

**Анна Носенко**  
(Одеса)

## ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ПЕЙЗАЖНОМУ ЖИВОПИСУ ОДЕСИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто тенденції звернення до імпресіоністичного методу у творчості художників Одеської пленерної школи живопису другої половини ХХ ст.; проаналізовано послідовне продовження й розвиток традицій ліричного камерного пейзажу кінця ХІХ – початку ХХ ст. у творах одеських митців другої половини ХХ ст.; показано значення природних чинників (світлоповітряного середовища Півдня) на формування світлоколірної системи у творах живописців Одеси.*

**Ключові слова:** живопис, імпресіонізм, пленер, пейзаж, світло, Одеса.

*Tendencies of the reference to an impressionist method in creativity of artists of the Odessa plein-air school of painting of second half XX century are considered. The analysis of consecutive continuation and development of traditions of a lyrical chamber landscape of the end XIX – the beginnings of XX century in products of the Odessa painters of second half XX century is given. Value of natural factors (south environments) on formation lightcolor systems of artists of Odessa is shown.*

**Keywords:** painting, impressionism, a plein-air, a landscape, light, Odessa.

*В статье рассматриваются тенденции обращения к импрессионистическому методу в творчестве художников Одесской пленэрной школы живописи второй половины ХХ в.; даётся анализ последовательного продолжения и развития традиций лирического камерного пейзажа конца ХІХ – начала ХХ в. в произведениях одесских живописцев второй половины ХХ в.; показано значение природных факторов (световоздушной среды Юга) на формирование светоцветовой системы в произведениях художников Одессы.*

**Ключевые слова:** живопись, импрессионизм, пленэр, пейзаж, свет, Одесса.

Одеса, що розташована на рубежі випаленого сонцем степу і блискучого моря, є ідеальним місцем для живопису на відкритому повітрі. Саме тут, на благодатному ґрунті півдня, були всі умови для появи єдиної у своєму роді живописної школи. Історія Одеської живописної школи починає відлік з кінця ХІХ ст., із часу створення Товариства південноросійських художників (рос. Товарищество южнорусских художников – ТЮРХ). Їх камерним полотнам притаманна особлива поетичність у передачі образів природи Причорномор'я. Основним методом у творчості К. Костанді, Г. Ладиженського, Г. Головкова, Т. Дворнікова, П. Нілуса була робота на пленері, де художники вирішували завдання передачі колірного багатства натури, що проявляється 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 зародженню і розвитку в Одесі особливого регіонального варіанта пленерної школи живопису, яку можна назвати «Одеською пленерною школою». Її специфіка полягала в тому, що художники не тільки сприйняли досягнення французького імпресіонізму в «чистому вигляді», але й об'єднали у своїй творчості впливи різних напрямів, що діяли в той час у мистецтві Росії. Подібне стилістичне змішування стало закономірним. Більшість художників Одеси після закінчення місцевої рисувальної школи (ОРШ) продовжували освіту в Петербурзькій академії мистецтв. Окрім того, багато членів Товариства південноросійських художників належали до Товариства пересувних художніх виставок (ТПХВ). Звідси на ранньому етапі розвитку одеського пленерного живопису проявляється перевага жанрової сюжетної основи, яка згодом постулилася позиціями ліричному пейзажу.

Одеські живописці другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зберігаючи традиції роботи на пленері, продовжують вивчати натуру, осягаючи світ. Живопис зрілого періоду народних художників України А. Гавдзинського і К. Ломикіна, Д. Фрумїної, заслуженого діяча мистецтв України М. Шелюто, заслуженого художника України В. Литвиненка, В. Синицького, В. Жураковського, О. Кучинської, Г. Мещерякової та інших митців можна визначити як імпресіоністичну. Ця якість виявляється новою для художників ТЮРХа. Будь-який стиль або стилістичний напрям має послідовність свого розвитку. Після революції 1917 року єдиноможливим був метод соцреалізму. Тому еволюційний шлях пленерного живопису Одеси не мав кінцевого етапу. Тільки з другої половини 1970-х років проявилися якості, притаманні імпресіонізму. Нерівномірність розвитку імпресіонізму в європейському мистецтві була відмічена Д. Сараб'яновим [10, с. 166].

Головним творчим завданням одеських майстрів ліричного камерного пейзажу другої половини ХХ – початку ХХІ ст. став пошук гармонії через суб'єктивне переживання світла, кольору та простору. Вони вважали імпресіоністичний метод можливістю висловити захоплення або просто тиху радість споглядання краси навколишнього світу. Цим вони сприяють відновленню втраченого зв'язку між Природою і людиною, Єдиним і одиничним у часи, коли у свідомості людей немає цілісної системи сприйняття світу і коли кожен зосереджений на власному «Его».

