

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ ТА МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

Коломієць Андрій
«ГРАФІКА М. САМОКИША В ЗАГАЛЬНІЙ ІДЕЙНІЙ ПРОГРАМІ
ВИДАННЯ «З УКРАЇНСЬКОЇ СТАРОВИНИ»»

Дипломна робота студента четвертого курсу
перший ступень («бакалаврський») вищої освіти
спеціальність 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація», ОПП «Мистецтвознавство»

Науковий керівник:

доц. кафедри ТІМ,

канд. мист.

Корнєв А. Ю.

Національна шкала _____

Кількість балів: _____

Оцінка ECTS _____

ХАРКІВ – 2025

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I. Творчість М. Самокиша в публікаціях, дослідженнях, спогадах	5
Висновки до розділу.....	14
РОЗДІЛ II. Шлях до української тематики в творчості митця.....	15
2.1. Формування творчих поглядів Миколи Самокиша.....	15
2.2. Війна як поле трансформації творчості Миколи Самокиша.....	21
2.3. Українська тематика у творчості М. Самокиша.....	30
2.4. Історія створення та ідейна програма видання «З української старовини».....	33
Висновки до розділу.....	36
III РОЗДІЛ. Місце графіки М. Самокиша в ідейній програмі видання «З української старовини».....	37
3.1. <i>Штурм фортеці. Козацтво часів П. Сагайдачного</i>	33
3.2. <i>Козаки в поході. Часи Б. Хмельницького</i>	35
3.3. <i>Сцена біля церкви (Воєвода Адам Кисіль)</i>	38
3.4. <i>Бій козаків з крилатими гусарами</i>	39
3.5. <i>Козацьке військово спорядження</i>	42
3.6. <i>Сюжети з Гайдамаччини</i>	43
3.7. <i>Приладдя військового писаря. Тема влади й закону</i>	46
3.8. <i>Пушкар часів І. Мазепи</i>	47
3.9. <i>Козацький обоз</i>	48
3.10. <i>Бій козака з степовиком</i>	50
3.11. <i>Сцена в запорізькому таборі</i>	51
3.12. <i>Пейзаж на місці Чортомлицької січі</i>	53
3.13. <i>Пейзаж на місці Дунавецької січі</i>	54
3.14. <i>Композиція до теми «Січовий дід»</i>	56
3.15. <i>Ярмарок</i>	56

3.16. <i>Селянські будні</i>	59
3.17. <i>Поїздка на богомілья</i>	60
3.18. <i>Прощання дівчини з козаком</i>	61
3.19. <i>Тема мандрівного філософа</i>	63
3.20. <i>Сцена з бандуристом та фінальна сцена альбому</i>	64
Висновки до розділу.....	66
ВИСНОВКИ.....	67
ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА	
ДОДАТКИ	
Альбом ілюстрацій	

ВСТУП

Здавалося б художні роботи такого видатного українського митця, яким є Микола Самокиш, і справді добре вивчені. Однак основна гострота проблеми полягає в однаковій подачі фактів про художника в різних наукових, монографічних, науково-популярних виданнях. З одного боку це ніби свідчить про задовільний стан вивченості теми, що пов'язана з головним питанням, тобто становленням митця, а з іншої сторони, подібність, на наш погляд, може свідчити про обмеженість як джерел так і фундаментальних досліджень щодо творчості М. Самокиша. Останню думку підтверджує і ситуація з візуальною частиною альбому «З української старовини». Виявляється, що таке важливе не тільки для образотворчого мистецтва, а й для націотворення, видання, досі не проаналізовано в наукових дослідженнях. Натомість усе обмежується популярними публікаціями, та й в них матеріал не йде далі оповідальності загальновідомих фактів. Отже *актуальність роботи* полягає у можливості вивчити та дослідити ідейну «програму» видання «З української старовини 1900 р.», авторами якої є сам Микола Семенович Самокиш, а також його друзі-однодумці, видатні українці Сергій Іванович Васильківський та Дмитро Іванович Яворницький. Вивчення видання, його складової та історії створення, а також вивчення візуальної його частини, дозволить пролити світло на тему внеску М. Самокиша у формування та розвиток українського батального жанру. І головне, відзначити роль безпосередньо творів М. Самокиша у вказаному виданні.

Мета дослідження: Дослідити візуальну концепцію та ідейну складову графіки М. Самокиша у виданні «З української старовини».

Завдання:

- Визначити рівень вивченості обраної теми;
- сформулювати послідовний опис творчого становлення митця;
- зазначити найважливіші маркери, що вели художника до української тематики;

- проаналізувати твори М. Самокиша, які подані у виданні «З Української старовини»
- на основі цього аналізу сформулювати ідейну концепцію М. Самокиша у вказаному виданні.

Об'єкт дослідження: Творчість Миколи Самокиша, зокрема в контексті тематики видання «З української старовини».

Предметом дослідження є графічні твори М. Самокиша у вказаному виданні та їх ідейний взаємозв'язок із загальною програмою альбому.

Апробація результатів дослідження.

Робота складається з трьох розділів загальним обсягом – 62 сторінки, списку літератури (33 позицій) і альбому з ілюстраціями (21 позиція).

РОЗДІЛ І.

Творчість М. Самокиша у публікаціях, дослідженнях, спогадах.

Абсолютно досконало відомо про той факт, що в багатьох виданнях, тезах, книгах, монографіях, наукових роботах та статтях чудовим образом висвітлено життя майстра минулих літ Миколи Семеновича Самокиша. У своїй роботі ми, звісно, врахували загальновідомі факти, наприклад ті, які можна дізнатися з автобіографічної роботи художника і які послідовно викладаються в інших публікаціях. Відомі науковці й мистецтвознавці які займалися глибоким та детальним описом життєвого шляху М. Самокиша: Бурачек М., Буревій К., Полканов О., Яценко В., Склярєнко Г., Бирзгал Я., Ткаченко В.

Отже відмічаємо першу точку відправного руху цього дослідження. 1900-ті роки, час найбільш плодovitого періоду в творчості. Напрямами, за якими обрав йти художник у цей час, були анімалізм та баталістика, які він опрацьовував і в графіці, і в живопису. В той час ще не відомий для сучасників, та не гучний на загал митець вишукує власні методи зображати пластику, рух, гнучкість, динаміку простору та об'єктів які його оточують. У статті відомої науковиці К. Борцової, котра безпосередньо теж доєдналася до вивчення теми творчості Миколи Семеновича, також підіймається тема анімалізму, говорячи більш конкретно, мова йде про дуже важливу фігуру, навіть було б варто назвати в даному контексті постать. Мова йде про коня та його надважливу роль у формоутворенні стилю і візитівки в роботах художника: «Не можна повною мірою оцінити батальні твори М. С. Самокиша без аналізу трактування коня. Саме він посилює динаміку зображеного бою, надає більшої мужності. Трактування коня художник підкоряє загальному ходу батальної операції. Кінь завжди поділяє долю людини: у багатьох сценах зображених художником, поруч з убитим вершником лежить і убитий кінь. Подібне тенденційне трактування має метою посилити експресію батального епізоду.

Така антропологізація тварини свідчить про симпатію художника до одного з учасників бою» [4, с. 81].

З початком війни 1904-1905 рр. раптово виникає нова можливість для поповнення творчого фонду який потім залишиться після художника. І, звісно, додати йому досвіду в примірці на собі ролі військового кореспондента. Ці події дали великий прорив для створення відомих робіт написаних по мотивах тодішньої Російсько-Японської війни: «На сопці після штурму» - 1904 р. «Відступ від Ляояна до Мукдену» - 1904 р. «Бій під Ляояном» - 1905 р.

Минулі події дають ключ до відкриття окремої сторінки про діяльність цієї людини. Справа в тім, що майстер займає вагоме місце серед графіків всієї Європи, створивши близько 10 тис. робіт на батальну та мисливську тематику. І так як ми згадали війну в якій він, хоч як і кореспондент, але брав участь, то перейдімо до речей які мають відношення до графіки яку було створено під час війни, і до загальної в цілому. За конструкцією тексту ми переходимо до цього пункту саме тому, що більшість робіт які малював Самокиш в той час, були як раз графічними і на основі деяких з них вже потім створювалися живописні полотна.

Художник-кореспондент робив замальовки битв та маневрів російських військ, які брали участь у військовому протистоянні 1904-1905 років. Ще до того, в світі, яким його бачив М. Самокиш стосовно мистецтва, панувала обов'язкова і принципова константа, якої він притримувався у роботі – це правдивість реальності, чистої форми реалізм. Ця домінанта присутня навіть в назві альбому на основі його малюнків «Війна 1904-1905. З щоденника художника», видання, яке згадують наступні науковці: М. Бурачек, В. Яценко, О. Полканов, К. Борцова та інші. Згадка цього документу дуже важлива, адже це пряме свідчення про велику працю та старання яких доклав художник у вигляді значної кількості військових творів. Таке звернення та згадка альбому мистецтвознавцями також автоматично робить його дуже важливим та цінним джерелом, базою зберігання робіт та цінної інформації про них. Для повноти озвученого варто звернутися знову до тексту К. Борцової, де говориться

наступне: «Будучи графіком-ілюстратором, з війн він виносив не монументальні образи, а реєстрації фактів, але робив їх не фактографічно. Також така практика визначила М. С. Самокиша саме як графіка. Зображення батальних сцен, коли вони не зведені до трактування зовнішньої краси протиборчих сторін, до пафосних сцен є набагато цікавішим для графіка. За допомогою пера художник міг фіксувати події, що відбувались безпосередньо на полі бою» [4, с. 80]. Через увагу до поточних подій та журналістику, що пов'язувало це все з різними книжковими та газетними виданнями, Микола Семенович і був актуальним і цінним в свій час завдяки вище озвученим фактам.

Говорячи про графіку, не можна оминати й українську тематику, яка згодом і приведе художника до видання «З Української старовини». Тож вже з моменту 1911 р. М. Самокиш перебуває на півдні України, збираючи живописний матеріал для покращення вмінь, і для створення в майбутньому нових творів. Метою подорожі був збір візуального матеріалу, зображення волів, коней, відвідини кінських заводів та мисливських угідь. Тутешня флора та фауна була в змозі надати ту саму динаміку подій до якої так прагнув у своїх заготовках та малюнках митець.

Трохи з часом баталісту випав зручний момент та шанс попрацювати в тандемі з ще одним відомим живописцем Сергієм Васильківським в Полтаві. Авторству Самокиша належать інтер'єрні стінописи за мотивами українського народного орнаменту. Про цей, ще один важливий період, творчості, а саме інтер'єрні стінописи за мотивами українського народного орнаменту в будинку Полтавського земства, побудованого у стилі українського модерну (нині Полтавський краєзнавчий музей), згадується в тексті мистецтвознавця В. Яценка. Дослідник щільно зводить основну інформацію до загального, інформативний масив вміщує в собі такі данні як про сам факт виїзду Самокиша та Васильківського до Харківщини, а також про роботу в Полтаві та в полтавському етнографічному музеї [30, с. 20]. Більш детальніше і з поглибленням в цю тематику йдеться мова у роботі мистецтвознавиці О.

Петренко. Де говориться лише окремо про участь М. Самокиша в оздобленні значимої архітектури, про розвиток національного руху та збереження стилю в етнографічному розумінні. Окремо аналізуються характерні риси розписів, стінописів і специфіку роботи. Для повного розуміння та бачення цілісності, варто виділити основну думку зі слів науковиці: «Найчастіше митець намагався творити орнаментальні образи, виходячи з принципів етнографізму, для чого здійснив глибоку підготовчу роботу по збиранню зразків українського народного орнаменту селами, приватними збірками, музейними колекціями. Разом з тим, в розписах М. Самокиша, виконаних в Полтаві та Харкові, помітне його тяжіння до витонченого, дбайливо оформленого лінійного малюнку, модерного стилізаторства. Все це дозволяє говорити про значний внесок Миколи Самокиша до розвитку національного стилю і позиціонувати його як адепта ідеї «національного романтизму» в мистецтві» [18, с. 123].

У 1912 р., до 100-річчя перемоги над Наполеоном, М. Самокиш зробив серію графічних рисунків, які демонструють найвідоміші із найголовніших битв того часу. Даний творчий період завершується з початком війни 1914 р. У цей же час створено низку наступних картин: «Материнство» (1914 р.), «Табун рисистих маток» (1916 р.), «Трійка» (1917 р.), «Літуха» (1912 р.), «Півник» (1913 р.), «Біля цегельні» (1914 р.)

На період початку Першої світової війни, М. Самокиш вже мав статус академіка, оскільки в 1911 р. прийняв запрошення від академії, щодо питання призначення баталіста на посаду завідувача батальним класом та майстернею, і згодом, перед початком кризи в 1913 р., Самокиш отримує звання професора та починає викладати в Петербурзькій академії мистецтв, ставши офіційним представником художньої академії. В. Яценко вважав, що великою заслугою М. Самокиша є те, що він виховував художників-реалістів у батальному класі Академії. І науковець зауважує, що художник як професор, працював ще з 1911 р. [29, с. 23].

Просування критичного реалізму як нового важеля в розвитку мистецтва, породило паралельно ще одну кризу, якщо можна так назвати, протистояння «старої» і «нової» школи живопису. Мається на увазі академізм у боротьбі проти нових переосмислень у погляді на баталізм. Самокиш змінював сам корінь естетичного та тематичного в уяві що таке війна, і хто такий солдат, цілком перебудовується, завдяки консенсусу нового завідувача батального класу і його послідовників, що серед них були такі учні як М. Авілов, П. Котов, Р. Френц, К. Трохименко, П. Покаржевський. [27, с. 408]

Звісно, академічне життя мало свій вплив на художню продуктивність. Значну частину свого часу митець присвятив педагогічній справі. Створювалося багато навчальних робіт з натури, малювання військової атрибутики та вбрання, до того і малювання коней. Спостерігається тенденція зменшення графічних робіт в цей час. Хоча слід вказати, що джерельна база до цього періоду зараз фактично закрыта для українських дослідників, тому поставлені нами запитання поки залишаються без відповіді.

Під час загострення бойових дій, Микола Самокиш, разом з учнями батального класу, виїжджають на фронт, де за подіями на передовій створювалися етюди та замальовки для майбутніх картин. Місяці роботи дали до чотирьох тисяч робіт студентів та професора, котрі взимку 1916 року брали участь у Академічній виставці в Петербурзі. Твори та інші матеріали відрядження увійшли до видання «Велика війна в образах картинах 1914 – 1915». Науковиця О. Щербакова додає: «Відгуки про творчі зацікавлення М.С. Самокиша і рецензії на Академічні виставки, в яких він брав участь, знаходимо в таких виданнях як «Петербургська газета» (1889), «Новий час» (1889), «Петербургська газета» (1915), «Петроградський листок» (1916).» [28 с. 159]. З наукової роботи Н. Проць ми дізнаємося про деякі окремі деталі щодо графічної творчості пана Миколи в період 20-х років ХХ ст. Будучи талановитим майстром книжкової графіки, Самокиш завзято оформлював книги, створивши ілюстраційний матеріал до творів українських письменників. Серед них до книжок Миколи Гоголя «Тарас Бульба» та

«Мертві душі», Марка Вовчка «Маруся», Івана Нечуя-Левицького «Микола Джеря», Івана Франка «Захар Беркут». [22, с. 70]. З 1918 року професор Самокиш переїжджає до Криму в Євпаторії, трохи згодом остаточно оселяється в Сімферополі. Цим завершився попередній творчий та педагогічний етап.

Основна діяльність художника під час періоду перебування в Криму, зужувалася до викладання малюнку в школі другого ступеня, а згодом після відкриття художнього технікуму, він стає одним з основних і провідних викладачів. Творча активність не відставала, і баталіст активно працював в області живопису, акварелі та книжково-журнальної діяльності.

Важливо згадати про патріотичний дух Миколи Самокиша, любов до рідної історії та батьківщини, яка спостерігалася ще в дитячому віці, і була незмінною аж останнього часу його життя і діяльності. Нагадаємо декілька дуже важливих робіт з цієї тематики, не лише тому що вони авторства видатного українського художника, а також тому, що вони є прямим відображенням історії та минувшини України, разом з постатями які мали сили та бажання покласти ще одну цеглину із своїм викарбуваним іменем на ній, до міцного фундаменту на якому власне і тримається одна з визначних констант, з яких складається державність – історія.

І прикметно, що в останній період своєї творчості, вимушений орієнтуватися на встановлену в Україні радянську владу, художник починається повертається до минувшини української культури. Спираючись на художній досвід, картини створювалися з ще більшою майстерністю, і з використанням нових технік. Ось що пишуть про цей відрізок творчого життя науковці М. Соченко та А. Зорко у своїй статті: «до найбільш видовищних і значущих картин автора, на нашу думку, можна віднести полотна, присвячені подвигам і битвам запорожців та взагалі національно-визвольним подіям з життя українського народу...» [25, с. 48]. Тематика робіт наповнена українськими мотивами, малюнки та картини здебільшого присвячуються визвольній боротьбі українського народу проти польської шляхти. Рання і

одна з перших картин які були створені в цей період «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ» (1929 р.) Для створення та детального відображення далеких часів, митець проявляв інтерес до вивчення архівів, історії, збирання переказів та археології.

У відблиску променю національного відродження, М. Самокиш розгледів ключову та важливу проблему, а з тим і шанс проявити рефлексію за допомогою мистецтва, на тенденції які охопили достатньо велику частину Європи, а з тим і України, говориться про життя, традиції та індивідуальність народу, боротьбу та подвиги. Пишуться такі роботи як: «Напад запорозьких козаків на обоз», «Повстання українських селян на чолі з Іваном Богуном» (1930 р.), «Бій Максима Кривоноса з Яремою Вишневецьким» (1934), «Бій Богуна з Чарнецьким під Монастирищем в 1653 році» (1931 р.), «Битва козацьких повстанців з польськими гусарами при Жовтих Водах в 1648 році» (1930 р.), «Похід запоріжців на Крим» (1934 р.) В. Яценко, один з ранніх науковців, які вивчали питання творчості та творчої спадщини баталіста, в наукових текстах стверджує, та підкріплює свою думку фактами про те, що ліпшою роботою яка розповідала здебільшого про військові походи козаків, є саме полотно «Бій Максима Кривоноса з Яремою Вишневецьким»: «Найкраще полотно митця на тему боротьби українського народу з шляхтою – «Бій Максима Кривоноса з Яремою Вишневецьким» (1934). Виразка, динамічна постать улюбленого героя бідноти, обличчя його сміливе й рішуче; він підняв шаблю над головою ворога, долаючи його у відважному двобої» [29, с. 27]. Ряд картин з козацькою тематикою митець виконує на тлі морського пейзажу, котрий художнику теж, без ускладнень вдавалося передавати на полотні, а разом і з тим епічні баталії в яких стикалися українське та турецьке військо серед чорного моря, одна з робіт як приклад – «Абордаж турецької галери запорожцями» (1930 р.).

