



Бондарчук Н.О., аспірант

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ПРИНЦИПИ В ПЕЙЗАЖАХ КРИМСЬКИХ МИСТЦІВ XX СТ.

Анотація. У статті розглядається проблема існування принципів імпресіонізму у пейзажах кримських митців XX ст. На підставі аналізу нижче зазначених робіт визначені стилістичні особливості художньої мови кримських митців, що формувалися з огляду на модерн та імпресіонізм.

Ключові слова: звернення до надбань імпресіонізму, модерн, специфіка регіональної школи, творча еволюція.

Аннотация. Бондарчук Н.А. Импрессионистические принципы в пейзажах крымских художников XX в. В статье рассматривается проблема существования принципов импрессионизма в пейзажах крымских художников XX ст. На основе анализа ниже указанных работ определены стилистические особенности художественного языка крымских мастеров, которые сформировались с оглядкой на модерн и импрессионизм.

Ключевые слова: обращение к опыту импрессионизма, модерн, специфика региональной школы, творческая эволюция.

Annotation. Bondarchuk N.A. The principal of impressionism in the landscape painting of the Crimean artists of the XX century. The article is examined the problem of existence of principles of impressionism in landscape of the Crimean artists of the XX century.

Keywords: address to experience of the impressionism, the modern, specific of the regional school, the creative evolution.

Надійшла до редакції 25.01.2010

Постановка проблеми, аналіз останніх джерел.

Як справедливо відзначила Наталія Юріївна Асєєва, український варіант імпресіонізму відрізняють різноманіття проявів, чого не було, наприклад, в російському мистецтві [1, с.158]. Втім це надзвичайно важливе для українського мистецтвознавства дослідження у своїх хронологічних рамках обмежене 30-ми роками, хоча незважаючи на всі ідеологічні перепони радянської системи і породженого нею методу соціалістичного реалізму, імпресіонізм повністю не покинув українське мистецтво і у другій половині XX ст. І це тому, що в Україні є регіони, в яких неповторна краса самої природи, віддаленість від урбаністичних центрів, де знищено історичний ландшафт, спонукали до збереження пейзажного жанру і в ті часи, коли він виходив з моди. Це, перш за все, південь України з його морем, яскравим сонцем, що наповнює барвами доквілля. Безумовно, живопис краю не міг не помічати цього і обійтись без надбань імпресіонізму. Певною мірою щодо живопису Одеси ця тема розкрита у дисертаційному дослідженні А.І. Носенко «Пленер в живописі Одеси другої половини XX – початку XXI століття» (2006) [2]. Однак кримський пейзаж залишається маловивченою темою українського мистецтвознавства, особливо щодо другої половини XX ст.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю в осмисленні своєрідності пейзажної школи Криму, де ще не повністю знищено унікальний історичний пейзаж.

З усього вищезазначеного **мета даної публікації** полягає у дослідженні особливостей використання принципів імпресіонізму кримськими пейзажистами.

Стаття виконана за планом НДР ХДАДМ.

Результати дослідження. Периферійне географічне розміщення Криму сприяло консервації творчого життя регіону. Коли в Україні кінця XIX ст. виникає пейзаж-етюд як перші прояви імпресіонізму, у кримському регіоні бар'єром на шляху нових віянь залишається непорушний авторитет реалістичного живопису І.К. Айвазовського та його послідовників. Відображення живого, безпосереднього враження від природи як важливого контексту мистецького твору лише у 1920-ті роки з'являється в картинах М.П. Крошечкіна-Крошицького «Циганська слобідка» (1928, іл.1), «Сушіння вітрил. Балаклава» (1928, іл.2). На той час художник мешкав у Севастополі, в художньому музеї якого і зберігаються названі твори. До приїзду в Севастополь Крошечкін-Крошицький, випускник Санкт-Петербурзької академії мистецтв, де навчався у 1900-1906 рр., деякий час працював і викладав у Харкові, де на той час набував поширення «пейзаж настрою», а пейзажисти харківської школи ще у 1890-х роках, як справедливо зазначає Асєєва, «кількома роками випереджали пейзажистів інших шкіл, зокрема російської, почали застосовувати імпресіоністичні принципи» [3, с.133].

