

*Ганна Носенко
(Одеса)*

ТЕНДЕНЦІЇ ІМПРЕСІОНІЗМУ В ОДЕСЬКІЙ ЖИВОПИСНІЙ ШКОЛІ

Для кожної епохи характерним є певне відношення людини до світової ідеї – одиничного до Єдиного (людини до Природи, до Бога). Це відношення, виявляючись у мистецтві, дає уявлення про цілісність «картини світу» в різні періоди історії. За часів кризи мистецтво звертається до тих епох, у які людина, не відокремлюючи себе від Єдиного, володіла цілісним світосприйняттям. Друга половина ХХ ст. – час постмодерну, «пост сучасності» чи «ситуації завершеності історії», за визначенням М. Можейка, дає можливість мистецтву вдаватися до всіх без винятку історичних культурних пластів [8, 602]. У пошуках власних шляхів досягнення гармонії художники використовують практичний досвід попередників. У статті розглянуто проблему збереження сучасними живописцями Одеси традицій імпресіонізму як засобу відновлення гармонійного зв'язку з природою (Єдиним).

Для введення живопису Одеси в контекст європейського мистецтва ми дослідили літературу з проблем імпресіонізму та живопису на пленері. Ми розглянули такі праці: Дж. Ревалд «История импрессионизма» [11], Л. Келлен «Новая живопись» [6], К. Моклер «Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера» [9], В. Филиппов «К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема» [17], В. Стасевич «Пейзаж. Картина и действительность» [14], О. Ляскова «Пленэр в русской живописи XIX в.» [7] та ін.

Творчості одеських художників присвячено книгу О. Тарасенка «Собрание живописи Одессы Л. В. Ивановой. Вторая половина XX века» [12]. Живопис Народного художника України А. Гавдзинського та Д. Фруміної розглянуто в статтях О. Тарасенка («Тайна одухотворенности. Об открытии выставки женских портретов Д. Фруминой в галерее “Мост”» [15]; стаття в каталозі персональної виставки А. Гавдзинського [1]). Окрім того, у даній статті було використано матеріали розмов автора з художниками Одеси. До сьогодні творчість одеських митців у вибраному нами широкому аспекті не розглядалася. Методологічною основою дослідження є філософська стаття В. Соловйова «Красота в природе», в якій автор розглядає світло як першооснову краси в природі й у цьому контексті досліджує його дію на видимий матеріальний світ.

Поєднуючи випалений сонцем степ та блискуче море, Одеса є ідеальним місцем для пленерного живопису. Заснована в 1794 р., вона менше, ніж за півстоліття стала найбільшим центром культурного життя Північного Причорномор'я. Цьому сприяло і вдале географічне положення, і могутні культурні й економічні зв'язки між Сходом та Заходом. Саме тут, на благодатному ґрунті Півдня, були всі умови для появи єдиної у своєму роді живописної школи.

Історія Одеської пленерної школи живопису починає відлік з кінця ХІХ ст., з моменту заснування «Товариства південноросійських художників» (ТПРХ). Їхнім камерним полотнам властива особлива поетичність у передачі образів природи Причорномор'я. Основним завданням, яке ставили перед собою художники-пленеристи, була передача багатства кольорів природи, яке виявляється в природних умовах, тобто на відкритому повітрі, під впливом світлоповітряного середовища. Саме світло з його постійними змінами було головною живописною проблемою імпресіонізму, який у той час переживав розквіт у Західній Європі.

Активне взаємопроникнення культур сприяло виникненню в Одесі регіонального варіанта імпресіонізму, який можна назвати Одеським імпресіонізмом. Його специфіка полягала в тому, що він не існував у «чистому вигляді», як, наприклад, у Франції, а перебував під впливом різних напрямів, що існували в тогочасному мистецтві Росії. Таке стилістичне змішання виявилось закономірним. Більшість художників Одеси після закінчення місцевої школи (ОРШ¹) продовжували освіту в Петербурзькій академії мистецтв. Крім того, багато членів ТПРХ входило до складу Товариства пересувних художніх виставок (ТПХВ). Саме через це на ранньому етапі розвитку Одеського пленерного живопису переважала жанрова сюжетна основа, яка згодом поступилася позиціями ліричному пейзажу.