Звісно, на життя і творчість митця спричинили вплив події, пов'язані з остаточним встановленням в Україні радянської влади, з її пафосом щодо соціальних перетворень і народних рухів. Відомо, що українці брали участь

фактично у всіх протиборчих сторонах, які воювали на теренах України у 1918 – 1921 роках. І Самокиш-баталіст присвятив цим подіям ряд полотен на тему цієї боротьби, неодмінно підкреслюючи участь в них українців, які билися і проти імперської за суттю, так званої «Білої армії»: «Боротьба українських партизанів проти денікінцями», «Розстріл учасників бойового загону полтавських залізодорожників 18 квітня 1918 р.», «Повстання українських селян при Денікіні».

Наступними у часовому відрізку стають роботи про все той же побут та події що спіткали країну, і які писалися з 1920 року: «Полювання» (1920 р.), «Голод у Криму в 1921 – 1922 рр.» (1923 р.). У 1923 році пензлем баталіста створюється ряд художніх творі котрі були присвячені Першій кінній армії, до прикладу робота «Атака будьонівської кавалерії». Того ж року Самокиша бере участь у художній виставці котра була присвячена річниці Червоної армії. 1926-й рік, освідчиться про ще один відомий твір кримського періоду «Віддай танк», котра була розміщення на 8-й виставці АХРР (Асоціація художників революційної Росії) [30, с. 29]. За тематикою громадянської війни згадати також можна такі роботи як «Переслідування обозу врангелівців», «Штаб Першої Кінної» (1930-ті), «Виїзд артилерії на бойові позиції» (1930 р.), «Тачанки на маневрах» (1930 р.). І найвидатнішою роботою за цей період стала картина «Перехід Червоної Армії через Сиваш» (1935 р.), перед нею також передував цілий цикл робіт «Нічний штурм», «Штурм турецького валу», «Штурм Чонгарських позицій», «Бій біля Чонгарського мосту», а також «Голод в Криму в 1921 – 1922 рр.» (1935 р.).

У 1930-х роках не оминає митець і історичної тематики: «Запоріжці обідають», «Харківська фортеця 18 ст.» (1936 р.), «Бій загону Степана Разіна проти царським військом» (1936 р.), «Полтавська битва» (1940 р.). До 125-ї річниці з дня народження Т. Г. Шевченка, М. Самокиш створює картину, присвячену пам'яті поета, «Царські жандарми везуть Шевченка на заслання» (1938 р.). Отже М. Самокиш був одним з тих митців «старої школи», хто розвивав мистецтво попри формування радянського тоталітарного режиму, не

вступаючи з ним у конфлікт але при цьому настирливо зберігав українську тематику у своїх роботах в дозволених радянською владою межах.

З моменту написання останніх згаданих художніх робіт Миколі Самокиша залишається жити трохи менше десяти років. Після 40-х років, коли щільно точилася наступна, друга світова війна, митець починає роботу на тему командування та ведення військової діяльності Суворова, проте в 1941 році він припиняє роботу через окупацію Криму німецькими військами. В дослідженні М. Н. Соченко та А. Є. Зорко стверджується: «Не останню роль у цьому, напевно, відіграв той епізод з життя М. Самокиша, коли він останні шість років свого життя провів у Криму. Існує думка, що під час німецької окупації Сімферополя художник тісно співпрацював із українським націоналістичним рухом» [25, с. 49]. Боротьба Самокиша проявлялася не лише проти окупантів, а й проти хвороби, яка перетворила останні роки художника на каторгу. Вважається що попри недугу він все ще продовжував тримати пензля та перо, відновлюючи, або перемальовуючи свої акварельні замальовки. Після смерті Миколи Самокиша, і після звільнення Криму, 1 травня 1944 р. було відкрито художню виставку в честь професора реалістичної батальної творчості, де було виставлено знайдені матеріали: ескізи, етюди та картини.

Висновки до розділу.

У першому розділі на основі досліджень українських науковців було проаналізовано ті етапи творчості Миколи Самокиша, на яких відбувалися формування його художнього стилю, педагогічна практика та поступове звернення до української тематики. Показано, що ключовим елементом творчої мови митця у середині його творчої кар'єри став образ коня не лише як естетичний компонент, а як засіб вираження динаміки, емоцій та драматизму батального жанру. Надважливим став досвід роботи під час Російсько-японської війни, що сприяв формуванню Самокиша як художника-документаліста, здатного відтворювати бойові сцени з високим ступенем

реалістичності та композиційної завершеності. На початку 1910-х років у творчості Самокиша посилюється інтерес до української історії та культури. Цей етап позначено співпрацею з С. Васильківським, участю в архітектурному проєкті у Полтаві, а також роботою над ілюстративним альбомом «З української старовини». Пошук національних тем поєднується з етнографічною точністю та глибоким знанням матеріалу.

Окрему увагу приділено діяльності Самокиша як викладача Петербурзької академії мистецтв. Його фронтові поїздки з учнями під час Першої світової війни підтвердили педагогічну компетентність і відкрили нові горизонти в академічному вишколі баталістів.

Таким чином, у розділі простежено еволюцію Самокиша як художника, що поєднав академізм із національною ідеєю, документальність з емоційною експресією, а також засвідчено його роль як митця, котрий заклав підвалини українського історичного живопису у XX столітті.

РОЗДІЛ II.

Творчість митця на шляху до української тематики.

2.1. Формування творчих поглядів Миколи Самокиша.

Микола Самокиш розпочав свій творчий шлях у той період, коли в 1860-х роках у Петербурзькій академії мистецтв виник конфлікт між молодими художниками реалістичного спрямування та академічним консервативним професорським складом. Варто сконцентруватися на цьому етапі, у питаннях виникнення причин і витоків цієї боротьби. Нас цікавить що саме спонукало професорський склад Петербурзької академії мистецтв схилитися до консервативності, і в той час запобігати проявам новаторських ідей в художній сфері, натомість захищаючи і підтримуючи лише академізм як єдину і «достойну» засаду.

Це явище мало кілька історичних, культурних і соціальних причин. Почнімо з того, що академізм був фактично офіційною ідеологією мистецтва на той період часу. Академія мистецтв у Петербурзі була заснована як державна інституція з метою виховання художників у дусі «високого мистецтва», підпорядкованого строгим канонам класичної естетики. Вона орієнтувалася на західноєвропейські зразки (особливо італійський Ренесанс та класицизм), і вважалося, що академічне мистецтво є універсальним мірилом художньої якості. Істотний вплив мала ієрархічна система та традиції що існували в ідеології, особливо міцний ефект відчувався в діях та думках тих, що були наближені до керівництва культурою і вищих чинів. Академія будувалась як жорстко ієрархічна структура, де повага до авторитетів, традицій та системи оцінювання (включаючи медалі, звання і пільги) була визначальною. Це формувало систему, де будь-яке відхилення від канону сприймалося як виклик авторитету та дисциплінарному порядку. Певним

чином, політичний і соціальний контекст Російської імперії не оминав, а навіть синтезувався з ідеологіями академізму в стінах закладу.

У 1860-х роках держава тільки почала переживати ліберальні реформи, консерватизм академії відображав загальну недовіру до змін серед вищих верств суспільства. Професорський склад, як частина імперської еліти, мав тісні зв'язки з державною владою і не був зацікавлений у радикальних і активних новаціях, що породжувало часом агресивне ставлення до модерністичного настрою молоді. Передумови різких змін та перебудова, неочікуване зникнення контрасту у відносинах між ланками суспільства призвели до появи страху перед «низьким» мистецтвом. Новаторські ідеї, які почали з'являтися серед молодих художників (зокрема, майбутніх передвижників), часто були спрямовані на зображення реального життя, соціальних проблем, побуту простого народу. Академіки сприймали це як загрозу естетичним і моральним засадам високого мистецтва, яке мало, на їхню думку, виховувати шляхетні почуття, а не відображати «буденність» чи «бруд реальності». Цей конфлікт і призвів до «бунту 14-ти» – виходу групи молодих художників з Академії в 1863 році на знак протесту проти обмеження творчої свободи. Це стало початком руху «передвижників», які протиставили академізму мистецтво, орієнтоване на соціальну правду та народну тематику. «Товариства пересувних художніх виставок» – період появи руху породив гурток українських студентів-демократів в Академії мистецтв, серед яких був і Микола Самокиш.

«Бунт чотирнадцяти» – це ключова подія в історії російського та українського мистецтва XIX століття, а також у житті Миколи Семеновича, так як на основі своєї волелюбності і енергійності, творча особистість спонукала до пошуку нових шляхів до глибшого розкриття свого потенціалу, а разом з тим, відокремити свої твори від тих, які «друкувала» академія під слоганом «наше мистецтво високе, наше мистецтво для еліти». Радикальна зміна символізувала розрив між академічним каноном і новим демократичним мистецьким рухом. Це були обдаровані випускники Академії, окрім Миколи

Самокиша – І. Крамський, Г.Мясоєдов, М. Ге, Ф. Журавльов, К. Маковський та інші. Художню освіту, тоді ще студент, отримав у викладачів та професорів П. Шамшина, В. Верещагіна, К. Веніга, В. Орловського, М. Клодта, В. Якобі, Б. Віллевальде, більшість з яких підтримували наратив академічних ідей.

У підсумку, Академія не підтримала рух Передвижників, але й не змогла його зупинити. Після «бунту 14-ти» Академія залишилась при своїх консервативних принципах: вона зберегла академічні стандарти, і далі навчала художників у дусі класицизму, ідеалізованих сюжетів, міфологічних тем і стилістичної строгості. Передвижників натомість не лише не підтримували – їх спочатку критикували в офіційних колах як бунтарів, які псують «високе мистецтво». Зрештою, вплив передвижників став настільки сильним, що навіть Академія згодом була змушена враховувати нові реалії. [9]

Радикальне протистояння студента батального класу та його колег не заважало Самокишу здобувати значні успіхи у навчанні. Як відомо, одне з таких досягнень подарувало можливість відправитися у відрядження за кошт стипендії, яку виділила Академія. Мова йде про отримання великої золотої медалі за дипломну роботу «Повернення російської кавалерії після атаки під Аустерліцем». Будучи випускником, він продовжив навчання в Парижі у Едуара Детайля та Ф. Кормона, де здобув вдосконалення тих вмінь, які отримав в Петербурзі. За допомогою Е. Детайля Самокиш вивчає і особисто вдосконалює нові прийоми побудови батальної композиції. Едуар Детайль (1848–1912) був відомим французьким баталістом, який здобув славу завдяки своїм детальним і реалістичним зображенням військових сцен.

Під час відрядження і досвіду перебування в тісному спілкуванні з французьким майстром, можна виділити такі технічні прийоми, які опанував М. Самокиш – точність у зображенні деталей, оскільки Детайль вимагав від учнів уважності до найдрібніших елементів, таких як форма амуніції, положення фігур та рух коней. Реалістичне відтворення руху: особлива увага приділялася динаміці сцен, що дозволило Самокишу майстерно передавати рух у своїх роботах. Вивчення французької графіки: знайомство з роботами

французьких художників, зокрема Невіля, вплинуло на розвиток його графічного стилю. Важливе місце мало і те, що український художник мав доступ до великих масивів теоретичних і методичних матеріалів, які йому дарували бібліотеки, що містили посібники, книги і документальні джерела, які отримати на теренах російської імперії було майже неможливо.

Близько до кінця 80-х років XIX ст. в малюнку Самокиша вже спостерігається індивідуальна особливість, проявляється власний почерк, через ці особливості вже тоді можна було вирізнити малюнок Самокиша поміж інших.

2.2. Війна як поле трансформації творчості Миколи Самокиша.

Період Російсько-японської війни (1904 – 1905). На цій сходинці звернемо зір до найвідоміших військово-кореспондентських відряджень Миколи Семеновича Самокиша, які він відвідав по завершенню навчального етапу. Методом порівняння проаналізуємо цей час, опираючись на доступні, на даний момент, матеріали і джерела, що розкривають цю тему.

Поставимо важливі питання: чим відрізнялися, як відрізнялися і як з плином часу змінювалися риси стилю митця. Також необхідним є звернути увагу на тогочасні доктрини «філософії» мистецтва, які ідеї існували, що ними на той момент керувалася художня сфера і суспільство, чи впливала наявності, новосформована парадигма на Самокиша. Військовий період творчості Миколи Самокиша охоплює кілька масштабних воєнних конфліктів, у яких митець виступав не лише як художник-баталіст, а й як безпосередній учасник подій – у статусі військового кореспондента. Його художня манера еволюціонувала від документального реалізму до емоційно-піднесеного епосу з виразним національним акцентом.

Перше поле битви яке мав нагоду відвідати випускник-баталіст, це фронт одного з найвідоміших збройних конфліктів – російсько-японська війна. Участь в цій війні брав не лише Самокиш, також працювали й інші військові художники та кореспонденти, які виконували важливу роль у

фіксації подій цієї війни засобами мистецтва. Ще один баталіст, який безпосередньо і не встиг у великому відсотку взяти участі у цій війні - це Василь Васильович Верещагін. Ця постать залишила глибокий слід у жанрі батального живопису, і його ідеї впливали на художників цієї епохи. Багато художників, включно з Самокишем, наслідували реалізм і правдивість Верещагіна [4, с. 80].

Олександр Дмитрович Ківшенко – художник історичного та батального жанру, академік Імператорської академії мистецтв. Хоча Ківшенко помер до початку Російсько-японської війни, його стиль і композиційні прийоми мали сильний вплив на молодше покоління баталістів, зокрема на Самокиша. Деякі його учні створювали роботи на тему війни. [10]

Павло Якович Пясецький (1843-1919) – військовий лікар, мандрівник і художник. Неодноразово перебував у зонах воєнних дій як фельдшер і художник. Працював як ілюстратор до численних географічних та військових звітів. Під час війни виконував графічні замальовки на фронті для публікацій різних інформативних джерел. [15, с. 58]

Додамо також і представника «іншої сторони». Кобаясі Кійотіка (Kobayashi Kiyochika, 1847-1915) Відомий японський художник, майстер гравюри *укійо-е*. У своїх роботах на тему Російсько-японської війни прославляв перемоги японської армії, зображуючи сцени боїв, портрети воєначальників, корабельні баталії. Його стиль поєднує традиційний японський живопис із впливами західної графіки. [11]

Звернемося до наукової роботи Сергія Гулевича «Батальна тематика в українському офорті першої половини ХХ століття», у фрагментах тексту якого звертається увага ще до низки пених художніх постатей які мають відношення до розбудови українського мистецького надбання, чия увага не була звернута безпосередньо до подій війни між російською імперією та японією, але виділемо і наступні імена, так як важливо розуміти та мати на периферії і інші розвідки художніх тенденцій виокресленого періоду: «На початку ХХ століття в багатьох країнах Європи працюють видатні майстри,

які почали свій творчий шлях в останні роки, а дехто і десятиліття XIX століття. Революційну лінію у французькому реалізмі початку XX століття представляють Т. Стейнлен і кілька інших художників, які (особливо в період 1904–1907 років), жваво відгукнувшись на події першої російської революції й викликані нею виступи пролетаріату в інших країнах. Одночасно з французькими художниками цю тему у німецькому мистецтві представляють карикатурист Т. Гейне та більш прямолінійні К. Кольвіц та О. Дікс.» [7, с. 68]

У зв'язку з обмеженим архівним доступом до матеріалів тих років, точна кількість митців, які перебували на фронті, може варіюватися. Проте зазначені художники – найвідоміші, чиї імена зустрічаються в публікаціях та архівних джерелах періоду 1904–1905 років.

Під час спостереження за бойовими зіткненнями ворогуючих сторін, Самокиш створює низку робіт, що відзначаються високим ступенем документальності. Зображення військових операцій (наприклад, «Під Мукденом», «Перехід через річку Шахе») характеризуються реалістичністю, точністю фіксації ситуацій та уважністю до деталей. Його техніка цього періоду ґрунтується на чіткому малюнку пером, тушшю, з незначним використанням кольору, що посилює відчуття репортажності. Основна мета не емоційна виразність, а збереження історичного моменту. Ворогуючі сторони відреагувало на події війни серією художніх тенденцій і стилістичних рішень, що стали як художньою документацією конфлікту, так і засобом його інтерпретації. У контексті цього процесу можна виокремити кілька основних тенденцій, що домінували в образотворчому мистецтві того часу:

Документальний реалізм. Найбільш поширений напрям, характерний прагненням до максимальної достовірності у фіксації військових подій. Художники передавали бойові дії, умови фронтового побуту, ландшафти та військову форму з високою точністю. Саме цей стиль став основним у творчості фронтових митців, які виконували замальовки безпосередньо з поля бою. Микола Самокиш належав до цього кола художників, працюючи в офіційному характері кореспондентики, даючи перевагу документальності.

Батальний академізм. Представляв собою спадкоємність традицій XIX століття, зокрема монументального батального живопису. Ці твори часто виконувалися в студійних умовах після війни і відзначалися героїзацією образів, композиційною величчю, академічною побудовою простору. У творчості Самокиша цей стиль представлений переважно у великих полотнах, створених на основі фронтових начерків.

Ілюстративно-журнальна графіка. Зумовлена розвитком друкованої періодики, яка потребувала швидких, виразних, лаконічних зображень. Художники використовували спрощені композиції, лінійну манеру, обмежену палітру, що дозволяло швидко адаптувати матеріали для публікацій у журналах і газетах. Самокиш активно співпрацював з такими виданнями, як «Нива» та «Іскри», розвиваючи власний стиль ілюстративної графіки.

Пропагандистський і плакатний напрямок. Найчастіше та більш яскраво зустрічався в японському мистецтві зокрема, у роботах художників гравюри укійо-е. Цей стиль вирізнявся декоративністю, виразністю, символізмом та патріотичним змістом. У російському середовищі ця естетика набула популярності в сатиричних та інформаційних плакатах. Хоча Самокиш не працював у цьому ключі, він не був ізольований від загальної тенденції ідеологічного образу війни.