Втім світосприйняття митців – мешканців Криму у першій третині XX ст., ближчими виявилися пошуки у руслі модерну і символізму. Такій спрямованості сприяли особливості самої природи краю та давні міфи про Кіммерію з її легендарним народом – кіммерійцями, які за далеких часів населяли кримські землі.

Як символ старого Криму сприймаються романтичні пейзажі К. Богаєвського – учня А. Куїнджі у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв. Поповнюючи вже у 1920-ті рр. коло мотивів, поширених в пейзажному жанрі краю, зображенням хвилі, пориву вітру, хмари, художник відходить від натурного, безпосереднього візуального споглядання і відображення природи [4, с.78]. Не працює з природою і пише свої акварелі за уявою, створюючи узагальнений образ Східного Криму, й інший сучасник Костянтина Богаєвського – Максиміліан Волошин. Обидва митці тяжіли до стилістики модерну.

З іншого боку, природа Криму завжди притягувала митців. На початку ХХ ст. сюди приїздив К. Коровін. Щоліта він працював на дачі у Гурзуфі, втілюючи принципи імпресіонізму у творах кримського циклу – «Кафе у Ялті» (1905), «Пристаць у Криму» (1913), «Пристаць у Гурзуфі» (1917), «Гурзуф» (1914) та ін. Побували тут і відомі своїм прагненням до емоційно-ліричного сприйняття природи видатні російські живописці В.Серов та І.Левітан, а також вихованець харківської художньо-промислової школи М.Д. Раєвської–Іванової, а згодом митець імпресіоністичного напрямку К.Первухін та ряд інших талановитих художників. Втім нові віяння, пов'язані зі зверненням до надбань імпресіонізму, що поширювалися у крупних російських і українських мистецьких центрах і втілювалися у творчості цих митців, на той час не знаходили сприятливого ґрунту на кримських землях.

За радянських часів, що супроводжувалися ідеологічними реперонами в мистецтві, Крим став тим художнім оазисом, в якому залишалося місце для вільних пошуків. На початку 1950-х років у регіоні сформувалася талановита плеяда митців-пейзажистів. Їхній творчий метод у більшості випадків не виходив за межі етюдів, в якому можна було найповніше відтворити безпосереднє враження від побаченого, сповнюючи пережитими емоціями пейзажний образ. Історію кримського пейзажу другої половини ХХ ст. слід розпочати з уродженця Чернігівщини Валентина Бернадського та вихідця зі Смоленщини Федора Захарова, які після закінчення столичних художніх вузів (відповідно у Ленінграді та Москві) були направлені на викладацьку роботу в Симферопольське художнє училище. Близькими до них своїм захопленням пейзажним жанром та прагненням розвивати в ньому досягнення імпресіонізму, особливостями світосприйняття та творчих переконань виявилися вихованці московської школи, які оселилися в Криму, Віктор Фербер та Степан Яровий. У своїх творчих пошуках ці представники старшого покоління кримських пейзажистів спиралися на творчий доробок на шляху засвоєння імпресіоністичних надбань видатних представників московської живописної школи дореволюційного періоду – К. Коровіна, В. Серова, С. Жуковського, Л. Туржанського. Близькою виявилася і творча спадщина одесита Кіріака Костанді. До складу старшого покоління митців, які склали ядро кримського художнього осередку, слід віднести і Петра Столяренка – учня феодосійського митця та директора місцевої картинної галереї М.С. Барсамова, і випускника Симферопольського художнього училища Сергія Бакаєва.

Валентин Бернадський – не лише патріарх специфічної живописної школи кримських митців, але й один з найяскравіших її представників. Спираючись на фахові навички, набуті з досвіду своїх вчителів, їх попередників, які зверталися до надбань імпресіоністів, Бернадський продовжував втілювати і розвивати їх за нових історичних умов.

