внеску митця у культурно-художнє життя Криму 1920—1930-х років, конференція привернула увагу до його творчості, поставила питання про необхідність написання детальної об'єктивної біографії відомого художника. Тим більше, що його численні картини та малюнки при уважному аналізі дають ключ до з'ясування деяких проблем радянського мистецтва, дозволяють побачити його творчість у дещо іншому ракурсі, точніше розставити у ній відповідні акценти. Творчість митця, загалом, свідчить про те, як складно віддзеркалився у вітчизняному мистецтві XX століття до-свід XIX, якими непростими шляхами йшло засвоєння та опанування його традицій. Художній доробок Миколи Самокиша саме в цьому широкому культурологічному та історичному аспекті становить сьогодні значний інтерес.

1. Искусство. — 1947. — № 3. — С. 3.
2. Грабарь И.Э. Введение в историю русского искусства // История русского искусства. — М., 1909 — Т. 1. — С. 74.
3. Ткаченко В.Я. Николай Семенович Самокиш: Жизнь и творчество: 1860–1944. — М., 1964. — С. 27.
4. Бурачек М. Самокиш. — Харків, 1930. — С. 30.
5. Николай II: Дневник (1893–1918). — М., 2007 — С. 243.
6. Русаков В. Н.С. Самокиш художник-баталист и художник иллюстратор // Новый мир. — СПб., 1904. — № 1. — С. 36.
7. Ткаченко В.Я. Николай Семенович Самокиш: Жизнь и творчество. — С. 47.
8. Самокиш Н. 1904–1905. Война: Из дневников художника. — Пг., 1905. — С. 4.
9. Там само. — С. 43.
10. Борьба за реализм в искусстве 1920-х годов: Материалы, документы, воспоминания. — М., 1962.
11. Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. — М., 1993. — С. 42.
12. До перебудови образотворчого фронту: Стенограма доповіді й виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УРСР 27. XI. — 2. XII. — 33 р. — К., 1934. — С. 130.
13. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934: Стенографический отчет. — М., 1934. — М., 1990. — С. 396.
14. Герман М. Снова об искусстве 30-х: Некоторые вопросы истории и анализа // Вопросы искусствознания. — Вып. 1–2. — М., 1995. — С. 121.
15. Бурачек М. Самокиш. — Харків, 1930. — С. 7.
16. Гринейц. Классовая борьба на изофронте Украины и задачи ВУАПЛИТ // За пролетарское искусство. — 1932. — № 6. — С. 12.
17. Паперный В. Культура 2. — М., 2006. — С. 302.
18. Гройс Б. Слово-изображение // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 6. — С.В.
19. Синявский А. Что такое социалистический реализм? // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 5.
20. Архитектура СССР. — 1941. — № 2. — С. 40.

**Анотація.** Стаття присвячена творчості відомого художника-баталіста академічної школи, першого лауреата Сталінської премії СРСР М.С. Самокиша (1860–1944). Творчий шлях майстра розглядається в контексті культурно-мистецьких тенденцій кінця XIX — першої половини XX ст.

**Ключові слова:** академізм, соціалістичний реалізм, модернізм, переоцінка.

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству художника-баталиста академической школы, первого лауреата Сталинской премии СССР Н.С. Самокиша (1860–1944). Творческий путь мастера рассматривается в контексте культурно-художественных тенденций конца XIX — первой половины XX в.

**Ключевые слова:** академизм, социалистический реализм, модернизм, переоценка.

**«Paradox» of Samokish. Painter's creativity in context of soviet art.**  
**Galyna Skliarenko**

**Annotation.** The article is devoted creativity of known painter of battle-pieces academic school M. Samokish (1860–1944). His creative way are considered in context of culture-art tendencies at the end of the XIX — first half of XX cc.

**Key words:** academism , socialist realism , modernism , reassessment.