Розвиток імпресіонізму і експресії в період війни. Окремі митці почали звертатися до виразної лінії, звернення до спрощення форм, посилення емоційної напруги композицій. У фронтових ескізах Самокиша помітні риси динамізму, що іноді тяжіють до експресивного живопису. Його швидкі замальовки та рисунки виявляють схильність до імпульсивної передачі руху, що свідчить про модерністські впливи на традиційний батальний жанр.

Вплив означених тенденцій на художника безумовний. Микола Самокиш не лише адаптувався до нових вимог часу, а й став одним із новаторів батального жанру. Його фронтові роботи поєднують: реалістичну точність і документальність; драматургію композиції у дусі академічної школи; виразну графічну мову, що тяжіє до лаконізму й динамізму; індивідуальну стилістику,

яка еволюціонувала у 1920-х роках у напрямі графічного експресіонізму. Таким чином, художнє середовище періоду російсько-японської війни стало не лише фоном, але й потужним фактором формування нових мистецьких засад, які знайшли яскраве відображення у творчості Миколи Самокиша.

Період Першої світової війни (1914 – 1918). У роботах цього періоду, безпосередньо у серіях «На війні», «В окопах», починає відчуватися зростання емоційної насиченості та драматизму. Увага митця спрямовується на психологічний стан солдата, зображуючи втому, страх, героїзм. Домінує експресивна лінія, зростає роль контрасту, тональних плям, з'являється образність. Самокиша тут вже не лише спостерігач, а й інтерпретатор подій – його композиції набувають символічного звучання, в яких підкреслюється трагізм війни. Роботи, якщо та можна сказати, стають інтерактивним об'єктом.

Детальніше про відрядження Миколи Самокиша на фронті першої світової, а також про його комунікацію з іншими митцями котрі охоче брали участь у війні в ролі художників-кореспондентів тощо. У роки Першої світової війни, на тлі зростання попиту на батальну графіку й візуальну документацію подій, Микола Семенович Самокиш активно включився в діяльність як художник-кореспондент та організатор фронтового мистецького загону. У 1915 році, за погодженням з вищим військовим керівництвом Російської імперії, він очолив ініціативу створення спеціальної групи художників – студентів батальної майстерні Імператорської академії мистецтв – з метою документального фіксування бойових дій на Західному фронті. До складу цього так званого «художнього загону» увійшли його учні: Рудольф Френц, Павло Котов, Петро Митурич, Петро Покаржевський та Костянтин Трохименко. Загін вирушив до зони бойових дій, відвідуючи такі ключові пункти як Білосток, Ломжа, Кисельниця, Остроленка, Осовець і Барановичі. Усі учасники були забезпечені військовим спорядженням, художніми матеріалами, технічним супроводом, що свідчило про офіційний статус місії.

Ця поїздка мала виняткове значення як для самих художників, так і для подальшого розвитку батального мистецтва. Впродовж фронтової роботи

вони створили понад 400 графічних і живописних творів, що стали унікальним візуальним свідченням воєнної реальності. Частина цих робіт була пізніше опублікована у таких виданнях: *«Велика війна в образах і картинах»* (1915), де збереглися основні тематичні й стилістичні риси творчості Самокиша. Під час цієї події відбувалася не лише документальна робота, але й інтенсивна педагогічна співпраця між Самокишем і його учнями. Через безпосереднє залучення до бойових дій, молоді художники мали змогу виробити нову візуальну мову – з одного боку академічно підготовлену, а з іншого – емоційно й пластично адаптовану до фронтових умов. Сам Самокиш у цей період значно розвинув свої графічні практики, зокрема щодо виразності лінії, швидкості фіксації руху та драматургії композиції. Унікальність цієї ініціативи полягала також у її масштабі: Самокиш виступив не лише як фронтовий митець, а й як організатор повноцінного мистецько-документального процесу. Таким чином, його участь у Першій світовій війні значно вплинула на подальший розвиток батального жанру в українському та російському мистецтві, заклавши нові постулати у формуванні реалістично-експресивної художньої мови.

Важливо також знати про учасників «художнього загону». Загальновідомі факти про митців які входили в лави цієї групи дозволять ознайомитися з осередком в якому перебував український баталіст.

Рудольф Рудольфович Френц (1888–1956) – відомий радянський художник-баталіст, учень Миколи Самокиша в Імператорській академії мистецтв. Учасник фронтової експедиції 1915 року, під час якої виконав низку замальовок з бойових позицій. У подальшому розвинув свій стиль у напрямку реалістичного батального живопису. Згодом став професором живопису, автором панорам та композицій з історії воєн Російської імперії.

Павло Степанович Котов (1889–1953) – живописець і графік, також навчався у Самокиша. Після фронтової експедиції активно працював у жанрі історичного живопису, портрету та графіки. Брав участь у створенні агітаційних плакатів у роки Громадянської війни. У 1930-х роках був членом об'єднання художників "ОСТ" (Общество станковистов). Його творчість

відзначалася увагою до композиційної ясності та побутової достовірності. Цю та попередню постать згадує Ф. В. Яценко у своїй монографії «М. С. Самокиш. Нарис про життя» [30, с. 37].

Петро Іванович Митурич (1887–1956) – графік, живописець, ілюстратор. Хоча відомий більше як представник футуризму та конструктивізму у 1920-х роках, його ранні твори були виконані в дусі батального реалізму під впливом Самокиша. Учасник фронтової експедиції 1915 року. В подальшому відійшов від академічної традиції та став одним із провідних митців новаторських напрямків радянського авангарду.[26]

Петро Миколайович Покаржевський (1889–1944) – менш відомий, але активний учасник батального гурту. Його роботи під час експедиції включали етюди із солдатського побуту, окопних сцен та пейзажів лінії фронту. Ймовірно, працював і як ілюстратор у військових журналах. У повоєнний період про нього збереглося обмаль відомостей, однак його ім'я регулярно згадується в документах Самокиша як одного з найстаранніших студентів.

Костянтин Петрович Трохименко (1884–1950) – український живописець, уродженець Чернігівщини. Учень Самокиша, учасник фронтової місії 1915 року. Його мистецька практика сформувалась на стику українського етнографізму та батального реалізму. Після війни працював у Харкові, де активно викладав та створював серії побутових і військово-патріотичних полотен. Один із небагатьох учнів, хто пізніше повернувся до України. К. Трохименка Ф. В. Яценко теж виділяє як одного з провідних митців тог часу, ставлячи його в один ряд з Самокишем та ще низкою імен які належали мистецьким діячам-художникам того часу «Твори Самокиша як і роботи таких видатних художників, як П. Волокідін, С. Прохоров, Г. Светлицький, К. Трохименко, Ф. Кричевський, А. Кокеоль, А. Щовкуненко, були яскравим свідченням твердої і остаточної перемоги метода соціалістичного реалізму в українському мистецтві» [29, с. 27]. І підкріпити також цю тезу може наукова монографія Галини Складенко, яка розглянула живописні серії художника, пов'язані з українською і радянською тематикою, та охарактеризувала їх як

суттєву складову його загальної творчої спадщини. Особлива увага в даному дослідженні приділена аналізу взаємодії художника з українським мистецьким середовищем і суспільно-політичним контекстом того часу «Тоді ж він вдався до безпрецедентного вчинку: навесні 1915 року разом зі студентами своєї майстерні П. Котовим, П. Митуричем, П. Покаржевським, 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...» [24, с.122]

Окрім монографій і наукових статей, творчість Миколи Самокиша в Україні висвітлювалася у періодичних виданнях 1920–1930-х років — таких як «Радянське мистецтво», «Українське мистецтво» та «Культура і життя». Ці джерела містять рецензії на виставки художника, інтерв'ю та критичні огляди, які допомагають краще зрозуміти суспільний резонанс його творчості в українському контексті

Ще одне важливе і складне питання стосується художніх тенденцій, які були поширені, або поширювалися на теренах Європи під час першої світової війни, і їх вплив на художнє «я» Миколи Самокиша. У контексті Першої світової війни, коли художня практика активно реагувала на соціальні й політичні зрушення, сформувалося кілька визначальних напрямів, які суттєво вплинули на батальний жанр. Ці тенденції проявлялися як у загальноєвропейському просторі, так і в творчості митців Російської імперії, зокрема Миколи Самокиша.

Однією з ключових тенденцій став документальний реалізм, або так званий фронтовий натуралізм, який мав на меті фіксацію реалій війни з максимальною точністю. Його основною характеристикою стала відмова від пафосу й героїзації на користь суворої правди життя. Цей стиль став визначальним і для фронтових замальовок Самокиша, створених у 1915 році під час перебування на Західному фронті, де він очолював художній загін студентів Академії мистецтв. Його композиції насичені динамікою,

пластичністю лінії та документальною глибиною, що засвідчує вплив цього напрямку на його творчий метод.

У той час як у Західній Європі значного поширення набував експресіонізм, орієнтований на візуалізацію емоційного стану людини в умовах воєнного катастрофізму, в російському мистецтві він відчувався менш явно. Проте певні його риси — посилена емоційність, драматизм композиції — поступово проникали і в академічне середовище. У пізніх графічних роботах Самокиша відчутні подібні тенденції: лаконічні контрасти, акцент на психологічному напруженні, силуетність та активна лінія.

Ще однією важливою тенденцією було посилення ролі графіки та плаката як агітаційного інструменту. Війна породила нову форму візуальної культури — коротку, емоційно насичену, спрямовану на масове сприйняття. У творчості Самокиша це відображено у серіях ілюстрацій до видань «Велика війна в образах і картинах» та «Російським героям Сербії та Чорногорії» (1915), де поєднувалися висока академічна майстерність із публіцистичною образністю. У цілому, Перша світова війна трансформувала саму суть батального мистецтва — від панорамної, героїчної композиції до більш камерної, правдивої та психологічно напруженої оповіді. У творчості Миколи Самокиша цей зсув помітний у зменшенні пафосності, зростанні частки фронтової графіки та переході від постановочних сцен до безпосередньо зафіксованих моментів війни.

2.3. Українська тематика у творчості М. Самокиша.

Українська тематика у творчості Миколи Самокиша та ідейно-художні засади займають одну з центральних ланок в художній спадщині Миколи Самокиша. Дослідник О. Петренко подає загальний контекст у якому формується українська тема в творчості митця: «Безумовно, захоплення митця пошуками національної своєрідності в галузі образотворчості знаходилося в дискурсі розвитку загальноєвропейської культури тих часів. Кінець XIX — початок XX століття ознаменував себе зростанням апперцепційних процесів

в галузі духовної культури Західної Європи, що породжує ідеї національного відродження практично у всіх сферах ментальної й творчої діяльності громадськості ряду країн. Зокрема, в Україні ланка мистецтва отримує цілу низку теорій, проектів, методів, котрі апелюють до історичної минувшини народу, акумулюючи його досвід у сучасних формах мистецького вияву» [19, с. 3].

Його мистецька діяльність в межах зазначеного періоду формувалася під значним впливом національного середовища Чернігівщини, козацької історії та етнографічного тла України. Історичний контекст і національна ідентичність відображалась з раннього віку, будучи зануреним у фольклорно-історичний наратив предків. Цей досвід став підґрунтям для формування його національної ідентичності, що згодом визначила ідейно-тематичні пріоритети художника. Основним джерелом художнього натхнення виступали історичні події, зокрема епізоди визвольної боротьби українського народу у XVII–XVIII ст. Тематичні акценти у творчості Самокиша приділялися козацькій тематиці, що реалізується через історичні батальні сцени, жанрові композиції та ілюстративні цикли. Найяскравіші зразки «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ» (1929), «Битва під Жовтими Водами», «Бій Івана Богуна з Чернецьким», «Похід запорожців на Крим», «Руйнування Батурина» та ін. У цих творах художник досягає високого ступеня історичної достовірності завдяки уважному вивченню джерел, музейних експонатів і візуальних архівів. Паралельно з історичним жанром, Самокиш приділяв увагу етнографічним і побутовим сюжетам, які розкривають народну культуру та типові образи українців. Його твори позначені глибоким знанням матеріальної культури, що проявляється у точності зображення одягу, зброї, архітектури та обрядових елементів. Важливими були і наукові експедиції художника. Під час підготовки альбому «З української старовини» (1900 р.) він відвідував музеї та приватні колекції в Україні, Санкт-Петербурзі, Кракові та Парижі, де вивчав старовинні речі, зокрема військове спорядження, одяг та побутові предмети. Крім того, для створення альбому «Мотиви українського орнаменту» (1902 р.)

Самокиш здійснив дослідження в Київському історичному музеї, Полтавському музеї, а також у селах Полтавської, Київської та Чернігівської губерній, де збирав зразки народного орнаменту, вишивок та тканин. Таким чином Микола Самокиша окрім як художник, постає в образі науковця. З тим, як виникали нові цілі і завдання у питаннях що стосувалися творчості, баталіст віддано та відповідально підходив до вирішення проблеми, концентруючись на усіх можливих методиках ознайомлення з центральними напрямками обраних тем, синтезуючи цей процес вже з художньою совою. Особливе місце в національному мистецькому дискурсі займає участь Самокиша у створенні альбому «З української старовини» (1900 р.). Це видання стало результатом міждисциплінарної співпраці і колаборація з істориком Дмитром Яворницьким і художником Сергієм Васильківським, що в свою чергу було спрямовано на репрезентацію української історико-культурної традиції в ілюстрованій формі. Ілюстрації Самокиша, що супроводжували наукові тексти Яворницького, вирізнялися високим рівнем художньої деталізації, динамізмом і глибоким символічним змістом [24, с. 123]. Стилїстика і технічна досконалість Самокиша проявляється в майстерному володінні графічними засобами (передусім туш, перо, акварель). Візуальна мова Самокиша є поєднанням академічної школи з елементами національного реалізму, що робить його творчість унікальною в контексті українського мистецтва першої половини ХХ століття.

2.4. Історія створення та ідейна програма видання «З української старовини».

У 1900 році вийшло друком видання «З української старовини», підготовлене Дмитром Яворницьким, Миколою Самокишем та Сергієм Васильківським. Цей альбом став культурним феноменом, що відобразив поступову зміну вектора української культурної самоідентифікації на межі ХІХ - ХХ століть. Попри збереження імперської цензури, яка уважно відстежувала будь-які прояви українського національного руху, включно з

забороною політичної символіки й концептів державності, у цей період спостерігалось певне послаблення загального тиску на українське культурне середовище. У контексті зростання інтересу до національної історії, побуту, фольклору та етнографії, в українському мистецтві відчутно активізувалися процеси націєтворення. Зокрема, література, театр, музика та образотворче мистецтво почали відображати ідеї національної свободи, історичної тягlosti та народної боротьби. Підвищена увага до історичного минулого стала підґрунтям для численних культурних ініціатив, зокрема створення вищезгаданого альбому. «З української старовини» це не лише ілюстрований історичний збірник, а й концептуальний проєкт, покликаний репрезентувати головні чинники формування української державності: історію, соціальну структуру та культурний код. Дмитро Яворницький, як провідний історик і дослідник козацтва, структурував альбом за тематичним принципом, де кожен нарис виконує роль історичної маркери. Вони не випадкові: постаті, події та образи подано в системному наративі, що окреслює етапи формування національної ідентичності українців. Таким чином, поява цього видання була зумовлена потребою утвердження національного культурного наративу, попри обмеження з боку імперських органів, і стала значущою віхою в історії українського мистецтва початку ХХ століття.

На даному етапі дослідження доцільним є формулювання питання: яким чином сформувалася творча співпраця трьох видатних постатей Дмитра Яворницького, Миколи Самокиша та Сергія Васильківського – які стали співавторами знакового ілюстрованого альбому про українське козацтво? Через відсутність повного доступу до епістолярної спадщини, зокрема листування Д. Яворницького з художниками, наразі неможливо остаточно реконструювати обставини, за яких відбулося це професійне об'єднання та як було досягнуто концептуального консенсусу щодо потреби у створенні видання. Вказане обмеження у джерелах ускладнює глибший аналіз процесу, проте, з огляду на загальновідомі біографічні та професійні характеристики

залучених осіб, можливо сформувані обґрунтовані припущення щодо причин їхньої кооперації.

Дмитро Яворницький виступав як один із провідних істориків і етнографів свого часу, чий дослідження у сфері історії запорозького козацтва стали підґрунтям для наукового осмислення національної ідентичності. Його багаторічна праця забезпечила глибоку документальну базу, що не втратила наукової цінності й у сучасний період. Микола Самокиш, у свою чергу, виступив як художник, здатний візуалізувати цей масив історико-етнографічного матеріалу з високим ступенем реалістичності та відповідності історичним реаліям. Третім учасником творчого тандему став Сергій Васильківський — визначний пейзажист і знавець українських етнографічних типажів, чия художня мова відзначалася глибоким зануренням у народну культуру та здатністю передати національний дух через пейзаж і побутові сцени.

Альбом, що став результатом їхньої співпраці, відображає багаторічну підготовчу роботу, зокрема з боку М. Самокиша. Для досягнення історичної достовірності у зображенні козацького військового спорядження, одягу та побутових деталей, художник здійснив низку спеціалізованих дослідницьких поїздок. Він вивчав предмети матеріальної культури в музеях і приватних зібраннях України, Санкт-Петербурга, Кракова та Парижа. Ці польові дослідження дозволили митцеві створити понад сотню попередніх ескізів, які стали основою для фінальних ілюстрацій альбому. У Петербурзі Самокиш підтримував активні зв'язки з однодумцями, зокрема з Сергієм Васильківським та Опанасом Сластіоном, які поділяли його інтерес до популяризації української культурної спадщини. Художник постійно звертався до архівних матеріалів, консультувався з істориками та етнографами, що свідчить про глибину і комплексність його підходу.

Таким чином, процес створення альбому набув характеру науково-художнього проєкту, що поєднав історичну точність із мистецькою

виразністю та сприяв розвитку національного образу України в образотворчому мистецтві.

Порівняльна таблиця стилістичних змін

<i>Період</i>	<i>Стиль</i>	<i>Тематика</i>	<i>Емоційність</i>	<i>Художня мета</i>
1904–1905 (Рос.-яп. війна)	Реалістичний репортаж	Бойові дії, фронт	Помірна	Документуван ня
1914–1918 (1- ша світова)	Експресивний реалізм	Людська трагедія, героїзм	Висока	Вираження драматизму
1917–1920-ті (Україна)	Героїко- епічний стиль	Козацтво, нац. визвольна боротьба	Піднесена	Створення національного образу

Висновки до розділу.