Колір не був основним засобом виразності у імпресіоністів: він розвивався у світло-повітряному середовищі. Бернадський своє імпресіоністичне захоплення красою миттєвості поєднує з потягом до гармонії яскравих кольорових плям. Щедре на тепло, а влітку спекотне кримське сонце в його картинах заливає не тільки світлом, а й казковими кольорами будь-які куточки кримських місцевостей. Звичайна кримська вуличка в пейзажі «Старі сходи» (1992, іл.3) перетворюється в краєвид надзвичайної краси. Інтенсивний глибокий колір синього неба набуває особливої сили і повноти звучання, вступаючи в діалог з помаранчевими тіннями та вишневіми, блідо-блакитними, оливковими фарбами на світлих стінах будинків та кам'яних сходах. Темпераментна манера письма, імпресіоністична недбалість додають свіжості, невідомого артистизму його творам.

Якспівець Південнобережжя історію пейзажного живопису кримського регіону увійшов Федір Захаров, твори якого нині знаходяться у Трет'яківській галереї в Москві, Російському музеї в Санкт-Петербурзі, Сімферопольському художньому музеї, Алупкінському палаці-музеї тощо. Імпресіоністичні риси стали важливою складовою його авторської манери. Неперервність традиції заявляє про себе вже в ранніх творах митця 1950 – 1960-х рр., як, наприклад, у «Кримському пейзажі» (іл.4), де головними для творчого методу митця виступають живописність, декоративність, ритм. Втім його тяжіння до великих кольорових плям, наповненість відчуттям смутної замріяності, що передається холодною гамою синіх тіней, синіх гір, виявляють і відлуння деяких рис модерну.

На еволюції творчості нині широко відомого у світі Народного художника Петра Столяренка можна прослідкувати, як він прийшов до ліричного пейзажу, колись широко застосованого імпресіоністами, докорінно змінивши живописну умову. У пейзажах другої половини 1940-х рр., відтворюючи своєрідність природи місцевого краю, не втрачає зв'язок з особливостями світосприйняття своїх кримських попередників – К. Богаєвського та М. Волошина, які віддали данину модерну і символізму. В його пейзажі «Земля героїв» (1947, іл.5) гори нагадують закам'янілі голови велетенських тварин, а передгір'я – перетворені у камінь полегли людські постаті. Втім швидкі, недбалі нервові мазки, відтворюючи емоційну напругу, що доповнюється жовто-гарячим кольором, видають перші кроки у зверненні до засобів, відкритих імпресіоністами і постімпресіоністами.

Повернення до безпосереднього візуального сприйняття світу, але з привнесенням романтичності, явно під впливом шедеврів І.К. Айвазовського, спостерігається у творах 1950-х рр., як, наприклад, в роботі «Морський пейзаж» (1959, іл.6). Столяренко не оминув впливу видатного мариніста, споглядаючи



Рис. 1. М.П. Крошечкін-Крошицький.
Циганська слобідка (П.о., 75x107 см., 1928)



Рис. 2. М.П. Крошечкін-Крошицький.
Сушіння вітрил. Балаклава. (П.о., 112x105 см)

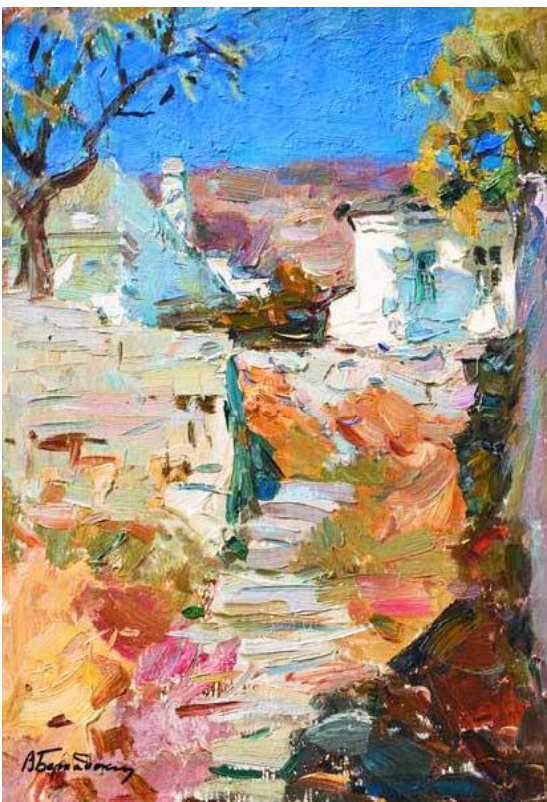


Рис. 3. В. Бернадський. Старі сходи
(К.о. 50,5x35 см, 1992)