Одеські художники другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зберігаючи традиції роботи на пленері, продовжують вивчати природу, осягаючи світ. Імпресіоністська манера – живопис за безпосереднім враженням – характерна для творчості Народних художників України А. Гавдзинського (1923 р. н.) і К. Ломикіна (1924–1993), Д. Фруміної (1914–2005), Заслуженого діяча

мистецтв України Н. Шелюто (1906–1984), В. Синицького (1896–1986), В. Жураковського (1928–2001), Заслуженого художника України В. Литвиненка (1930 р. н.), Е. Кучинської (1940 р. н.), Г. Мещерякової (1939 р. н.) та ін. Їхнім головним творчим завданням став пошук гармонії через суб'єктивне переживання світла, кольору та простору. Художники прийняли імпресіоністський метод як можливість висловити захоплення або просто тиху радість споглядання краси навколишнього світу. Цим їхнє мистецтво сприяє відновленню втраченого зв'язку між Природою та людиною в період, коли в свідомості людей немає цілісної системи сприйняття світу, коли кожен зосереджений на власному «Его».

На відміну від занурених у глибини своєї душі абстракціоністів, художники, які працюють на пленері, чуйно сприймають красу навколишнього простору й виражають це в живопису. Їхня творчість екстравертивна. Вони звертаються до Природи як до божественної сили, що творить. При цьому художник, з одного боку, намагається відійти від верховенства одиничного (свого «Я») та повернутися до Єдиного (Природи), частиною якого є. Тут виявляється прагнення знайти гармонію в єдності суб'єкта (художника) й об'єкта (природи), про який пише В. Філіппов у статті «К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема» [17, 180]. З другого боку, враження – категорія, характерна лише суб'єкту. У творах живопису за допомогою враження автор реалізує своє, суто особисте сприйняття природи: так міг побачити та виразити побачене тільки він.

В імпресіонізмі засобом утілення ідеї цілого (Єдиного) стало світло. За своєю природою світло – це прототип Божественного Світла, яке не дано бачити звичайній людині. Виявляючись у різних культурних епохах, світло, згідно з філософськими переконаннями часу, набуває різних трактувань. З давніх-давен у сакральному мистецтві склалася ціла образотворча система, що виражає божественне світло. На відміну від релігійного мистецтва, де тонкий ідеальний план є першорядним, у світському живопису панує реальна матерія. Світло «нетваринне» у світському живопису трансформувалося в чуттєво-конкретне сонячне, яке стало своєрідним мостом між світом земним – «долішнім» і небесним – «горішнім».

У живопису на пленері імпресіонізм став апогеєм живописних пошуків в області передачі світлоповітряного середовища. Світло тут є своєрідним об'єднувальним чинником, який дає всьому, з чим стикається, загальну світлу тональність. Він стає засобом одухотворення матеріального світу. «Лишь в свете вещество освобождается от своей косности и непроницаемости», – писав В. Соловйов у програмній статті «Красота в природе». Учений назвав світло «первичной реальностью идеи в ее противоположности весомому веществу», і в цьому сенсі – «первым началом красоты в природе», цим вказавши на його архетиповість [13, 44]. Світло й повітря розчиняють предметну індивідуальність речей, їхню одиничну цінність і зводять усе до єдиної матерії світу.

Ідеї цілого в імпресіонізмі служить відмова від розділення світла й кольору як окремих елементів живопису. Світло визначає форму й колір предметів. Один із теоретиків імпресіонізму К. Моклер писав: «В природе ни один цвет не существует сам по себе. Окраска предметов – чистая иллюзия; единственный творческий источник цветов – солнце, которое своим светом окутывает все предметы, каждый час дня, представляя их в новой окраске» [9, 19]. Одеська художниця Д. Фрумїна також говорила про нерозривний зв'язок кольору зі світловим середовищем, яке на нього впливало: «На солнце все выцветает, становится не буквальным, выявляется не окрашенность предмета, а его цвет – это разные вещи, лучи выщечивают все» [5]. Ставлення до світла як сили видимого світу характерно для Г. Мещерякової: «Я смотрю на окружающий мир как на стихию света, а предметы вырисовываются сами собой, выступают как форма». Для художниці має вагу те, що потрапило у струмінь світла: «На природу нельзя смотреть как на собрание предметов, надо смотреть на поток света» [4].

Природа Одеси має безпосередній вплив на особливості художньої мови одеських художників. Атмосферні умови Півдня, пов'язані з наявністю моря, зумовлюють підвищену увагу до світлоповітряного середовища. У даному контексті можна провести аналогію між Одеською і Венеціанською школами живопису. Саме вологому клімату, який спільно з яскравим італійським сонцем створює у прямому розумінні насичену світлом атмосферу, зобов'язана Венеціанська школа своєю живописністю. Джон Констебль, якого французькі імпресіоністи вважали своїм учителем, в «Заметках к лекции по истории пейзажа» назвав Венецію «столицею Кольору»² [3, 340]. Живописність – це особлива якість зображення, завдяки якій предмет сприймається через його