У другому розділі дослідження було проаналізовано етапи становлення творчості Миколи Самокиша на шляху до формування української тематики в його мистецтві, починаючи з періоду навчання в Петербурзькій академії мистецтв і закінчуючи участю у створенні міждисциплінарного альбому «З української старовини».

З'ясовано, що початкове художнє становлення митця припало на час гострої боротьби між академізмом і новими реалістичними пошуками в мистецтві. Незважаючи на жорстку ієрархію та обмеження академічної освіти, Самокиш зміг зберегти індивідуальність, долучившись до ідейних пошуків демократично налаштованої частини художнього середовища. Здобутий у Парижі досвід у майстерні Едуара Детайля суттєво вплинув на подальшу творчу стратегію митця, зокрема в аспектах технічної точності, динаміки композиції та документальної об'єктивності батального жанру. У ході розгляду військового періоду творчості Самокиша визначено, що його діяльність під час російсько-японської та Першої світової воєн стала визначальною у трансформації художньої мови митця від лаконічного

репортажного реалізму до емоційно насиченого, експресивного зображення дійсності. Організація «художнього загону» під його керівництвом у 1915 році засвідчила не лише професійну зрілість, а й виняткову роль Самокиша як педагога та організатора фронтового мистецького процесу. Особливу увагу приділено впливам європейських художніх тенденцій на стиль митця. В умовах глобального мистецького зрушення, спричиненого Першою світовою війною, Самокиш органічно інтегрував елементи документального реалізму, академічного героїзму та експресивної графіки, зберігаючи при цьому високу візуальну достовірність. Це зробило його творчість цінним джерелом не лише з мистецтвознавчої, а й з історико-культурної точки зору. У третій частині розділу висвітлено зміщення творчих пріоритетів митця до української тематики. Досвід етнографічних експедицій, глибоке вивчення історичних джерел та міждисциплінарна співпраця з діячами української культури (зокрема з Д. Яворницьким та С. Васильківським) сприяли формуванню потужного візуального наративу української історії. Альбом «З української старовини» розглядається як зразок концептуального мистецько-наукового проекту, що має значний вплив на формування української національної ідентичності в межах імперського контексту.

У підсумку, творчість Миколи Самокиша демонструє унікальний шлях трансформації художнього мислення — від академічного батального живопису до глибоко осмисленої історико-національної образності. Його внесок полягає не лише у збагаченні візуального мистецтва, а й у формуванні стійкого символічного поля української культури XX століття.

РОЗДІЛ III.

Місце графіки М. Самокиша в ідейній програмі видання «З української старовини»

3.1. Штурм фортеці. Козацтво часів П. Сагайдачного.

Перший спільний художній твір М. Самокиша та С. Васильківського, який зустрічається в альбомі, це реконструкція бойових дій звісно ж авторства Самокиша, та портрет Петра Конашевича Сагайдачного пензля Васильківського, відповідно першому параграфу у текстовій частині видання (іл. 1). Композиційна структура ілюстрації має кутове розміщення у верхньому лівому секторі, що формує візуальний акцент у межах цілісного зображення. Загальна побудова композиції поділена на три умовні зони. Перша розміщується безпосередньо над портретним зображенням гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного. Друга, лівіше від першої, а третя, нижче другої, тобто під нею або на одному рівні з лівого боку портрета. У результаті формується не єдина монолітна сцена, а три окремі тематичні фрагменти, кожен з яких має власний змістовий акцент і виконує самостійну композиційну функцію.

Сюжетна основа ілюстрації базується на наративі, запропонованому Дмитром Яворницьким у виданні «З української старовини», де йдеться про військові походи гетьмана Сагайдачного на турецькі міста й фортеці, зокрема Варну та Кафу. У другій частині композиції простежується стилізована архітектоніка східної фортифікації, що, ймовірно, інтерпретує загальний образ турецьких укріплень. Характерна форма брами, з її орієнтальними елементами, дозволяє припустити, що мова йде не про конкретну історичну фортецю, а про узагальнений образ місця бою. Це узагальнення відповідає

творчому методу Самокиша, який, спираючись на історичний матеріал, водночас апелює до художньої умовності.

У першому фрагменті зображено масштабні кам'яні мури, охоплені димом, під якими розгортаються бойові дії. Деталі змазані, однак наявність штурмової драбини та фігура в русі на ній вказують на активну фазу штурму й символізують переможний наступ українського війська.

Другий фрагмент ілюструє більший просторовий сегмент фортеці з відчиненою брамою, що у контексті штурму слугує маркером прориву оборони та символічного «взяття міста». В середині брами спостерігається маса рухомих фігур, імовірно козацьке військо, яке вривається за укріплення.

Третій, найближчий до глядача фрагмент є найдеталізованішим. Він репрезентує кульмінаційний момент бою, хоч і тут індивідуалізація образів залишається частково розмитою. Центральну увагу привертає постать турецького вершника на верблюді, оснащеного тулумбасами музичним інструментом, що виконував функцію сигналізації в османському війську. Фігура відступає, дистанціюючись від епіцентру бою, що слугує алегорією втрати контролю над ситуацією.

Контрапунктом до цього образу є дві фігури козаків. Один із них, розташований вище та позаду вершника, заносить шаблю в рішучому жесті нападу. Інший зліва вгорі динамічно вривається в центр подій, рухаючись назустріч відступаючому ворогові. Обидва воїни зображені з піднятими шаблями, які в композиційному аспекті домінують над зігнутою від страху фігурою турецького кавалериста, що посилює загальний наратив перемоги та національного героїзму.

3.2. Козаки в поході. Часи Б. Хмельницького.

Візуальний ряд у виданні «З української старовини» структурно підпорядкований концепції, закладеній Дмитром Яворницьким. (Іл. 2) безпосередньо співвідноситься з розділом, присвяченим повстанню під

проводом Богдана Хмельницького. Це підтверджується наявністю портретного зображення гетьмана, виконаного Сергієм Васильківським.

Як і в будь-якому художньому творі, що розвивається в межах запропонованої системи у даному випадку історико-ілюстративного концепту видання, — композиція Миколи Самокиша має власну внутрішню структуру. Сюжет сцени рух козацького кінного строю степовою місцевістю вибудований за діагональним принципом: рух йде з правого верхнього кута вліво, у напрямку до глядача. Композиційний центр зміщено вправо, що створює динамічну рівновагу в межах листа.

Центральною постаттю виступає кошовий отаман. Проте композиційна домінанта фактично має двоєосеву структуру, адже в лівій частині позаду отамана зображено бандуриста (кобзаря), який відіграє важливу символічну та композиційну роль. Обидві фігури вирізняються високим рівнем промальованості як у плані деталізації анатомічних характеристик коней, так і в побудові образів вершників. Відомо, що Самокиш, окрім батального жанру, спеціалізувався й на анімалізмі, тож зображення коней відзначаються точністю пропорцій, реалістичністю та анатомічною достовірністю.

Постаті отамана й кобзаря домінують на тлі інших учасників сцени, що зумовлено як композиційним розміщенням, так і рівнем художньої уваги, сконцентрованої на їх образах. Автор реконструює візуальну історичну сцену, аналогічно до того, як Яворницький реконструює події у своїх текстах. В обох випадках підхід спирається на історичні джерела: предмети побуту, озброєння, елементи одягу та наративні свідчення.

Зокрема, отамана зображено у традиційній шапці з пір'ям, панцирі та наруччях елементах військової амуніції, що вказують на його керівну функцію та бойову готовність. Кобзар, у свою чергу, постає в простішому одязі, що відповідає його ролі як морального підтримувача та виконавця музичного супроводу. Особливу увагу художник приділяє зображенню музичного інструменту бандури, передаючи її з ретельною деталізацією.

Варто зазначити, що в ілюстрації повністю відсутні елементи так званої «шароварщини» популяризованого в пізніших етапах стереотипного образу козака в надмірно спрощеному чи романтизованому вигляді. Замість цього Самокиш демонструє достовірний, добре екіпірований образ вояка, що відповідає історичним реаліям XVII століття. Будучи розважливими, козаки піклувалися про те, щоб бути якомога ефективнішим на полі бою, а захист тіла в повній мірі це міг забезпечити. До цьогож додається і зброя, про що йде мова далі. У своїх художніх реконструкціях, зокрема у межах видання «З української старовини», Микола Самокиш демонструє виняткову увагу до предметної деталізації. Одним із ключових аспектів цієї уваги є зображення озброєння, яке відіграє як формально-композиційну, так і символічну роль у формуванні образів.

Розглянемо постать отамана, який виступає центральною фігурою композиції. В його правій руці зображено пірнач (або шестопер, іноді також булаву) традиційний атрибут військової та адміністративної влади в козацькому війську. Цей елемент одночасно є знаком лідерства й реальним видом холодної зброї, що підсилює візуальну метафору командування. Під пірначем, у, ймовірно, шкіряних піхвах, зафіксовано пістоль вогнепальну зброю, яка, поряд із холодною, доповнює образ бойової готовності отамана. Іншого виду озброєння на зображеній фігурі не виявлено, що дозволяє припустити наявність концептуального акценту на лаконічності й функціональності озброєння командира.

Ще одним персонажем, озброєння якого заслуговує на увагу, є козак, розміщений безпосередньо над портретом Богдана Хмельницького (роботи С. Васильківського). За його спиною зображено спис і рушницю, що є характерними для козацької кавалерії. Варто зауважити, що списи повторюються в композиції у значній кількості, адже саме списоносна кіннота становила суттєву загрозу для противника у відкритому бою. Масове зображення списів підсилює ефект злагодженості та бойової сили війська.

Окремо заслуговує на увагу постать бунчужного, розміщеного позаду кобзаря. У його руках бунчук, один із найважливіших символів козацької влади. Історично бунчук має османське походження, де використовувався як військовий штандарт, згодом був адаптований у польській військовій традиції, а в козацькому середовищі став символом гетьманської влади. У гетьманській системі військово-політичної ієрархії бунчук мав диференціацію за кількістю «хвостів»: один у гетьмана, два у Великого коронного гетьмана. Генеральний бунчужний, у свою чергу, був представником вищої старшинської касти в Гетьманщині, і його присутність у композиції додатково підкреслює ієрархічну структуру війська. Таким чином, зображення атрибутів влади, озброєння та посадових осіб у композиції М. Самокиша виконує не лише художню, а й документально-реконструктивну функцію. Автор акцентує на історичній достовірності, базуючи візуальні рішення на фактичному матеріалі зокрема етнографічних, історичних та військових джерелах. Завдяки цьому твір не лише відтворює образ козацького війська, але й репрезентує внутрішній устрій та систему командування, яка становила фундамент військової організації козацької доби.

3.3. Сцена біля церкви (Воєвода Адам Кисіль).

Розгляд ілюстрації (іл. 3) у контексті історико-ілюстративної концепції альбому "З української старовини"

На основі зіставлення композиційного ряду і текстового матеріалу альбому «З української старовини» можна припустити, що представлена ілюстрація (іл. 3) репрезентує мотиви, пов'язані з параграфом «Воєвода Адам Григорович Кисіль». Це припущення підтверджується наявністю портретного зображення Кисіля, виконаного Сергієм Васильківським. Вибір саме цієї постаті не випадковий, адже Адам Кисіль був представником української аристократії, нащадком старовинного шляхетського роду. Його приналежність до елітарного прошарку суспільства підкреслюється і вишуканою зовнішністю, що візуально репрезентується через деталі портрету.

Цілком логічно постає запитання щодо причин, з яких Микола Самокиш художник-баталіст обирає в даному випадку тему побутового характеру. Відомо, що Адам Кисіль неодноразово брав участь у військових кампаніях, а також відігравав помітну роль у суспільно-політичному житті тогочасної України. Водночас, у цьому творі не акцентовано військову доблесть персонажа, що може бути зумовлено цензурними обмеженнями періоду створення альбому. Надмірне прославлення військових перемог і сили українського війська могло бути сприйняте як політичне зухвальство, чого намагалися уникнути і Яворницький, і Васильківський, і Самокиш. Відомо, що попередня ілюстрація мала батальний характер, як і наступна; отже, третя поспіль композиція військової тематики виглядала б неприйнятною в умовах імперської цензури. З огляду на це, художник звертається до іншого тематичного поля, що корелює з розділом «Подорож на богомілья знатної особи». У цьому випадку знатною особою виступає Адам Кисіль, а сама сцена є побутово-обрядовою реконструкцією з життя української шляхти й народу. Таким чином, створюється гармонійне поєднання тексту й зображення, яке засвідчує узгодженість ідейної концепції всіх трьох авторів альбому.

Композиційно зображення має витягнуту вертикальну структуру, що розгортається знизу вгору, утворюючи цілісну сцену без внутрішнього поділу. У передньому плані три фігури козаків, імовірно в позі пошани перед святою іконою. Двоє з них промальовані з мінімальною деталізацією, тоді як третя постать найближча до глядача візуально акцентована. Її образ демонструє характерні риси втомленого воїна: зношене взуття, простий одяг (шаровари та сорочка), через плече перекинута порохівниця, поруч мушкет і головний убір. Останній елемент співвідноситься з аналогічним убранням козака на портреті Васильківського, що може свідчити про атрибутику певного типу стрілецького війська.

Наступна постать четвертий персонаж зображена на середньому плані, в стоячій позі. Відсутність головного убору дозволяє припустити, що він

тримає капелюх у руках. За зовнішнім виглядом він не ототожнюється з військовим, ймовірно, це представник селянського стану.

У верхній частині композиції зображено хресний хід. Надзвичайна деталізація релігійної атрибутики ікон, церковних хоругв, священства вказує на значущість релігії в структурі світогляду тогочасного українського суспільства. Центральною домінантою тла є зображення православного храму. Попри відсутність чітких архітектурних маркерів, які дозволили б точно ідентифікувати споруду, важливою деталлю є наявність бійниць (амбразур). Це дозволяє інтерпретувати церкву як фортифікаційну характерний тип козацької архітектури, адаптованої до умов частих військових загроз з боку Османської імперії та Кримського ханства.

3.4. Бій козаків з крилатими гусарами.

Розглянута ілюстрація з альбому «З української старовини» побудована за кутовим композиційним принципом (іл. 4). Вона належить до типових для видання подвійних сцен (диптихів), які візуально розгортаються у двох незалежних, проте змістово поєднаних частинах. У першій частині зображено поваленого крилатого гусара на передньому плані та гармату, розміщену безпосередньо над ним. За своїми конструктивними ознаками зображена гармата не відповідає канонічним зразкам козацької артилерії XVII ст., зокрема через її великі розміри та розташування ствола на значній висоті. У зв'язку з цим можна припустити, що зразок артилерії репрезентує озброєння польського походження. Така інтерпретація узгоджується з фактом, що козацьке військо надавало перевагу мобільним, легким гарматам, придатним до швидких маневрів.

Центральною фігурою композиції є польський кавалерист, на якому, умовно кажучи, «тримаються» інші візуальні елементи сцени. Його позиція створює ілюзію опори для всієї композиції, що, вочевидь, є свідомим художнім прийомом Самокиша, спрямованим на концентрацію глядацької уваги. Особливе значення має шолом гусара, зображений у фронтальній

площині. Як відомо, шолом у військовій ієрархії був не лише захисним елементом, а й маркером соціального та бойового статусу. У даному випадку, він символізує втрату контролю та поразку адже шолом, подібно до самого вершника, опинився на землі. Цей мотив доповнюється зображенням поваленого стяга, що у військовій символіці позначає втрату бойового духу та розгром. Ідентифікація гусара здійснюється завдяки характерним «крилам», закріпленим на спині панцира, а також озброєнню: пістолю в піхвах на сідлі та довгому стягу, який міг також виконувати функцію списа.

У нижньому правому куті ілюстрації, на затемненому фоні, зображено округлий блискучий об'єкт, який, імовірно, є артилерійським ядром. Така деталь, зображена в моменті зависання у повітрі, створює ефект миттєвого «стоп-кадру», подібного до знімка, що передає динаміку битви у статичній формі. Самокиш демонструє тут властиву йому здатність поєднувати динамічність батального жанру з ілюзією документальної фіксації подій.

Другий композиційний центр розташований вище й репрезентує групову сцену бою, в центрі якої момент двобою між козаком і польським гусаром. Ліворуч фігура козака-стрільця, упізнаваного за головним убором і характерною спорядженістю. Він повертається корпусом назад у напрямку двобою, вочевидь, щоб допомогти товаришу. Порохівниця, перекинута через плече, та його жестикуляція (рука, що тягнеться до шкіряного футляра з кулями) свідчать про термінову реакцію на перебіг бою.

Сцена двобою є надзвичайно динамічною: польський гусар намагається завдати удару зверху, однак кремезний козак протидіє йому широким замахом шаблі. Обличчя козака приховане, акцент зроблено на його фізичній силі розгорнутому торсі, піднятій руці з шаблею, впевненій стійці. Його озброєння пістоль і кинджал не можуть бути застосовані в умовах рукопашної сутички, що обґрунтовує присутність стрільця-помічника.

У цілому, композиція ілюстрації побудована за принципом внутрішньої драматургії, де фокус зміщується від поразки супротивника до бойового напруження козацького воїна. Самокиш, спираючись на власний

досвід військового художника та кореспондента, досягає високого ступеня візуальної переконливості, що поєднує художній ефект із документальною вірогідністю реконструкції. На передньому плані зображено козака, який, упираючись спиною в ствол гармати, спрямовує спис у груди коня супротивника. Така позиція передає не лише фізичне напруження, а й рішучість воїна у рукопашній сутичці. Під його ногами, діагонально до головної сцени, зображено пораненого польського гусара він лежить обличчям до землі, із шаблею, що випала з правої руки, та лівою рукою, якою захищає голову, жест, що свідчить про стан беззахисності й страху перед можливим смертельним ударом. Інший польський вершник гусар, імовірно офіцерського рангу, про що свідчить наявність пірнача (знака командної влади) в руці зображений у момент отримання удару в область шиї під шолом. Його тіло вже розхитане назад, руки розкинуті в сторони, що передає мить втрати рівноваги й наближення смерті. Така деталізація руху й виразу фігур є характерною рисою батального стилю Самокиша. На задньому плані зображено скупчення списів та кілька козацьких фігур, одна з яких вирізняється характерним головним убором, що допомагає її ідентифікувати як учасника українського війська. Ці елементи виконують функцію фону, що підсилює ефект масовості та загального наступу. Уся композиція вибудована з метою демонстрації поразки польського війська, водночас акцентуючи на бойовій перевазі козацької сторони. Візуальні засоби, якими користується художник, спрямовані на формування героїчного наративу, де реалістичність та емоційна експресія служать художньому підсиленню історичного контексту.