Рис. 4. Ф. Захаров. Кримський пейзаж.
(П.о., 45x59 см, 1950-ті)



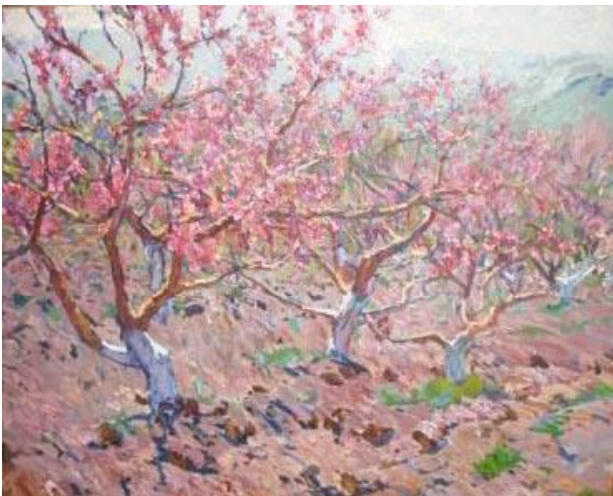
Рис. 6. П. Столяренко. Морський пейзаж.
(П.о., 60x80 см, 1959)



Рис. 5. П. Столяренко.
Земля героїв. (П.о., 1947)



Іл. 7. П. Столяренко. Південний берег. (К.о., 227х575 см, 1963 к.м.)



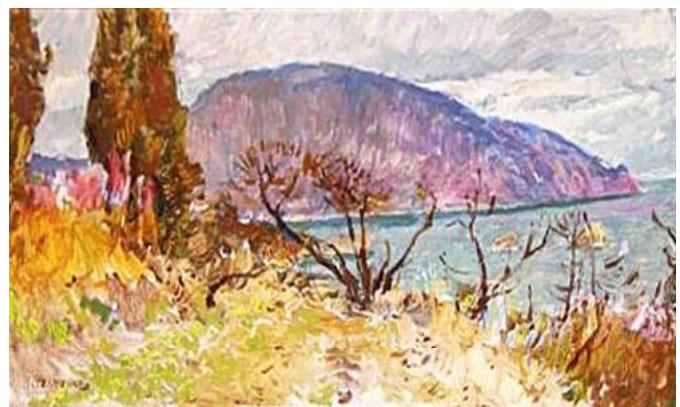
Іл. 8. П. Столяренко. Квітучі персіки. (П.о., 80х100 см, 1982)



Іл. 9. П. Столяренко. Бузок. (П.о., 85х85 см, 1983)



Іл. 10. П. Столяренко. Осень біля моря (П.о. 100х79 см, 1982)



Іл. 11. П. Столяренко. Гурзуф. (П.о. 30х50 см, 2007)

його твори під час навчання у студії М.Барсамова у Феодосійській картинній галереї. У 1960-ті рр. митець все більше схиляється до етюдності, як, наприклад, в пейзажі «Південний берег» (1963, іл.7).

Найліричніші твори митця датовані кінцем 1970-х – початком 1980-х рр.

У 1980-ті роки митець звертається до теми квітучої природи, передаючи тонкі нюанси її мінливих станів. Все стало навколо рожевим, сприйнявши колір цвітіння дерев на полотні «Квітучі персики» (1982, іл.8). У композиції «Бузок» (1983, іл.9) домінує зелений у розмаїтті тонів і відтінків, що контрастує з фіолетовими гілочками цвіту. Притім, якщо харківський прихильник імпресіоністичного методу Михайло Беркос, звертаючись до подібної теми, писав мозаїчними мазками, то Столяренко більше ніж через півстоліття розмиває колір, що в повітряному оточенні набуває безлічі відтінків, і таким чином відтворює радісну мить буття.

У цей же період не менш важливим у творчій еволюції Столяренка було звернення до спадщини неоімпресіонізму Жоржа Сера та Поля Сіньяка. Науку пуантилізму він застосовує у полотні «Осінь біля моря» (1982, іл.10), де мигтіння крапочок на задньому плані, що створюють враження надзвичайної краси різнобарвної осені на морському узбережжі, надає картині спонтанності, ліричності, художньої виразності.