взаємодію з навколишнім середовищем. Такий спосіб сприйняття, на думку теоретика мистецтва В. Власова, можливий при «далекой установке глаза» чи «далевом смотреии» [2, 91]. Його суть полягає в наступному. Часто, бажаючи подивитися на натуру (або на роботу) загалом, художник злегка примружує очі. Це зумовлено бажанням отримати цілісне уявлення про форму, не відволікаючись на деталі. При цьому видиме зображення стає більш плоским, стирається різниця відстаней між предметами (ближче – далі). У результаті все сприймається ніби в одній площині кольоровими плямами. Художник бачить крупні фрагменти, але не об'ємно-пластичну форму. Отже, простір і маса стають рівнозначними й важливими для художника з погляду їх колористичного звучання. Таким чином, якість живописності передбачає розчинення форми в світлоповітряному середовищі. Найвиразніше такий підхід виявився в імпресіонізмі. Яскраве сонячне світло Півдня об'єктивно приводить до того, що художники, які працюють на пленері, постійно примружують очі. Цим зумовлено «живописніше» сприйняття природи південними художниками в порівнянні з північними. Звідси можна зробити висновок, що світло є головною умовою поняття живописності.

Підтвердженням вищесказаного можна вважати вислів К. Моне, який перебував на військовій службі в Алжирі. Митець згадував: «Сначала я не отдавал себе отчета в том, что впечатления от цвета и света, полученные там, упорядочатся позже, но зерно моих будущих поисков было посажено именно там» [10, 627]. Світлоносність Самарканда зробила подібний вплив на становлення живописної мови Д. Фрумїної. «Я попала в райскую страну, – розповідає художниця. – Там я впервые поняла, что такое настоящий цвет. Краска выгоревших на солнце ярких узбекских тканей становилась цветом. Это то же самое, что и красота натурального камня или раковины. Солнце делает чудеса с краской!» [15].

Живописність в імпресіонізмі передбачає динаміку в трактуванні форми. Художник бачить предмети крізь призму рухомого насиченого світлоповітряного середовища. При цьому відбувається стирання чітких меж і як наслідок – домінанта плями над лінією, як основного виразного засобу. Поетом повітря можна назвати А. Гавдзинського. Повітряна стихія, що вразила художника в молодості, під час служби в авіації, надихає майстра до цього дня. Небо в більшості його творів займає велику частину образотворчої поверхні. Живописця захоплює його нескінченність і постійна мінливість під впливом світла. Крім того, А. Гавдзинський любить зображати все, що пов'язано з небокраєм: море, листя, сніг, весняні проталини.

Для живопису імпресіоністів властива особлива просвітленість палітри. Художники звертаються до чистих кольорів спектру, як первинної форми видимої для нас матеріалізації Божественного світла. Роздільний мазок у творах імпресіоністів є візуальним модулем вібуруючого простору, крізь який сприймається живописний мотив. Змішання кольорів відбувається не механічно – на палітрі, а оптичним способом – в оці глядача, що дозволяє досягти їх звучності й чистоти. Художники, які працюють у техніці пастелі, – М. Божий, С. Божий, К. Ломикін, Г. Мещерякова – аналогічно методу роздільного мазка в живопису маслом використовують динамічний штрих. Великі кольорові плями вони набирають чистими квітами різної теплохолодності.

Велике значення має колір і фактура основи (полотна, картону, паперу). Живописці використовують світлий колір основи. Наприклад, А. Гавдзинський робить кольорове тонування ґрунту (імпріматур) світло-рожевого або ясно-блакитного тону. Д. Фрумїна створювала свої твори на білому полотні. Просвічуючи між барвистими мазками, колір основи об'єднує все й додає твору світлоносності, що видніє з глибини полотна. В. Литвиненко пише на зворотному боці ґрунтованого полотна, що, окрім теплого тону тканини, додає ще й загальної бархатистої матовості поверхні. Товщина барвистого шару у В. Синицького, А. Гавдзинського, Д. Фрумїної та ін. не має такого значення як, наприклад, у творах К. Моне. Художники або зовсім відмовляються від розчинника, або використовують легші розчини замість масляних. Це робить їх живопис максимально безтілесним, прозорим. Матеріал пастелі, що має в своїй основі розбілюючу речовину, гіпс або крейду, дає можливість художникам працювати на кольоровому фактурному папері. Пастельні штрихи на шорсткій поверхні утворюють ажурність, прозорість барвистого шару. Таким чином, використовуючи різні засоби, майстри створюють цілісну «живописну тканину» картини, що містить спогад про стародавні дорогі мозаїки.

Простір пленерних творів розглянутих нами живописців є цілісним. Витканий феєрією рухомих мазків, він стає світловим середовищем, де стираються межі простору та маси. Фрагментарність композицій несе в собі потенціал до розширення рамок картини. Це дозволяє живописцям повернути глядача до співавторства, замінити пасивне сприйняття зображення активним.