3.5. Козацьке військове спорядження.

Наступною ілюстрацією, що підлягає розгляду, є композиція, тематично пов'язана з параграфом «Рушниці, списи, келеп, шаблі, пістолі, ятагани та порохівниці». На зображенні (іл. 5) представлено узагальнений візуальний ряд зразків озброєння, що відповідає вказаній тематиці. Вся зброя

організована у формі витягнутої вертикальної композиції, яка умовно нагадує натюрморт, розміщений навколо трьох списів, з'єднаних у вигляді піраміди. Така форма надає сцені структурованості й водночас вказує на функціональний зв'язок між предметами. Центральним елементом композиції є шабля в оздоблених піхвах, що вказує не лише на бойову функцію, а й на естетичну й соціальну значущість цього виду озброєння. Піхви з декором засвідчують матеріальне становище власника та рівень культури військової касті. Перед шаблею зображено порохівницю округлої форми ймовірно, призначену для використання разом із пістолем, який розміщено нижче в композиційній ієрархії. За шаблею кілька зразків ятаганів, що, як відомо, походять із турецької військової традиції, що відображає також культурні впливи на озброєння козацького війська. Ще нижче кинджал східного типу. У верхній частині композиції представлено фрагменти захисного спорядження, ймовірно кольчугу, за якою розміщено келеп і рушницю. Особливу увагу привертає ще одна, значно більша порохівниця, розташована біля руків'я козацької шаблі вона, вочевидь, призначалася для використання з рушницею, що потребувала більшого заряду пороху через більшу вогневу силу. У нижній частині композиції, безпосередньо під зброєю, зображено предмети побуту: імпровізований похідний стіл, миски, ложки, чашку, глек, а також два казани великий і малий. Хоча ці речі не мають прямого відношення до військової тематики, їх наявність у межах однієї композиції виконує важливу символічну функцію. Вони репрезентують повсякденне життя козака, в якому війна і побут тісно перепліталися. Така побудова зображення створює художньо-символічний натюрморт, де кожен предмет є свідченням не лише матеріального світу запорозького воїна, а й його ментального й культурного простору. Таким чином, твір не лише ілюструє типи озброєння, а й формує цілісний візуальний наратив, що окреслює специфіку козацького буття синтез бойової готовності, практичності та повсякденного функціонування в умовах воєнного часу.

3.6. Сюжети з Гайдамаччини.

До наступного твору (іл. 6) нас вводить портрет у весь зріст, авторства С. Васильківського. Портрет відразу впізнаваний, зображено уманського сотника Івана Гонту. Переводячи погляд до графіки, звернемо увагу, що ми знову стикаємося з випадком коли Самокиш розділяє цілісну композицію на декілька оповідних частин, у даному випадку їх три. У цілому композиція є вертикальною й панорамною, саме тому і виникає відчуття розповіді. Центром композиції є групова сцена в нижній горизонтальній частині, котра промальована детально та знаходиться найближче до глядача.

Окремо виділяється владна фігура козака, за зовнішніми ознаками, відповідним візуальним та характерним деталям, можна вважати що це також зображення ватажка повсталих гайдамаків Івана Гонти. Уманський сотник Іван Гонта брав активну участь у протистоянні проти шляхти та очолював успішні набіги на міста й поселення, а також він був відомим стратегом та відмінним полководцем, який мав повагу як серед побратимів так і серед ворогів. Його фігура постає перед нами з характерним настроєм, стійка вільна, неначе трохи втомлена. Козацький кунтуш пошарпаний, так як він щойно був у бою, за широким поясом бачимо рукоять пістоля, внизу приторочена порохівниця. Чогось на кшталт панцира, латів чи будь якого захисту не спостерігається. Зазначимо, що це не значить що захист цілком відсутній, козаки часто надягали кольчугу під жупани та сорочки. Ліва рука Гонти простягнута з жестом запрошення, коли права тримає шаблю направлену до низу, немов би кажучи цим: «Все гаразд, зброю прибрано, поговорімо». Далі, якщо прив'язати погляд до лівої руки уманського сотника, то вона направлена до полоненого, скоріш за все, шляхтича. Полонений зв'язаний, його образ сповнений смутку та гнітом поразки. Навколо групи полонених зображено козаків, які власне і привели їх до свого ватажка. Із озброєння вдається виокремити деякі речі. З них мушкет та пістоль у козака ліворуч від полоненого, та шабля, у козака що знаходиться по праву сторону від того ж полоненого. Продовжуючи вести погляд в правий бік даної частини

композиції, натрапимо на спис в руках одного з козаків тієї ж групи, та ще один мушкет, на який невимушено спирається крайній з них, його увагу ніби відволікає щось і він повернув голову в інший бік. Біля того ж козака зображено ще одного зв'язаного полоненого, він схилений та поставлений на коліна. Козак що зі списом схилений над жінкою-бранкою на колінах, яка благаючими жестами рук і всім тілом направлена в бік першого полоненого, тому можна припустити, що це дружина шляхтича. Всі ці та інші, розмиті образи на задньому плані, зображено на темному тлі яке немовби відділяє цю сцену від усіх інших. До цієї ж сцени візуально відносяться декілька речей, хоча вони й знаходяться ніби вже за композиційними кордонами. Внизу ліворуч Самокиш ретельно промальовує три предмети, два з них це книги з характерними для тих часів застібками, третя річ – підвісний церковний підсвічник або велике кадило. Таким чином, стає ясно, що й книги є богослужбовими і відносяться до церковної атрибутики.

Повернувшись до побудови усієї композиції та питання її поділу, охарактеризуємо бокові частини. Ліворуч зображено церкву, яка знаходиться найвище в порівнянні з іншим вмістом подій. Споруда має високу кам'яну основу, на верхівці стрілчастого даху дзвіниці і трохи нижче зображено зореподібні хрести, ці деталі вказують на приналежність храму до католицької віри. На сходах центрального portalу церкви відбувається жорстока сцена з розоренням та пограбуванням храму. Все навколо задимлено та ніби розмите. З одного боку сходів бачимо графічну замальовку, на якій гайдамака заніс великий ніж над фігурою, що стоїть на колінах та в благальному жесті обхопила фігуру месника. Через ескізність зображення складно трактувати фігуру однозначно але з самої ситуації та завдяки специфічному підперезаному одягу, можна вважати цю фігуру католицьким служителем церкви. З іншого боку так саме ескізно промальовану бачимо неясну фігуру, яка ніби придавлена до землі великим вузлом награваного церковного добра у неї на спині.

Права частина композиції завершальна, має не самий великий розмір, але самий глибокий простір. Таким чином, бачимо вдалині палаючі, зруйновані будинки, на фоні яких зображено кінного козака. Ближче до глядача, Самокиш зображує ще одного вершника, котрий в динамічній сцені наздоганяє чоловіка та жінку, на яких направив списа з метою уразити ціль. Цим двом фігурам художник приділяє більше уваги. Роздивляючись їх одяг східного крою і, особливо обличчя чоловіка та його головний убір, робимо висновок, що козак на коні гониться за євреями.

Отже ліва й права частина цієї тричастинної історії нагадує про страшну історичну правду, гострі кути якої не обходить художник М. Самокиш. Центральна ж частина повинна нагадати, чому саме піднявся рух гайдамаччини, який в очах його учасників-українців був продовженням боротьби проти утисків та поневолювачів, хоча й приводив до крайніх форм насильства, що, на жаль, завжди є присутнім, в тому числі і у національній та визвольній боротьбі.

3.7. Приладдя військового писаря. Тема влади й закону.

Наступний графічний твір авторства Самокиша, а також портрет пензля Васильківського, мають посил на тему закону та порядку в козакому суспільстві, а саме на параграф про військового писаря (іл. 7). Якщо на портреті ми бачимо фігуру вповноваженої та важливої фігури ти часів, то у роботі Самокиша виділяються приналежності та речі, з якими часто, і майже щоденно стикався писар. Композиція малюнку має кутову форму, і звісно центр, на якому і сходиться кут.

Таким центром є грамота, або указ, чи щось на кшталт того, підписану, скоріш за все, гетьманом. Звертає увагу також прикріплена до документу печатка, художник використав її темний тон для звернення уваги, щоби фокус зору не оминув саме цю деталь роботи. Збірка документів також лежить на столі немов під всіма іншими сувоями, книгами та іншої «канцелярією». Чому, такий наче важливий та цінний документ, лежить під незліченими масами

паперу? Хочу припустити, що це навмисний кроки митця, спосіб подати важливість через образ. Цей документ виступає в ролі фундаменту, в ролі колони яка тримає важкий та масивний карниз храму, підґрунтя для всього що існує в межах закону країни. Те що контролює та тримає налагоджену, просту але дієву злагоду в середині суспільства. Що ж тримається на ньому? Опишемо натюрморт на столі. Лист паперу, на ньому знаходиться чорнильниця декілька пер для письма та пернач, як символ старшинської влади, притаманної для української козацької державності.

Далі за цим всім зображено невеличку посудину, яка використовувалася, скоріше за все, для розігрівання воску для печатки. Наступна складова натюрмарту, це книги в кількості чотирьох екземплярів, вони знаходяться найдалі від глядача в порівнянні з вище згаданими та описаними речами. На ці ж книги обперто декілька згорнутих сувоїв, один з яких обережно зв'язаний. Той що зв'язаний, нахилений від глядача, інший визирав з-за книг та похилений вже безпосередньо в бік нашого зору. Вище натюрмарту Самокиш зображує церковні речі та атрибутику: хрести, маленькі ікони та обереги. Таким чином, прочитати це можна як «в країні і для країни, як і для її громадян є закон написаний пером, а для всіх і над всіма людьми та їхніми законами, існує вищий закон та порядок Божий». Всі порядки які узаконено писарями та старшиною, будують на собі стійке та потужне суспільство, так само як і грамота на зображені. А є те, що не змінити, те під чим лежить все інше. Також саме вирішення подачі автором через вертикаль, прямо говорить про релігійний та сакральний жанр, із зверненням до неба.

Ще треба додати про орнаментику в нижній частині композиції всього твору, ліворуч від грамоти. Це нагадує виноградну лозу, що теж символічно пов'язано з релігією, образ Спасу та Пожертви. Нагадуючи і про сам параграф та про те, про що йде мова в нім, що закон був важливою функцією, важливим важелем керування не тільки армією та військами, а й всією країною та суспільством. Це відображає розвиненість тодішнього українського етносу.

3.8. *Пушкар часів І. Мазепи.*

Військова міць козаків залежала від зброї, і чим потужніша зброя, тим потужніша армія. Військо козаке було дуже могутнім та небезпечним для супротивника, насамперед через вогневу міць. Вогнева міць являла собою не лише стрілецьку зброю по типу мушкетів та рушниць, дуже вагому перевагу козаки мали завдяки нищівній артилерії. Технологія виготовлення цієї зброї у козаків була на відмінному, на ті часи, рівні, що дозволяло лити як невеликі обозні гармати, які можна було встановлювати на вози, так і важкі мортири та далекобійну осадну артилерію. Все це описується у розділі «Пушкар часу гетьмана Івана Мазепи; мортира, лита за указом Мазепи». Тому робота С. Васильківського демонструє пушкаря й мортиру, як приклад тієї, що лилася за указом гетьмана. Самокиш, я вже притаманно йому у цьому тандемі, зображує сцену баталії. У композиції перед глядачем постає артилерійська батарея яка веде вогонь, а також детальна модель козацької важкої артилерії часів Гетьманщини (іл. 8). Композиція за формою є діагональною, починаючись з постаті сидячого старого пушкаря і спрямовуючись до пейзажу з фрагментом замкової фортеці.

Почнімо з першого плану, де увагу привертає сама гармата, яка є дуже великою та має значну довжину. Металевий та важкий ствол з якого ведеться «кидання» ядра, встановлено на дерев'яну колісну несучу основу. На дерев'яному корпусі, особливо біля козака можна розпізнати візерунки виконані різьбленням. Колеса в порівнянні з гарматою невеликі, також виконані з дерева із фрагментами металевої обшивки, що зустрічається і на основному корпусі. Нижче ми бачимо гарматні ядра, які використовувалися до цього виду артилерії. До дерев'яного корпусу примотані мотузки, скоріше за все для фіксації гармати та покращення її стійкості під час ведення вогню. Все це та приладдя для експлуатації гармати, які покладені на дерев'яний корпус, свідчать про те, що гармата готова до бою, або ж бій нещодавно завершився, або він лише попереду.

Наступний фрагмент твору розповідає про саму битву. Козацькі пушкарі ведуть активний вогонь по ворогу, одну гармату обслуговує п'ятеро людей. Один в міховому капелюсі, здається, керує куди штовхати корпус, з метою прицілитися, ще троє за командою пересувають гармату. Художник неймовірно передає динамізм у цій сцені, так, що наче на собі відчуваєш всю вагу цього виду зброї. За фігурами гармашів стоїть ще один член команди, котрий чекає команди «вогонь», щоб провести підпал заряду в середині гармати. Позаду на скелястому пагорбі видно ще декілька фігур поранених та мертвих козаків, за допомогою яких художник зображує втрати які несуть українські воїни.

3.9. Козацький обоз.

В наступному творі (іл. 9) Васильківський зображає вид козацького військового, а Самокиш – обоз. Ідучи за порядком, розглянемо побудову композиції, вона, в даному випадку, кутова. Центром композиції є козацький віз. Перед тим як долучитися до аналізу твору, я вважаю що варто спершу розділити графічний твір на верхню від возу частину, та нижню.

На возі ми можемо виділити наступні речі: тулумбаси (ударні музичні інструменти турецького походження), стяг та сітку (невід) позаду нього. Тулумбаси обережно зв'язані та прикріплені до стягу, стяг в свою чергу обпертий об віз. Візуально, через нерухомість стягу можна вважати, що погода не вітряна.

Переходимо до верхньої від возу частини твору, до дальнього плану. В свою чергу, Самокиш робить цікавий прийом, розділяючи вже даний план ще на дві частини тільки вже вертикально по лінії стягу. По праву частину можливо розрізнити морський пейзаж та чайок. Невід також дає прямо зрозуміти, що обоз рухається поблизу морських водойм, з торгівельними цілями, або ж метою морських походів. Права частина представляє з себе пейзаж, на якому зображено місцевість лісостепу. Також там саме зображено

неподалік вола, оскільки саме за допомогою цього виду рогатої худоби і пересувалися важкі вози обозу.

Інша, нижня частина кутової композиції, зображує момент облаштування козацького відпочинку. Від вогнища зображено пасма диму які виходять далі за межі композиції. Сокира що увігнана в колоду, зняте з коня сідло турецького типу, даний тип сидла дозволяв забезпечити довге перебування в подорожі верхи, тому воно створено за формою максимально зручно. Також сідло, яке лежить на землі, використовувалося як стілець чи подушка, поки коні відпочивали від спорядження. Нижче сидла зображено об'єкт, який також входить за «рамки» композиції, він нагадує пристрій для кінного опору ноги. Готова їжа в казану та всі інші речі про які вже проговорено, нагадаю це сокира та сідло, свідчать про те що обоз зупинився, скоріше за все, на ночівлю. Козак, портрет якого зображує поряд з малюнком Самокиша С. Васильківський, можливо є супроводжуючим охоронцем в складі обозу. Його зображено немов десь збоку всієї композиції яку побудував Самокиш, здається крок вліво чи вправо, і ми побачимо як вартовий ретельно обводять місцевість своїм уважним поглядом.

3.10. Бій козака з степовиком.

У верхній горизонтальній частині композиції центральне місце займає колчан зі стрілами, ймовірно, турецького походження. Темний фон, на якому він розміщений, виконує композиційну функцію стабілізації: він візуально утримує об'єкти у статичному положенні (іл. 10). Горизонтальна вісь композиції підкреслена за допомогою розташованої паралельно зброї зокрема, списів і бунчука, які спрямовані праворуч. У центральній частині також розміщено с-образний лук, а нижче бойову сокиру з інкрустованими написами, спрямовану вниз бойовою частиною. Остання є відомим історичним артефактом так званим «бердишем Богдана Хмельницького», напис на якому свідчить про перемогу українського гетьмана під Замостям. Присутність цього предмета в композиції вказує на орієнтацію митця на

обізнану аудиторію, знайому з історією козацтва, адже сам бердиш на той час зберігався (і досі зберігається) у фондах Краківського Народного музею. Імовірно, включення цього предмета до композиції було ініційоване Дмитром Яворницьким. Нижня частина композиції організована за принципом симетрії. Центальною вертикаллю виступає спис у руках козака на білому коні саме він виконує функцію композиційного розподілу простору: розмежовує візуальні елементи як у горизонтальній, так і у вертикальній площинах. Завдяки цьому досягається візуальний баланс між лівою і правою частинами. Зображення цього списа також виконує символічну функцію він розділяє образи чорного татарського та білого козацького коня, а також символізує опозицію «свого» і «ворожого».

Центральна сцена зображує момент безпосереднього зіткнення: козак, озброєний списом і шаблею за спиною, наздоганяє противника й простромлює його. Татарський вершник, озброєний подібним списом і колчаном зі стрілами, намагається чинити опір. Під копитами його коня зображено стріли, імовірно випущені з лука, що свідчить про активну фазу бойового протистояння. Фоном для сцени слугує степовий пейзаж, що типово для батальних робіт Самокиша. Окрему увагу в композиції заслуговує зображення коней, яке є характерною рисою творчості Миколи Самокиша. У його творах кінь не постає як знеособлений елемент батальної сцени, а навпаки наділяється емоційною виразністю, близькою до людської. У цьому конкретному випадку білий кінь козака виявляє явні емоції, жах, паніку на тлі спокійного обличчя вершника. Водночас кінь татарина залишається врівноваженим, тоді як його вершник демонструє емоції, схожі на ті, що переживає кінь супротивника. Художник досягає візуального паралелізму через деталізацію: піднята вгору голова коня й вершника, біла грива й світла шапка з відворотами, іржання коня й крик людини. Таким чином, Самокиш не лише передає динаміку та драматизм сцени, а й натякає на глибинну спорідненість людини й тварини в екстремальних умовах воєнного протистояння. Це не є сатиричним елементом,

а, радше, засобом візуального підкреслення первісної природи людського буття у часи конфлікту.