З початком 2000-х років митець начебто повертається до пастозної широкої манери письма, притаманній йому у 1960-ті роки. Втім мазки стають більш імпульсивними, динамічними. На полотні «Гурзуф» (2007, іл.11) він віддає перевагу жовтим, блакитним, фіолетовим кольорам. На передньому плані розгріється яскраве дійство, створене різноманіттям жовто-гарячих відтінків з вкрапленням зеленого. Погляд глядача рухається у напрямку розташованих ліворуч кипарисів, що притягують своєю живописністю, і зупиняється на рожево-фіолетовому силуеті гори, окресленої знизу синьо-холодною смугою морських хвиль. Митець зберігає свіжість першого враження, передає ледь помітні відтінки емоцій, підносячись над повсякденністю, створюючи образ, сповнений високої поезії.

Звернення до надбань імпресіонізму прослідковується і в мистецтві інших представників старшого покоління кримських митців. Пейзаж став провідним жанром ще для ряду вихованців російських художніх навчальних закладів, які оселилися в Криму і, зачаровані його природою, пов'язали з цим краєм свою творчість. Різноманітні стани місцевої природи відтворені в пейзажах Аркадія Стрелова «Сніг розтанув» (1973, іл.12), Степана Ярового «Тихий ранок» (сер. 1950-х, іл.13), Сергія Бакаєва «Квітуче селище» (1982, іл.14). Перших двох характеризує вміння вибрати окремі елементи пейзажу, не занурюючись в деталі, розкрити свою зачарованість спокоєм, прагнучи втримати світлове явище, що наповнює кольором довкілля і швидко минає. Сергій Бакаєв, заповнюючи композицію квітучими деревами, кохається у різнобарв'ї рожевих, фіолетових, синіх та зелених мазків.

Широкий арсенал плернерних, колористичних засобів, відкритих імпресіонізмом та постімпре-

сіонізмом, що не пішли в небуття після того, як ці напрями зійшли зі сцени, використовують і такі представники старшого покоління кримських майстрів, як Віктор Толочко та Віктор Фербер. Своє неповторне обличчя має майже кожна робота випускника Харківського художнього інституту, який став мешканцем Криму, Віктора Толочка. Гімном вічній красі природи, величі безмежних просторів, не зіпсованих цивілізацією, сприймається його полотно «Маки» (іл. 15). Рух життя в ньому передають могутні хмари, що кудись плывуть у безмежній синій неба. Силуети гір, окутані повітряним покривалом, наче самі перетворюються на хмари, прописані округлими рухами пензля, що утворюють траєкторію повітря. Маки на передньому плані наче спалахують червоними вогниками. Свіжість враження зумовлена технікою виконання аля прима, що наближує пейзаж до вишуканої акварелі.

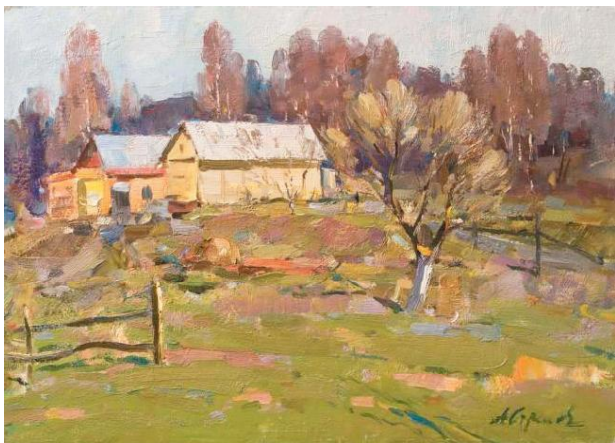
Імпресіоністичні та постімпресіоністичні засоби наче покликані самою мінливістю природи Південного берега Криму, де вранці може бути гроза, вдень – палке сонце, а після обіду – проливний дощ. Все це знайшло відображення у творчості вихованця Московського художнього інституту ім. В.І. Сурикова Віктора Фербера, який взимку жив у Москві, а влітку – в Ялті. Його нервовий контраст жовто-гарячих та синіх тонів на полотні «Плантація Ай Даниль» (1968, іл.16), коли колір йде від почуття, а роздільні мазки, якими написані серпантини доріг, кипариси та гряди плантацій, зливаючись в один оптичний ефект, певною мірою викликають асоціації з Ван Гогом.