Імпресіонізм оспівує красу моменту, вихопленого з потоку життя. Робота на пленері передбачає безпосередній контакт із природою, яка живе тільки сьогодні. Розчиняючись у ній, художник на деякий час відмовляється від спогадів про минуле й надій на майбутнє, це допомагає йому якнайповніше відчувати надзвичайну цінність кожної миті. Виражаючи враження від моменту, художник ідеалізує його, зіставляючи мить і вічність. Робота на натурі, де освітлення міняється дуже швидко, визначила основну форму етюду.

Змішання жанрів, характерне для імпресіонізму, орієнтоване також на відновлення цілісного сприйняття навколишнього світу. На противагу спеціалізації, виділенню самостійності окремих жанрів, що відбувалося з часів ренесансу, художники-імпресіоністи звертаються до безпосереднього сприйняття дійсності, де найчастіше пейзаж, портрет і натюрморт співіснують у нерозривному зв'язку. Витвори одеських художників відображають органічну взаємодію людини з природою, природи з мертвою натурою. У результаті з погляду жанру їх можна визначити як портрет у пейзажі, натюрморт у пейзажі, побутову сцену, де пейзаж є не так фоном, як атмосферою для персонажів, рівною за значенням сюжету.

У контексті європейського пленерного живопису Одеський імпресіонізм має особливе «звучання». Йому притаманна тонка ліричність, часто навіть інтимність. Це не монолог художника, а бесіда з природою, де автор уміє слухати, чути й утілювати її живі одкровення. Загалом безперервність традиції роботи на пленері майстрів Одеської живописної школи – позитивна тенденція. Своєю творчістю художники відновлюють зв'язок із природою й у такий спосіб знаходять гармонію. Їхні твори містять могутній заряд позитивної енергії, яка допомагає глядачеві зробити духовне сходження до пізнання божественної краси в природі.

¹ У бібліографічному довіднику «Товариство південноросійських художників», підготовленому Одеською державною науковою бібліотекою ім. М. Горького, надано хронологію назв Одеського художньо-театрального училища ім. М. Б. Грекова (сучасна назва): Одеська рисовальна школа (1865–1900), Одеське художнє училище (1900–1922 [у 1918 – Академія], після 1934), Одеський художній інститут (1922–1924 і 1930–1934), Одеський політехнікум образотворчих мистецтв (1924–1930) [16].

² Д. Констебль також указував на особливу значущість спадщини венеціанських художників у розвитку пейзажу як самостійного жанру: «Но только в Венеции, столице Цвета, где впервые поняли истинное искусство подражания природе, пейзаж занял то положение и обрел ту определенность, которые он затем сохранил во всех школах Европы» [3, 340].

1. Гавдзинский А. Живопись. Каталог выставки / Тарасенко О. Вступительная статья. – О., 1998.
2. Власов В. Живописное начало в искусстве, живописность, живопись // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. – СПб., 2001. – Т. 3. – С. 91–94.
3. Констебль Д. // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах / Под ред. А. Губера, А. Федорова-Давыдова, И. Маца, В. Грашченкова. – М., 1969. – Т. 4. – С. 325–349.
4. З розмови автора з Г. Мещеряковою 1 червня 2003 р.
5. З розмови автора з Д. Фруміною 15 березня 2003 р.
6. Келлен Л. Новая живопись. – М., 1913.
7. Ляковская О. Пленэр в русской живописи XIX века. – М., 1966.
8. Можейко М. Постмодернизм // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001. – С. 601–605.
9. Моклер К. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера / Под ред. Ф. Рерберга: Пер. с фр. – М., (без дати).
10. Моне К. // Энциклопедический словарь живописи: Западная живопись от средних веков до наших дней / Под ред. М. Лаклотта и Ж.-П. Кюзена: Пер с фр. – М., 1997. – С. 627–631.
11. Ревалд Дж. История импрессионизма. – Л., 1959.
12. Собрание живописи Одессы Людмилы Викторовны Ивановой. Вторая половина XX века. Статья: О. Тарасенко. – К., 2004.
13. Соловьев В. Красота в природе // Философия искусства и литературная критика. – М., 1991. – С. 30–73.
14. Стасевич В. Пейзаж. Картина и действительность. – М., 1978.

15. *Тарасенко О.* Тайна одухотворенности. Об открытии выставки женских портретов одесской художницы Д. Фруминой в галерее «Мост» // Вечерняя Одесса. — 1997. — 13 марта.
16. Товарищество южнорусских художников: Биобиблиогр. справочник: В 2-х ч. / Сост.: В. Афанасьев, О. Барковская; Одес. гос. науч. б-ка им. М. Горького. — О., 2000.
17. *Филиппов В.* К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема // Советское искусствознание. — М., 1981. — № 2. — С. 175–200.