3.11. Сцена в запорізькому таборі.

Сцена з життя Запорозької Січі: суд над злочинцем. Графічна робота під умовною назвою «Сцена із запорізького життя: суд над злочинцем» (іл. 11) представляє складну, багатофігурну композицію, побудовану за діагональним принципом. Центральним елементом композиції, який не одразу впадає в око глядачеві, є оголений торс злочинця. Його образ частково прихований серед великої кількості інших фігур, що створює ефект занурення в живу, насичену подіями сцену. Альтернативно, композиційним центром може вважатися гармата, що візуально привертає увагу завдяки високому рівню деталізації. Саме навколо неї розгортається основна дія сцени гармата стає умовним «якорем» композиції, точкою опори, яка організовує навколишній простір. Зміст зображення повністю відповідає тематиці, заявленій у параграфі, це сцена з повсякденного, життєвого побуту козаків. Передній план займає козак, що б'є у тулумбаси, традиційний сигнал для збору, який широко використовувався на Січі. Він одягнений у повний похідний стрій, із шаблею при боці, і водночас займає відсторонену позицію щодо сцени покарання, немов виконує свою функцію поза емоційним контекстом події. Важливою деталлю сцени є зображення тіней на землі, зокрема від фігури сивого козака, що дозволяє припустити часові координати події: найімовірніше, дія відбувається у першій половині дня, коли сонце перебуває досить високо на небосхилі. Позаду тулумбасів розміщено велику артилерійську гармату, типологічно відмінну від описаної у попередньому параграфі. Це дає підстави трактувати зображення як продовження теми збройного ремесла. Особливу увагу привертає фігура козака, що взаємодіє з гарматою або з метою технічного обслуговування, або, згідно з іншою версією, для підготовки до покарання. Відомо, що на Січі інколи винуватців після побиття прив'язували до гармат до моменту, поки їх не викуплять товариші. У цьому контексті дії

козака можуть трактуватись як підготовка до такого етапу покарання. Навколо гармати розташовані кілька дерев'яних діжок, імовірно для пороху. За артилерійською установкою зображено групу спостерігачів, серед яких троє чоловіків, що, очевидно, є пасивними свідками події. За ними окреслено контури загону для коней, а праворуч ще кілька постатей, також залучених у загальний простір сцени. Фігура самого злочинця зображена схиленою, з оголеним торсом, частково закритим іншою фігурою козака, що стоїть поруч з гарматою. Ймовірно, засуджений прикутий до стовпа, біля якого перебуває так званий «кат», ще один козак, який здійснює акт покарання, вдаряючи засудженого дерев'яною палицею. У козацькому середовищі дотримання закону та внутрішньої дисципліни вважалося однією з ключових засад. За серйозні правопорушення могла бути застосована навіть смертна кара, однак у цій сцені представлено покарання у формі тілесного покарання, що дозволяє припустити незначність скоєного правопорушення за мірками Січі. Позаду «ката» зображено вершника, який уважно спостерігає за сценою. Поруч із головою його коня привертає увагу фігура молодого козака з люлькою. Цей образ виділяється непропорційністю щодо фігури вершника та коня, що, ймовірно, було свідомим художнім прийомом М. Самокиша, таким чином автор акцентує увагу глядача на цій фігурі, можливо, підкреслюючи її психологічну або наративну значущість. Рухаючись далі праворуч, у композиції з'являється ще один вершник, поряд із яким стоять два коні. Він зображений у скромному вбранні й погляд його спрямовано вслід попередньому вершнику. Позаду цієї групи ледь помітні контури споруд, наметів або хат з солом'яними дахами, що дозволяє зробити припущення про розташування сцени: найімовірніше, події відбуваються безпосередньо на території Запорозької Січі.

3.12. Пейзаж на місці Чортомлицької січі.

Продовжуючи графічну розповідь про Січ, на наступному малюнку (іл. 12) зображено пейзаж, а саме ландшафт місця, де стояла колись Чортомлицька

січ, про що, відповідно, оповідає текст Д. Яворницького. Пейзаж розміщено у верхній частині аркушу та поміщено в панорамну овальну форму. Композиційний центр фокусується на островці посередині пейзажного малюнку (напевне саме на ньому Січ і знаходилася), оскільки всі фрагменти пейзажу, що зображено навколо, не мають ясної чіткості та виразності, все розмите, і саме острів промальований з особливою увагою. Пейзаж поділяється на передній, середній та дальній плани. Деталізації на передньому плані нема зовсім, не можна роздивитися якусь окрему рослину чи форму. Це створює, в свою чергу, динаміку в зображенні. Середній план, як і було вже згадано, демонструє нам скелястий острів оточений річкою. Задній план втрачає вже будь-яку різкість в даній роботі. Без конкретних контурів, лиш віддалено є щось, ледь схоже на рослинність.

Як і завжди, до графіки Самокиша додається козацький портрет на повний зріст авторства Васильківського. Напевне це приклад образу козака, який міг проживати на території цієї області, де знаходилася Чортомлицька січ. У даному випадку образ козака вступає у прямий, хоча й своєрідний діалог з натюрмортом, розташованим у графіці М. Самокиша під зображенням пейзажу, причому темна лінія берега опускається нижче, розмивається і перетворюється на темний фон де легким малюнком, як на фотонегативі, «проявляється» зображення будяка.

Ліворуч від портрету і нижче пейзажу зображено предмети які складають з себе своєрідний натюрморт в стилі Самокиша. На світлому прямокутнику зображено різноманітне приладдя. Схоже ми можемо бачити на поясі козака на портреті, звідси й виникає згаданий діалог. Також можна додати, що форма та загальний вигляд цих предметів можуть свідчити про географічну приналежність, традиційність що притаманна області до якої належала Чортомлицька січ. Отже зверху-вниз розташовані за принципом від більшого до меншого наступні речі: бубон (його використовували не тільки як музичний, а й як сигнальний інструмент), кругла фляга, ладівниця (сумка для куль), порохівниця, кресало, люлька у кисеті. Ці важливі але неживі

предмети ніби оточені фоновим зображенням будяка, рослина теж цілком може свідчити про характерність місцевості. На нашу думку зображення будяку ще й візуально наближає натюрморт до пейзажу, немов переливається в нього, роблячи їх одним цілим. Так ми можемо уявити, цю степову місцевість з широкими лугами й ланами та посушливим кліматом, бо саме з такими факторами ця рослина добре себе могла почувати. Так і козаки зливалися з оточуючим пейзажем і ніби переймали його якості: витривалість, чіпкість, стійкість. Невипадково будяк поставав образом козацького степу. Додамо, що частина будяка постає білим на темному фоні, а з іншого боку від предметів – чорним силуетом на білому тлі, тому ці зображення існують неначе окремо, і створюється враження колажності.

3.13. Пейзаж на місці Дунавецької січі.

На цьому тема пейзажу не закінчується, наступна ілюстрація в альбомі (Іл. 13) так саме і наступний параграф, ведуть розповідь про Дунавецьку запорізьку січ. Звісно на момент життя художників, від Січі вже нічого не залишилося нажалі. Тож на цьому малюнку, як і на попередньому, зображено місце, де вона колись стояла. Як вже звично для візуальної програми видання, до портрету, виконаного Васильківським, додається кутова графічна композиція Самокиша. Тут козак відрізняється від попереднього, він одягнутий заможніше, має доглянутий вигляд, при ньому багато зброї тощо. Можливо це сотник чи кошовий отаман або іншого роду високопосадовець серед козачого війська. Сам пейзаж обрамлено в круглу форму «тондо», а також, знаходячи подібність із минулим твором, спускаючись від основного пейзажу донизу, зливається з ним, формуючи одне ціле. Таким чином, дві композиції накладаються одна на одну та формують суцільний простір. Від цього, правда, не залежать центри композицій, бо у верхньому малюнку (тондо) центром композиції є острів на якому стояла Січ, а в нижньому, центром композиції є птах.

Твір можна поділити на класичні три плани: ближній, середній, дальній. Почнімо аналіз з першого. Це зображення птаха, а саме чаплі. Треба відмітити, що в цьому альбомі ми майже не стикаємося із зображеннями ретельно промальованих диких тварин чи птахів. Тому, за нашою версією, тут є образно-символічна паралель з попереднім твором. Як і будяк, чапля символізує природу та місцевості, умови оточення де перебувала Дунавецька січ. Це болотисті, річкові ландшафти із значним відсотком вологості в ґрунтах. Останній фактор вказує на те, що захоплення цієї січі було дуже важким. Зазначимо, що фактичний другий план, це дуже детально промальований очерет та інша рослинність, ще один символ та характеристика місцевості. Зображення очерету може бути пов'язана з постаттю одного з видатних головнокомандувачів Задунайської (Дунавецької) січі, якого кликали Рогозяний дід. Трохи далі знаходиться узбережжя та вже течія річки Дунай. Середній план, так саме як і в попередній ілюстрації, представляє з себе зображення острова на якому була розташована Січ. Скелястий берег, мала кількість густої рослинності, це те що притаманно цьому острову. Дальній план це пейзаж відкритої, горбистої місцевості, також без натяку щільної та високої рослинності, що нагадує класичне географічне місце мешкання козаків. За островом по річці можна розглянути чорне каміння порогів, ще один природний оборонний фактор. Це ріднило територію, що була під владою Османської імперії і на якій знаходилася Січ, з українськими місцевостями, де перебували попередні запорізькі укріплення.

3.14. Композиція до теми «Січовий дід».

Наступний твір (іл. 14) присвячено темі «Січовий дід», портрет якого нам демонструє робота Васильківського. Композиція Самокиша має кутову вертикальну форму з центром який зміщений на самий верх. Нерідко вертикальний формат використовується що зробити акцент на чомусь сакральному, і цей випадок не є виключенням. Адже на самій вершині всієї конструкції, у рамці типу «тондо» ретельно і навіть анатомічно промальовано

череп коня, а кінь для козаків був дуже важливим супутником, і важливість в пріоритетному «пантеоні» він займав на рівні з шаблею.

Якщо ми почнемо йти з низу до гори, то нижня частина композиції включає різноманітну вже знайому нам атрибутику козацької амуніції, наприклад порохівниці, ладунки, кресало тощо. Далі саме сідло козацького типу із його складовими: ремені, снасті, подушки, мотузки, м'яка основа. Череп коня на чорному фоні круглої форми знаряджений у повід, неначе символізує нескореність самій смерті. Кінь вже мертвий і старий козак його пережив, але його дух таки же сильний як і колись, і готовий рватися у бій.

3.15. Ярмарок.

Продовжуючи аналіз графічного вмісту, ми переходимо до наступної ілюстрації, яка зроблена на тему «Ярмарок в Малоросії» (іл. 15).

Композиція побудована горизонтально і має складну багатофігурну структуру. Розглядаючи роботу зліва направо, треба виокремити окремі групи персонажів, які сформовані парами. Перша група – музики, а саме скрипаль, що сидить на лавці, поруч з ним праворуч сидить цимбаліст із відповідним інструментом. Інструменти відіграють роль предметів культури та складаються її невід'ємну частину. Музика як і будь-яке мистецтво відображає культуру народу. За їх спинами у тіні даху корчми стоять ще дві неясні фігури які, здається, заслухалися виконавців.

Якщо перевести погляд трохи нижче, то побачимо зображення натюрморту, це скоріш за все чийсь товари. Питання постане наступне: Чому без нагляду? Бо, як вже і згадувалося, козацький народ цінував порядність, так що навіть у чужих не крали, не те що у своїх. Принципи у козаків були стійкі, а порушників суворо карали. Продовжуючи проводити погляд в правий бік, ближче до композиційної середини твору, ми чітко виокремлюємо ще дві фігури. Жінка молодого віку разом з чоловіком, обидва в стані танцю, в народному вбранні, причому за поясом чоловіка бачимо кинджал східного типу, отже це козак. Можна припустити що обидва танцюють під супровід

музик, яких ми описали раніше. Відбувається щось доволі веселе, що людям подобалося, як робити, брати участь, так і спостерігати. Сцена з танком козака й козачки, та ще й поряд з корчмою, де танцююча пара могла перед тим вже скуштувати «оковиту», виглядає досить природно.

По центру композиції постягується витоптаний, виїжджений шлях, який починається від самого глядача (немов відкриваючи і йому дорогу до всього дійства на полотні, тим самим роблячи його майже активним учасником) і закінчується вдалині, де ми бачимо виїжджаючий віз, запряжений конями, який прямує від ярмарку, до темного умовного обрію що нагадує ліс. Ліворуч від возу знаходяться ще дві людських постаті, які ледь можна розпізнати і розрізнити в них чоловіка й жінку, а також ще один навіс, що прямо вказує на те, що ярмарок на передньому плані не закінчується, а постягується набагато далі.

Шлях розділяє твір неначе на ліву та праву частину, де на лівій відбувається гулянка, а на правому серйозна торгівля. Чому серйозна? Насамперед постають фігури коней якими, скоріш за все торгують – троє дорослих особин та мале лоша. Перед тваринами, ближче до глядача, сидить чоловік, і тут ми бачимо двох персонажів. Ближче до нас розташована сидяча постать біля купки сіна для підгодовування коней. Хоча фігура, як і більшість інших людей, промальована ескізно, видно, що це не старий чоловік у простому «сіряку». Сидячи напочіпки, він, схоже, розкурює козацьку люльку. Серед коней, стоїть ще один чоловік який, можливо, є власником худоби і виглядає доволі заможним, на це вказує смушкова висока шапка, гарні чоботи, довге кнутовище, на яке він спирається. Прикметно у цій сцені, що коні промальовані набагато детальніше, навіть «портретно» ніж люди і це нагадує про любов М. Самокиша до зображення цих тварин і його загальновідому славу саме у малюванні коней. Трохи далі, на задньому плані розміщено ще дві постаті і віз, (возів до речі дуже багато, бо це основний спосіб переправляти товар різного виду) один з них у возі, а інший перед. Навіть за відсутності деталізації, бачимо, що на возі жіноча фігура, а перед возом, спираючись на

нього, у розслабленій позі стоїть чоловік. Порівнюючи з іншими образами й тим, як вони виглядають, можемо зробити висновок, що на ярмарок сходилися різні верстви населення, і він був місцем для певної самореалізації, здобутку грошей, придбання товару, гуляння, веселощів тощо. Це поліпшувало комунікацію зі світом та оточенням, економіку країни, прямо впливаючи на торгівлю. Продовжуючи огляд, додамо декілька деталей. Наприклад, на правому боці твору, є якась дерев'яна крита конструкція, яка намальована наче для балансу всієї роботи. Ще є чоловік з палицею, на задньому фоні над конями, який порасться у своїх справах із рогатою худобою. Зазначимо що він уходить, тобто йде від глядача, тому можна припустити що худобу яку чоловік веде, було придбано на ярмарку. Це говорить про ще одне, а саме що тодішні українці могли дозволити собі придбати рогату худобу (яка коштувала дуже недешево), це вказує на забезпеченість та достаток людей. Узагалі, ярмарок був значною подією для населення, певним економічним центром, в його межах можна було витратити свої заощадження, купити або продати різноманітні вироби й товари: худобу, витвори промислу, одяг, продукти, речі, зброю і таке інше. В таких місцях і на такій події зазвичай було дуже людяно, і хоч на малюнку М. Самокиша, образів не так й багато, але цього вистачає, щоби передати насиченість оточення людською аурую, галасом та шумом.

3.16. Селянські будні.

Чим ближче до кінця альбомної частини видання, тим значніше відхід від батальної тематики в творах, які мають авторство М. Самокиша. Це ж відбувається і тематичному текстовому вмісті Д. Яворницького та у візуальному доробку С. Васильківського. Натомість, якщо ми говоримо про роботи Самокиша, то частіше в альбомі, особливо наприкінці, можна зустрічати пейзаж. Наступний твір (іл. 16) і є таким.

Малюнок побудований на основі квадратної композиції. Хоча не весь малюнок видно, щоб віднести його до форми подібної композиції, бо його значну частину закриває малюнок Васильківського. Зазначимо, що саме

закриває, а не заміняє. Здається, що якщо трохи відсунути малюнок Васильківського, то нам відкриється інша, прихована частина пейзажного малюнку Самокиша. У наявному ж вигляді маємо справу з кутовою композицією, яку можна розподілити і на горизонтальний та вертикальний прямокутники. Отже графічний твір можна поділити на дві частини, на дві сцени. Перша, це власне сцена з волами, наступна – панорамний пейзаж.

У цілому перед нами розгортається пейзаж із сценою сільськогосподарських робіт. Центр композиції зміщений до правого нижнього фрагменту малюнку, і являє собою фігури волів та їх господаря. Також відзначимо, що малюнок є візуальним «додатком» до теми козачого зимівника. Починаючи з першого плану, а сумісно з центру композиції, чітко промальовані воли. Ці могутні тяглові тварини були дуже важливими як для козаків (військових) так і для селян, оскільки вони виступали основною робочою і тяговою силою. Світлий ліворуч та темний праворуч, воли, запряжені та тягнуть, скоріше за все, плуг. Перед ним ще видніється не оброблена земля, на що вказує присутність рослинності. За волами зображено селянина який тримає сам плуг, ціпком підганяючи рогату худобу. Далі у перспективі видніється невеличкий фрагмент пейзажу з вже обробленою землею, над якою ширяють птахи, які виступають своєрідним переходом до наступної частини малюнку.

Верхню частину малюнку (над портретом селянина, роботи Васильківського) можна розглядати і як цілком самостійний пейзаж. На середньому плані пейзажу розкривається орана земля, як неначе по ній пройшли вище описані воли, рослинність навколо та стежина, яка веде до обрію від глядача, в глибину твору. Подалі видніється степова частина ландшафту, а також криниця з «журавлем» та хатина-мазанка. Власне перед нами, напевне, постає не дуже детальне, але зображення самого зимівника. Вище описані речі знаходяться по праву частину стежини, по ліву розстеляється степ. На самому віддаленому від нас фрагменті, художник

зображає узлісся. Це дає змогу визначити природну зону в якій зазвичай розміщували зимівники.

3.17. Поїздка на богомілля.