У 1970 – 1980-ті рр. з'являється нова плеяда талановитих кримських пейзажистів, які продовжують використовувати надбання імпресіонізму. Серед них – Микола Дудченко, В'ячеслав Карелін (Ялта), Павло Шумов (Ялта), Сергій Советніков (Феодосія), Віктор Щесняк (Керч), Олексій Спольський (Керч), Сергій Смирнов (Алушта), Олена Молчанова (Сімферополь), Євген Рیمان (Ялта), Олександр Шабадей та інші.

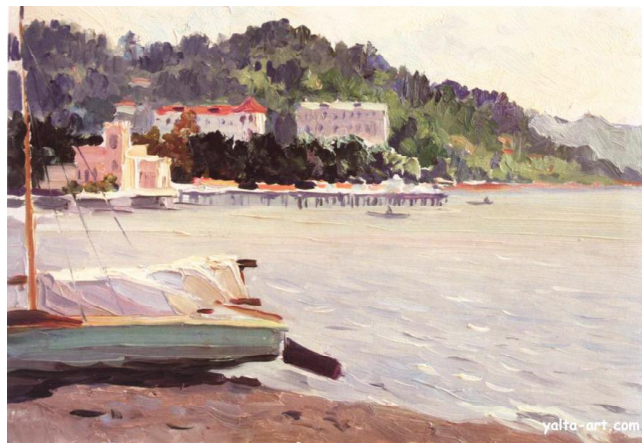
Висновки і перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи, слід зазначити, що особливістю кримського варіанту використання надбань імпресіонізму є те, що цьому явищу передували модернізм і символізм, а не навпаки, як в інших регіонах. По-друге, кримський варіант, представлений вихованцями різних художніх шкіл, сприйняв та опрацював досвід французьких, російських і українських представників цього напрямку та місцевих попередників, які працювали у стилі модерну. Це і склало специфіку регіональної школи, що потребує окремого розгляду і може бути темою окремого спеціального дослідження.

Література:

1. Асеева Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст. // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. У двох книгах. – Кн.1. – К., 2006. – С. 158.
2. Носенко А. І. Пленер в живописі Одеси другої половини ХХ – поч. ХХІ століття: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства // ХДАДМ – Х., 2006. – 198 с.



Лл.12. А. Стрелов. Сніг розтанув
(К.о., 50x70 см, 1973)



Лл.13. С. Яровий. Тихий ранок.
(К.о., 25x35 см, сер.1950-х.)



Лл.14. С. Бакаєв. Квітуче селище.
(П.о., 70x110 см, 1982)



Лл.15 В.Толочко. Маки. (П.о., 100x120 см)



Лл.16 В. Фербер. Плантація Ай Даниль.
(П.о., 150x100 см, 1968)

3. Пленер в Севастополі // Образотворче мистецтво. – К.: НСХУ, 2002.(3). – 76, 77 с.
4. Пути русского импрессионизма. К 100-летию Союза русских художников: Альбом / Авт. вступ. ст. В.А. Родионов, Р.Е. Джонсон. Авт. ст. О.Д. Атрощенко, А.И. Морозов. – М.: Сканрус, 2003. – 191 с., ил.
5. Севастопольський художній музей ім. М. П. Крошицького. Твори севастопольських художників 1884 – 2006: Альбом / Під ред. Н. А. Бендюкової. – Сімферополь – Севастополь : Антіква, 2006. – 157 с., ил.
6. Сімферопольський художній музей: Альбом / Автор вступ. ст. і упор. Р.Р. Башенко. – К.: Мистецтво, 1976.
7. Соколюк Л. Живопис // Історія українського мистецтва. У п'яти томах. – Т. 5. – К., 2007. – С. 64 – 85.
8. Татьяна Яблонская: о себе // Зеркало недели. – 2005. – 25 июня – 1 июля.
9. Филипов В. А. К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема // Советское искусствознание 8.1. – М., 1982.(2). – С. 175 – 200.
10. Членова Л.Г. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості. – Хм.: Галерея, К: Арганія Нова, 2005. – 256 с., ил.