На ілюстрації зображено подорож на богомілля. Композиція має звичну кутову побудову, центром якої є дорожня карета (іл. 17), запряжена четвіркою коней. Така кількість коней передбачена для швидкого пересування. В середині карети, у отвір видно жіночу фігуру. Вслід за каретою скаче вершник-козак, чоловік озброєний і явно є супровідником цієї пані. Зі зброї можна виділити рушницю та шаблю, спис відсутній, отже супроводжувач явно не має на меті брати участь в потужній атаці на ворога. Карета рухається повз людей, також ближче до глядача, позаду карети, художник зобразив ще й пса невеликого розміру, який прямує за подорожніми. Густі чорнильні тіні відкидає все живе й неживе на малюнку, їх густота, а також невеликий розмір вказує на те, що на дворі вже полудень і досить спекотно.

На першому плані, з лівого боку зображено фігуру літнього чоловіка, він прописаний досить добре і це явна портретна замальовка. Одягнутий по простому, в руках палиця і торбинка за спиною, лівою рукою він потирає скроню ганчіркою, можливо від поту. Це вказує на те, що карета та її супровід не єдині, хто прямують до місця богомілля. Праворуч від карети розташовано прикметна пара – сліпий та його хлопчик-поводир. Саме цей хлопчик, а також рука не старого ще чоловіка, яка тягнеться в напрямку карети за милостинею, і дає нам однозначне прояснення всієї дорожньої сцени. Бо тепер стає зрозумілою причина зупинки карети і поведінка пані, яка визирає звідти. Звісно, відправляючись до святого місця, вона вже просякнута відповідним настроєм і не може залишити сліпця без милостині-благодіяння.

Далі, на середньому плані видніється ще один вершник який відірвався від свого об'єкту охорони. Можливо це слуга, який прямує ще швидше, щоб убезпечити від можливих перешкод попереду. Природне оточення, тобто пейзаж, не схожі на степову зону. Вдалині видніється річка або ж озеро, позаду

якої видніються пагорби. Навколо мало дерев, за більшою мірою, зображено куширі у значній кількості і лише на самому дальньому плані, де вже все дуже умовне, можливо зображено степ, в силу однотонності.

3.18. Прощання дівчини з козаком.

Згідно послідовності параграфів у текстовому супроводі альбому, на черзі розділ про проводи козака, що і зображено в наступній роботі (іл. 18). Майже у всіх роботах обох художників ми зустрічали чоловічі постаті, при цьому або не зустрічаючи образ жінки, або він був присутній у дуже ескізному, «розмитому» варіанті. Однак в українському суспільстві жінка завжди відігравала не останню роль, і була так саме поважним членом української спільноти, як і козак, ремісник або воїн. Жінка цінувалася, поважалася та мала рівність. У випадку цього художнього твору ми стикаємося відразу з двома жіночими посталями, як в малюнку Самокиша, та і в роботі Васильківського.

Композиція твору п. Миколи Самокиша має квадратну побудову, із центром який зосереджується на образі дівчини. Погляд, поза та рухи козака, та його коня направлені саме в її бік. І оскільки тематично в нас йдеться мова про проводи до війська, то як раз дівчина чи жінка, відігравали важливу роль в цій події. Постаць і одяг дівчини детально прописаний, видно кожен частину її вбрання. На вигляд вона молода, має сережки, стрічку яка тримає волосся та намисто з дукачами. Одягнута в сорочку вишиванку та довгу спідницю, взуття немає. Усі вказані деталі є прикладом народного вбрання українок. В руках вона тримає дерев'яне відро та поїть коня. Позаду знаходиться криниця, ліворуч від якої розміщено коромисло з ще одним таким самим відром. Її зажене обличчя опущене вниз, вона не дивиться на козака але слухає те, що він їй каже. Козак верхи на коні, нахилений в бік дівчини. Як відомо, козак споряджався у все саме якісне та найкраще, речі які слугували йому, могли придбатися на ярмарках, зазвичай на це йшли великі фінансові збереження. На вигляд молодий, пострижений під скобку, зі зброї має списа за спиною та шаблю в піхвах. Вогнестрільної зброї не спостерігається, але на поясі вдається

розгледіти порохівницю. З одягу молодий козак має сорочку та короткий каптан, також на ньому зображено шаровари та високі чоботи, в руках він тримає козацьку шапку. Впевнено сказати складно, однак можна припустити, що на його зап'ястках є шкіряні наручі. Кінь темної масті, слухняно стоїть п'ючи воду з відра в руках дівчини.

Розібравши, описавши та ознайомившись з композицією та основними фігурами першого плану, настав час звернути увагу на пейзаж даної графічної роботи. Поступово будемо відходити від постатей людей, до дальньої точки твору та фігур розміщених на цьому «проміжку». Відразу за молодим козаком та козачкою відкривається наступний фрагмент плетений паркан (тин) ліворуч, оточений рослинністю, дерев'яна забудова стоїть понад частково понівеченою, витоптаною, накатаною дорогою. Ці ознаки опису місцевої інфраструктури для пересування обивателів та транспорту, свідчать про її часте використання. Вище, далі по напрямку полотна дороги, шлейфи від коліс возів свідчать про це. Права частина вміщує такі об'єкти як дерево невеликої висоти, що знаходиться відразу за вершником. Плетений тин, за яким вдається розглянути місцеве господарство у вигляді городів, зображений в меншому контрасті, прозорішим та схематичним. Зазначу свою думку. Це місце нагадує ворота або портал, котрий веде до зовсім іншої локації, яка має власну атмосферу та зовсім інший сюжет. «Пройшовши» далі по цій дорозі, що зобразив майстер, ми переносимося до крайньої, ще одної окремої частини даної роботи. Власне, будинки тодішнього українського села. Хати стоять щільно між собою. Перша хата мазанка, яку ми зустрічаємо в плавному переході від тину до забудови, зображена не площинно, як всі інші, а у ліній перспективі. Це своєрідний знак, метод зробити твір глибшим, спроба заманити глядача піти в те село, яке насправді продовжується далі, а не зупиняється на цих хатах. Описуючи будівлі, і називаючи їх мазанками, можна описати деякі конкретні візуальні ознаки української мазанки: білі стіни, високий і масивний дах (стріха), невелика кількість віконних отворів. Загальним чином, кількість видимих споруд дорівнює шести одиницям. Серед

щільної побудови села, видніється високе та тонке дерево, можливо акація. Небо та погода ясні. Відхилившись від світу флори, звернемо також увагу і на тварин присутніх на полотні, бо окрім коня а землі, в небі ширяє декілька птахів як раз над самим селом.

3.19. Тема мандрівного філософа.

Наступна художня робота (іл. 19) пов'язана з тематикою життя Григорія Савича Сковороди – Українського Сократа. У графічному творі М. Самокиша до цієї теми зображено дві окремі композиції. Перша, яка має горизонтально-прямокутну побудову та з центром у вигляді фігури людини. Та друга, яка по суті є натюрмортом, композиційним центром якого є велика розгорнута книги в середині.

Перша композиційна складова цього твору демонструє відкритий, навіть певне можна сказати суворий пейзаж з не менш сумним та гнітючим небосхилом. Пусте безкрає поле, а ні дерев, а ні якоїсь густої рослинності, тільки вдалечині проглядають силуети двох вітряків, а серед цієї пустині стоїть темний образ чоловіка. Доволі спустошене місце, як наче це символізує Україну, точніше те, що на її місці залишилося в той час коли її застав Сковорода. В такому разі, малюнок сповнений філософськими ідеями, які були притаманні українському видатному мислителю.

На присутній тут символізм натякає й натюрморт. Зображено щонайменше шість екземплярів книг різного розміру та, скоріш за все, так само це стосується і їх тематики. Декілька лежать разом, а якась кількість складені та знаходяться у більш вертикальному положенні. В той час як одна велика книга, значно більша за всі інші, розгорнута і немов випромінює впевненість. Немов саме вона диктує якісь ті чи інші основи і тому над нею розмістилася підставка з свічкою і хоча остання не горить, але нагадує про вираз «світоч знань». Також на поверхні де всі ці книги знаходяться, лежить ще одна, найближча до нас, перевернута, і лежить частиною що розгортається, додолю. На ній єдиний видніється напис «Алфавит мира». Це скорочена назва

віршованого твору Г. Сковороди «Розмова під назвою Алфавіт або Буквар світу», в якому автор як раз розмірковує над шляхом людини до себе й до Бога. І можливо тому ця книга виглядає найбільш «читаною», з пошкодженою обкладинкою і закладкою між сторінками.

Проте, на нашу думку кожна книга тут не означає щось окреме, а ось всі разом вони означають інформацію, знання, історію та обізнаність. Книги несуть духовність та великий запас досвіду минулих віків. Також вони символізують силу, тому що обізнаний та розумний народ завжди буде сильніший ніж той, що проживає у невіданні.

3.20. Сцена з бандуристом та фінальна сцена альбому.

Важливою часткою українського життя була тема бандуристів та їхньої ролі в житті суспільства і в цьому випадку, разом з М. Самокишем, ми знову повертаємося до років Гетьманщини (іл. 20). Бандура це символ України так саме як і калина чи вишиванка, і тому її багато ніколи не буває, власне на цьому аркуші їх зображено аж чотири, якщо ми візьмемо малюнки обох художників.

Композиція малюнку Самокиша є кутовою, центр один, він, так би мовити, вилучений з основного малюнку, окреслений колом, і являє окрему реконструкцію, сцену. Навіть за жанром центр композиції відрізняється, якщо все навколо є натюрмортом, то в середині кола зображується сюжетна сцена. Але між тим, неправильно відокремити їх один від одного, вони наче складають одну суцільну конструкцію.

Натюрморт складається з двох бандур по різні сторони він тондо, одна праворуч, інша зверху, і розташовані вони в просторі так, немов вони у вигляді променю відходять від сонця, яким є сюжет в колі. Та що вище, підвішена у вертикальному положенні, повернута до глядача тильною стороною, і обплетена лозою, можливо, хмелю. Хміль як орнамент зустрічається на вишиванках, символізує собою війну, сміливість, хоробрість та мужність. Бандура що праворуч знизу, вже розташована горизонтально. До глядача вона повернута

боком, що дозволяє трохи розгледіти ту частину, на якій власне і грають. Навколо даної бандури зображено вже значно більше символіки. Окрім того ж хмелю, зображено польові квіти, а також ластівку, якій притаманна жіноча символіка. Вона несе на своїх крилах весну. Вважалося, що там, де оселиться ластівка, неодмінно буде щастя, бо, крім весни, вона приносить із «вирію» кохання молоді, приплід — худобі. В одній із щедрівок ластівка уособлює Богородицю. Під бандурою також лежить бубон, що теж якоюсь мірою символізує радість та веселощі, а в більш віддалені часи міг символізувати сонце. Можливо цим автор хоче окреслити те, що бандура виступає як інструментом війни та могутності, так і інструментом радості, гулянок та щастя.

У іншому малюнку, який вписаний в коло, зображено момент з життя бандуриста. Навколо музики облаштувалися слухачі, з захопленням насолоджуючись грою і співом, більшість з них молоді. Позаду них стоять жінки, які сором'язливо, трохи відсторонено також слухають твір який звучить під ударами пальців об струни бандури. Праворуч за спиною бандуриста видніється голова, плечі і торба, яку напевне тримає хлопчик-поводир. Ще далі зображено навіси, та інші образи людей, неначе все це відбувається під час ярмарки.

Останнім, завершальним твором в альбомі є також графіка Миколи Самокиша (іл. 21). Мертвий кінь білої масті, вбитий стрілою, лежить в повній амуніції, неначе після бою, окреслений колом. Колом є сонце яке заходить за обрій на фоні пустинного пейзажу та плетіння будяку. Вважається що будяк, це образ козацького степу. За того ж обрію, на фоні сонця летить велика зграя птахів. Схоже, що цим малюнком, художник хотів красно завершити візуальний супровід, без слів сказавши, що це кінець історії.

Висновки до розділу.

У третьому розділі здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз ілюстрацій Миколи Самокиша до альбому «З української старовини»,

створеного у співпраці з Дмитром Яворницьким та Сергієм Васильківським. Аналіз візуального матеріалу засвідчує високий рівень художньої та історико-документальної реконструкції, реалізований у синтезі батального, пейзажного, побутового й символічного жанрів. У творах батального спрямування таких як сцени штурму, боїв з крилатими гусарами, козацьких походів М. Самокиш поєднує динамізм композиції з достовірною реконструкцією бойових епізодів. Автор приділяє особливу увагу зображенню озброєння, військової амуніції та деталей козацького строю, що підтверджує його глибоке знання історичного матеріалу та художню майстерність у зображенні реалій XVII - XVIII ст.

Окрему увагу приділено побутовим і культурно-релігійним сценам, зокрема зображенню писарської канцелярії, суду в запорізькому таборі, подорожей до святинь і козацького ярмарку. Ці композиції створюють цілісну картину життя запорізького товариства, де релігія, традиція, закон і соціальний порядок є невід'ємними чинниками повсякденного буття. Особливе значення мають символічні натюрморти (зброя, атрибутика, побутові речі), які у творах Самокиша перетворюються на носіїв глибших значень — ідеї влади, закону, національної ідентичності.

Пейзажні композиції, присвячені місцям колишніх січей (Чортомлицької, Дунавецької), а також природному середовищу козацького життя, мають символічно-меморіальний характер. Через поєднання зображення природи, побутових предметів і портретів козаків художник формує візуальний наратив про втрачений, але важливий для національної пам'яті простір. У цьому виявляється філософський пласт його творчості.

Отже, Микола Самокиш у межах видання «З української старовини» виступає не лише як ілюстратор, а як співавтор історико-культурного наративу. Його твори поєднують глибоку наукову обґрунтованість, майстерність композиції, емоційну виразність і національно-патріотичну ідею. Це дозволяє розглядати його мистецтво як візуальну форму історичної пам'яті українського народу.

ВИСНОВКИ

У дипломній роботі визначено, що вивченість обраної теми відображається в наукових і публіцистичних виданнях, окреслюються важливі питання впливу М. Самокиша на розвиток батального мистецтва у цілому, та на українське мистецтво, зокрема. Існують публікації творчо-біографічного плану, які допомагають розкривати творче «я» художника. У той же час ще недостатньо мистецтвознавчих українських публікацій, присвячених конкретним картинам і художнім циклам митця.

У дипломній роботі було здійснено комплексне дослідження творчості Миколи Самокиша у контексті його поступового переходу до української тематики, що виявлялася як у жанрово-стильовому розмаїтті, так і в національно орієнтованому змісті його творів. Аналіз охоплював етапи становлення художника, впливи академічної школи, досвід воєнного мистецтва та пізніше зацікавлення історико-культурною спадщиною України.

Було доведено, що на першому етапі творчого становлення митцем була сформована основа для власної професійної техніки, зокрема у роботі з динамікою, зображенням тварин (особливо коней), а також глибоким знанням анатомії та композиції.

У другому розділі, присвяченому фронтовим періодам діяльності Самокиша, участі в Російсько-японській та Першій світовій війнах, а також педагогічній роботі, встановлено, що саме в цих умовах художник інтенсивно

розвивав графічну техніку, навчав студентів безпосередньо на полі бою, працював як кореспондент і військовий документаліст.

Найважливіші маркери на шляху до української тематики, що спонукали митця «еволюціонувати», починаються з періоду долучення М. Самокиша до критики політики консерватизму Академії мистецтв. М. Самокиш зберіг індивідуальність, долучившись до ідейних пошуків демократично налаштованої частини художнього середовища. Другим маркером виступає отриманий митцем досвід за кордоном, де він мав змогу вдосконалитися під наглядом зарубіжних майстрів. Третій маркер, але натомість на деяку думку перший збудник націоналістично-патріотичних настроїв, що спровокували думки про українську національну ідентичність в межах імперського контексту у художника – це співпраця з Д. Яворницьким і С. Васильківським і, в кінцевому мистецькому продукті, створення альбому «З Української старовини». Це спонукало М. Самокиша не лише отримувати важливий художній і професійний досвід, а пройти шлях трансформації художнього мислення, від академічного батального живопису до глибоко осмисленої історико-національної образності, і унікальний досвід в створенні націєтворчого проєкту.

Далі участь у військових конфліктах – як четвертий маркер що трансформував стилістику баталіста, це впливає також і на сприйняття війни як поняття не лише з професійної точки зору, а також з емоційної. До цього ж можна віднести і досвід отриманий під час Першої світової війни. Важливо, що в згаданий період Микола Самокиш виступає в ролі професора і викладача, навчаючи та ділячись досвідом з наступним поколінням українських митців, тісне спілкування з якими також вплинуло на зміцнення прихильності та занурення в тему української державності, національної історії, боротьби і героїзму.

У третьому розділі здійснено мистецтвознавчий аналіз ключових графічних ілюстрацій до альбому «З української старовини», у створенні якого Самокиш виступив не лише як художник, але і як співавтор візуального

концепту національної історичної пам'яті. Його батальні сцени, жанрові композиції, натюрморти зі зброєю, символічні пейзажі та образи козаків стали основою для формування сталого візуального уявлення про українську козацьку епоху. Робота митця поєднала історичну достовірність, емоційну виразність, етнографічну точність і символічну глибину. На основі цього аналізу ми сформуvalи ідейну концепцію М. Самокиша у вказаному виданні.

Відмічено, що кожна проаналізована ілюстрація вміщує в собі потужний пласт історичної інформації і відповідних символів в авторській інтерпретації. Фактично ілюстрації до альбому М. Самокиша у сумі є історико-документальним джерелом інформації, ретельними реконструкціями, котрі було створено за допомогою синтезу батального, пейзажного, побутового й символічного жанрів, що в кінцевому висновку породило достовірну енциклопедію про українську минувшину.

В науковій роботі не раз зауважується і зараз теж наголошується на тому факті що М. Самокиш з часом все більше рухався в бік візуального відтворення історичної спадщини України, що і підживлювало роботу над подібними преkтами. Можна стверджувати, що альбом є неофіційним документом, який в умовах російської імперської цензури, підтверджував факт самостійної державності України в козацькі часи. Так як у виданні «З Української старовини» описані всі важливі складові, які і визначають поняття – державність: військо, релігія, традиції, економіка, законодавство, побут, соціум, архітектура, наука.

Отже ідейна концепція видання «З Української старовини» закладається у реконструкції «воскресіння» минулого Української держави, в подачі та обґрунтуванні цих думок й позиції авторів до аудиторії – українського народу через той інструментарій який вони мали в доступі. Роль і одночасно завдання Миколи Семеновича Самокиша в концепції альбому, як і у кожного з співавторів, полягала в тому, щоби своєю художньою мовою професійно, максимально доступно, з графічною лаконічністю і в той же час розлого, донести суть вказаної ідеї, що закладена у виданні.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Амбрасова С. В. Дмитро Яворницький та його родовід. Харків: Приватний музей міської садиби, 2009. 110 с.
2. Андрєєва Л. Ю. Академік М. С. Самокиш та українські музеї (1929–1941 рр.) *Сімферополь: Краєзнавство*. 2012 Вип. 4. С. 126 – 129.
3. Андрєєва Л. Ю. Страницы жизни академика Н. С. Самокиша (июнь 1941г. – январь 1944 г.). *Культура народов Причерноморья*. 2011. № 209. С. 88-92.
4. Борцова К. О. Батальна графіка М. С. Самокиша. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. Вип. 4. С. 79–82.
5. Борцова К. О. Іппологія у графіці М. С. Самокиша. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. Вип. 2. С. 4–7.
6. Бурачек М. Буревій К. М. Самокиша (передмова). Харків: Рух, 1930. 40 с.
7. Гулевич С. О. Батальна тематика в українському офорті першої половини ХХ століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. Вип. 19. С. 67 – 71.
8. Гулевич С. О. Батальний жанр в контексті соціокультурних процесів України ХХІ століття. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 4. С. 219 – 225.

9. Довідкова стаття. «Товариство пересувних художніх виставок». URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Товариство_пересувних_художніх_виставок?utm_source=chatgpt.com.
10. Довідкова стаття. «Ківшенко Олексій Данилович». URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ківшенко_Олексій_Данилович.
11. Довідкова стаття. «Кобаясі Кійотіка». URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кобаясі_Кійотіка.
12. Ільницька А. Німецькомовна преса про виставку української графіки в Берліні 1933 р. *Збірник Львівського національного університету імені Івана Франка*. 2011. С. 17–45.
13. Історія українського мистецтва: у 6 т. АН УРСР. Т. 4. Кн. 1 / ред. Я. П. Затенський; відп. ред. Г. О. Лебедев, Ф. П. Шевченко. Київ. 1969. 446 с.
14. Ковалевська О. Задунайський запорожець і Дунавецька Запорозька Січ у виданні «З української старовини» Д. Яворницького, С. Васильківського та М. Самокиша. *Чорноморська минувшина*. 2009. Вип. 4. С. 78–81.
15. Каталог автографів на книгах відділу рідкісних і цінних видань Вінницької ОУНБ. Автори: Кароєва Т. Р. Сафронова О. В. Сенік Л. Б. уклад. Кароєва Т. Р. Вінниця. 2016. 83 с.
16. Монсевич В. Розвиток тематичної картини в історико-батальному живописі України другої половини ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 49. Т.1. С. 39–44.
17. Мосейчук І. І. Образ українських козаків у картинах художника М. Самокиша. *Сіверщина в історії України*. 2019. Вип. 12. С. 416–419.
18. Петренко О. О. Творча діяльність Миколи Самокиша в контексті культурно-мистецького життя полтавщини та харківщини кінця ХІХ - початку ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 32. С. 116–124.
19. Петренко О. О. Творчий тандем «Самокиш – Васильківський»: до питання створення альбому «Мотиви українського орнаменту».

- Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* 2017. Вип. 39. С. 315–322.
20. Полканов А. І. Микола Семенович Самокиш. Життя та творчість. Сімферополь: Кримиздат, 1960. 116 с.
 21. Приватний архів О. П. Пономар. Ніжинська старовина. Вип. 9. Київ. 2012. С. 121–127.
 22. Проць Н. В. Книжкові шедеври Миколи Семеновича Самокиша у Центральній науковій бібліотеці Каразінського університету. *Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки.* 2022. Вип. 34. С. 63 – 71.
 23. Самокиш М. С. Як я став художником. Київ: Мистецтво, 1937. 76 с.
 24. Склярєнко Г. «Парадокс» Миколи Самокиша: творчість художника в контексті радянського мистецтва. *Образотворча палітра.* 2010. Вип. 3. С. 118 – 127.
 25. Сотченко М. П., Зорко А. І. Творча спадщина Миколи Самокиша: загальні особливості батального жанру. *Мистецтвознавчі записки.* 2023. Вип. 43. С. 45–50.
 26. Шевелєва М. Дмитро Яворницький – запорізький характерник. URL: <https://uain.press/blogs/1105806-1105806>.
 27. Щербакова О. О. Принципи педагогічної системи майстра реалістичного живопису й графіки, художника-баталіста М. С. Самокиша. Криворізький державний педагогічний університет. Педагогіка вищої та середньої школи. 2009. Т. 26. С. 405–411.
 28. Щербакова О. О. Стан дослідженості творчо-педагогічної діяльності М. С. Самокиша. *Вісник ХДАДМ.* 2011. Вип. 3. С. 158–162.
 29. Яценко В. Ф. Микола Самокиш. Київ: Мистецтво, 1979. 98 с.
 30. Яценко В. Ф. Нарис про життя. Київ: Мистецтво, 1954. 48 с.
 31. Sassoon D. *Art and the First World War: Visual Culture and the Conflict.* London: Thames & Hudson, 2017. 228 s.

32. Walter B. Expressionism and War. In: Art in Crisis: Germany 1913–1933. Oxford: Oxford University Press, 2014. 186-203 s.
33. Z ukrayins'koyi starovyny / S. I. Vasyl'kivs'kyi (khudozhnyk), M. S. Samokysh (khudozhnyk), D. I. Yavornyts'kyi (avt. poiasn. tekstu). Sankt-Peterburh: Vyd. A. F. Marksa, 1900. 100 s.

ДОДАТКИ

Перелік ілюстрацій.

1. Самокиш М. Штурм фортеці. Козацтво часів П. Сагайдачного.
2. Самокиш М. Козаки в поході. Часи Б. Хмельницького.
3. Самокиш М. Сцена біля церкви (Воєвода Адам Кисіль.
4. Самокиш М. Бій козаків з крилатими гусарами.
5. Самокиш М. Козацьке військово спорядження.
6. Самокиш М. Сюжети з Гайдамаччини.
7. Самокиш М. Приладдя військового писаря. Тема влади й закону.
8. Самокиш М. Пушкар часів І. Мазепи.
9. Самокиш М. Козацький обоз.
10. Самокиш М. Бій козака з степовиком.
11. Самокиш М. Сцена в запорізькому таборі.
12. Самокиш М. Пейзаж на місці Чортомлицької січі.
13. Самокиш М. Пейзаж на місці Дунавецької січі.
14. Самокиш М. Композиція до теми «Січовий дід».
15. Самокиш М. Ярмарок.
16. Самокиш М. Селянські будні.
17. Самокиш М. Поїздка на богомілья.
18. Самокиш М. Прощання дівчини з козаком.
19. Самокиш М. Тема мандрівного філософа.
20. Самокиш М. Сцена з бандуристом.

21. Самокиш М. Фінальна сцена альбому.





Ил. 2



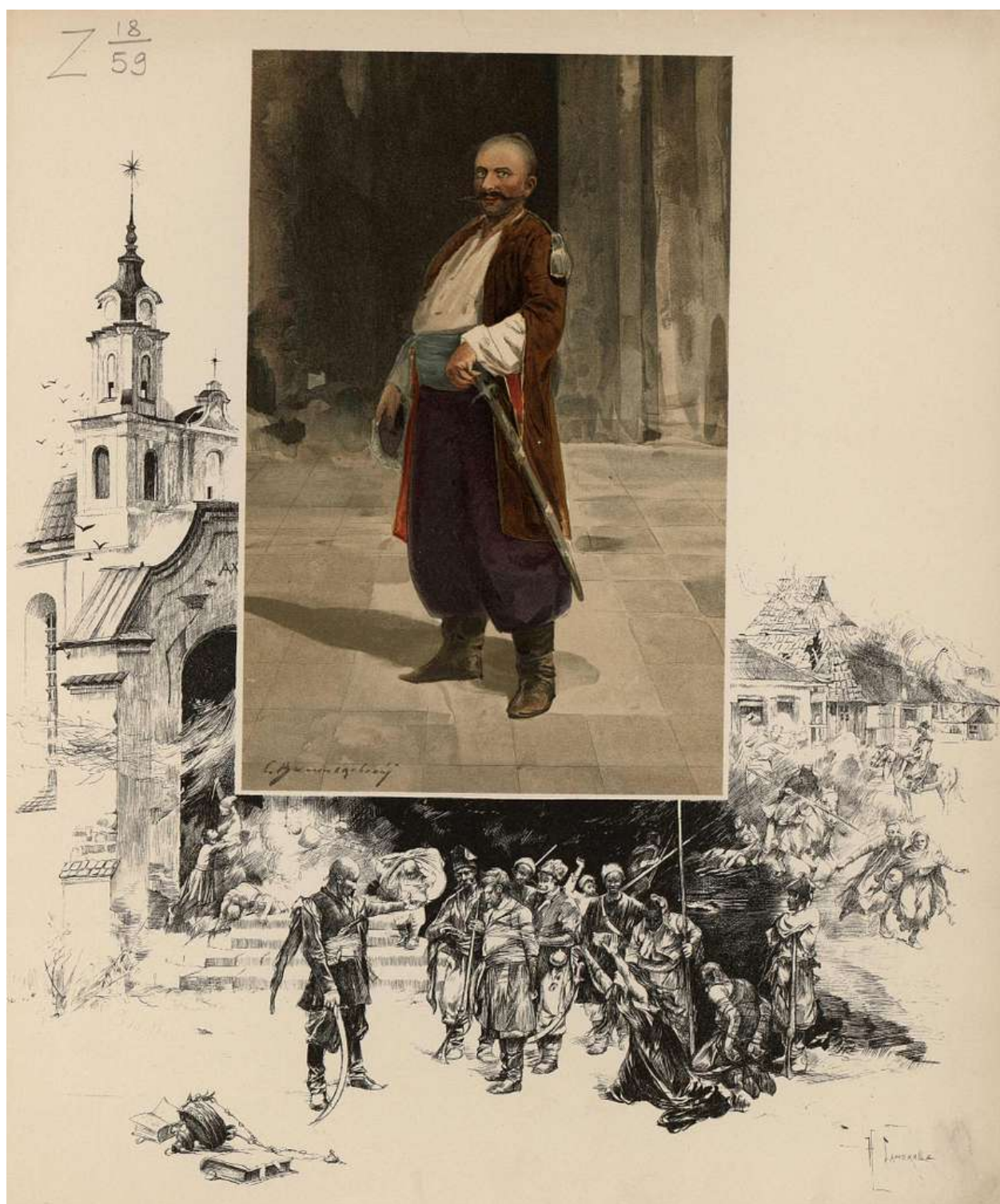
Ил. 3



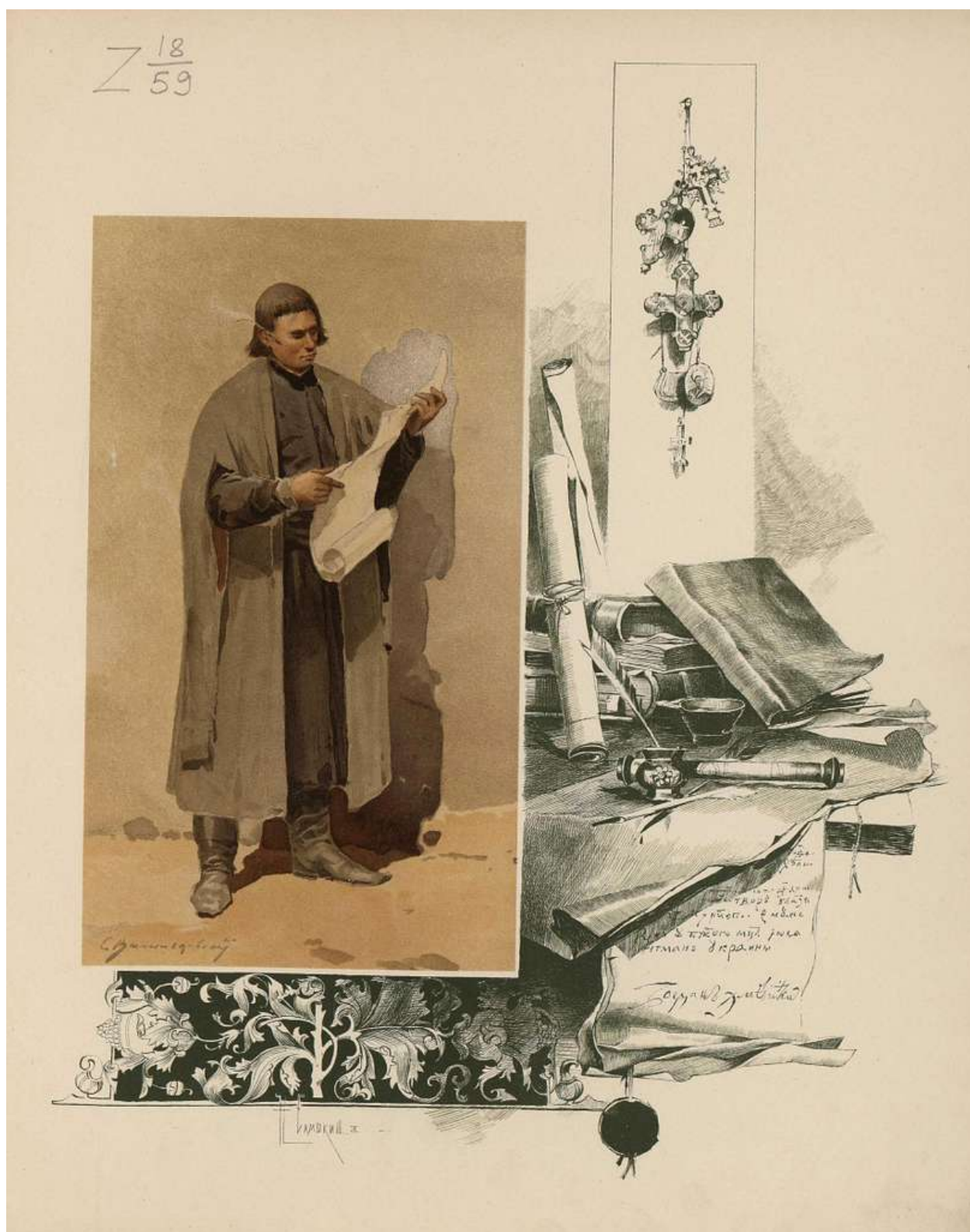
Ил. 4



Лл. 5



Ил. 6



Л. 7



Лл. 8



Лл. 9



Л. 10



Л. 11



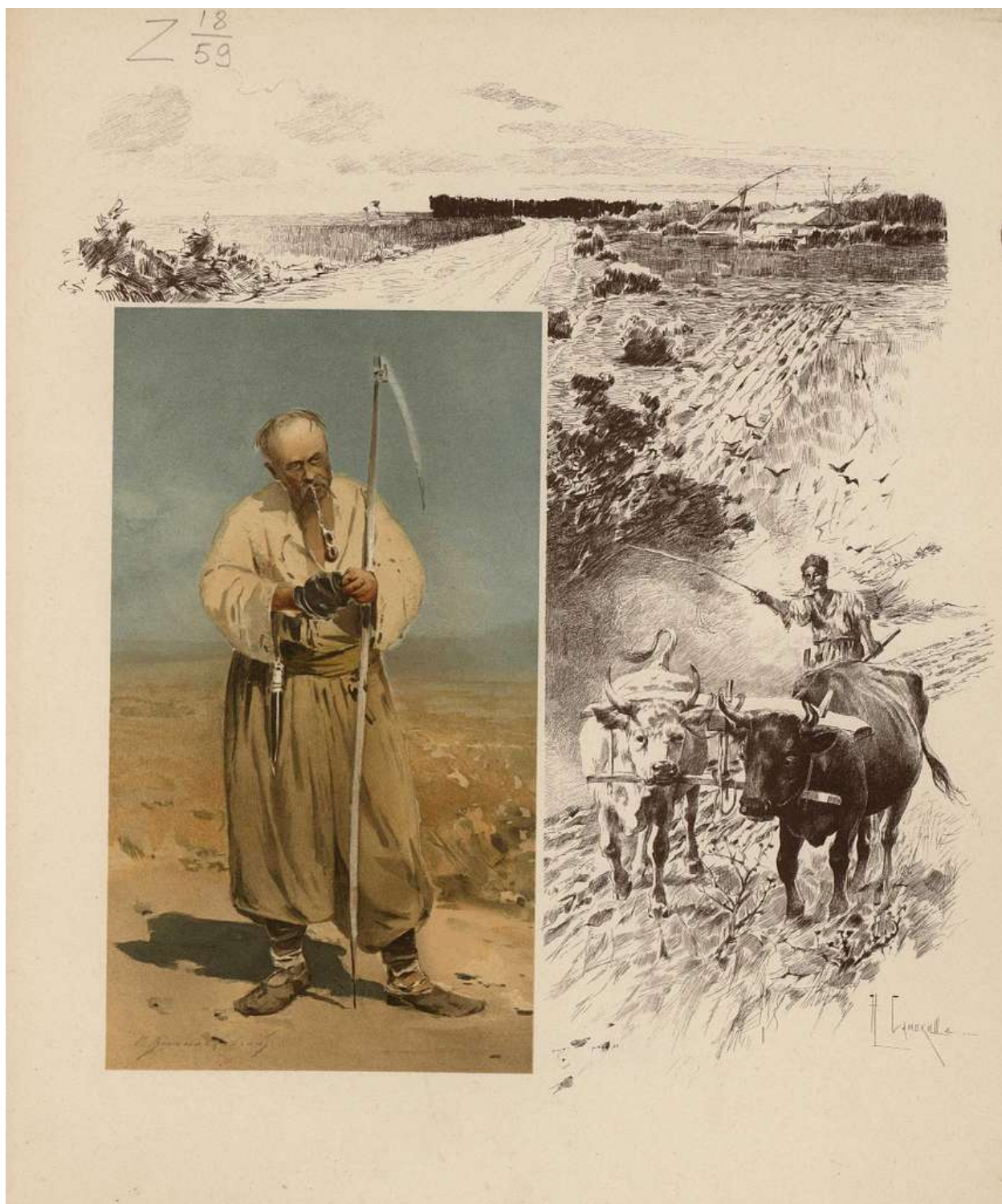
Іл. 12



Ил. 13



Л. 15



Ил. 16



Ил. 17



Лл. 18



Л. 19



Ил. 20



Ил. 21