На відміну від занурених у глибини своєї душі абстракціоністів, художники, які працюють на пленері, чутко сприймають красу навколишнього простору й утілюють це в живопису. Їх творчість – екстравертивна. Вони звертаються до Природи як до божественної сили, що творить. При цьому живописець, з одного боку, намагається відійти від верховенства одиничного (свого «Я») і повернутися до Єдиного (Природи), частиною якого є. Тут проявляється прагнення набути гармонії в єдності суб'єкта (художника) і об'єкта (природи), про яку пише В. Філіпов [16, с. 180]. З другого боку, враження – це категорія, що характерна виключно для суб'єкта. У творах живопису за враженням автор утілює своє, глибоко особисте сприйняття природи: так міг побачити й виразити побачене тільки він.

В імпресіонізмі засобом утілення ідеї цілого (Єдиного) стало світло. За своєю суттю світло – це первообраз Божественного Світла, яке не дано бачити звичайній людині. Проявляючись у різних культурних епохах, світло набуває, згідно з філософськими поглядами часу, різних трактувань. Ще з давніх-давен у сакральному мистецтві склалася ціла образотворча система, що виражає божественне світло (золоте тло ікон – асист, пробіла на ликах, німби святих, дорогоцінні мозаїки тощо). На відміну від релігійного мистецтва, де тонкий ідеальний план є першорядним, у світському живопису панує відчутна матерія. Світло нетварне тут трансформувалося в чуттєво-конкретне сонячне, яке стало своєрідним мостом між світом земним – «дольним» і небесним – «горнім».

У живопису на пленері імпресіонізм став апогеєм живописних пошуків у царині передачі світлоповітряного середовища. Світло тут є своєрідним об'єднуючим фактором, який дає всьому, із чим стикається, загальну світлову тональність. Він стає засобом одухотворення матеріального світу. «Лише у світлі речовина звільняється від своєї козності й непроникності», – писав В. Соловйов [12, с. 44]. Учений назвав світло «первинною реальністю ідеї в її протилежності вагомій речовині» і в цьому сенсі – «першим початком краси в природі», указавши цим на його архетипічність [12, с. 44]. Світло й повітря розчиняють предметну індивідуальність речей, їх одиничну цінність і приводять все до єдиної матерії світу.

Ідеї цілого в імпресіонізмі слугує відмова від поділу світла й кольору як окремих елементів живопису. Виділяючись із темряви, світло визначає форму й колір предметів. Один з теоретиків імпресіонізму К. Моклер писав: «У природі жоден колір не існує сам по собі. Забарвлення предметів – чиста ілюзія, єдине творче джерело кольорів – сонце, яке своїм світлом огортає всі предмети, щогодини дня, представля-

ючи їх у новому забарвленні» [7, с. 19]. Одеська художниця Д. Фрумїна також вела мову про нерозривний зв'язок кольору і світлового середовища, яке на нього впливає: «На сонці все вицвітає, стає не буквальним, виявляється не забарвленість предмета, а його колір – це різні речі, промені роблять усе кольоровим» [18]. Ставлення до світла як до творчої сили видимого світу є характерним для Г. Мещерякової: «Я дивлюся на навколишній світ як на стихію світла, а предмети вимальовуються самі собою, виступають як форма» [17]. Для художниці важливо те, що потрапило у світловий струмінь: «На природу не можна дивитися як на зібрання предметів, треба дивитися на потік світла» [17].

Природа Одеси має безпосередній вплив на особливості художньої мови одеських живописців. Атмосферні умови півдня, пов'язані з наявністю моря, зумовлюють підвищену увагу до світлоповітряного середовища. У цьому аспекті можна провести аналогію між Одеською та Венеціанською школою живопису. Саме вологому клімату та яскравому італійському сонцю, які разом створюють у прямому сенсі насичену світлом атмосферу, зобов'язана Венеціанська школа своєю мальовничістю. Джон Констебл, якого французькі імпресіоністи вважали своїм учителем, назвав Венецію «столицею кольору» [3, с. 340].

Живописність – це особлива якість зображення, при якому предмет сприймається через його відносини з навколишнім середовищем. Такий спосіб сприйняття, на думку теоретика мистецтва В. Власова, можливий при «дальовій установці ока» чи «дальовому баченні» [2, с. 91]. Суть полягає в тому, що часто, бажаючи подивитися на природу (або на роботу) загалом, художник злегка примружує очі. Він бажає отримати цілісне уявлення про форму, не відволікаючись на деталі. При цьому видиме зображення ущільнюється, стирається різниця відстаней між предметами (ближче – далі). Унаслідок цього все сприймається немов би в одній площині колірними плямами. Художник бачить великі колірні відносини, 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 у світлоповітряному середовищі. Найвиразніше такий підхід виявився в імпресіонізмі. Яскраве сонячне світло півдня об'єктивно призводить до того, що художники, які працюють на пленері, постійно примружують очі. Цим зумовлено мальовничіше сприйняття природи південними художниками, порівняно з північними. Звідси можна дійти висновку, що світло є головною умовою поняття «живописність».

Підтвердженням вищесказаного можна вважати висловлювання К. Моне, який проходив військову службу в Алжирі. Живописець згадував: «Спочатку я не усвідомлював, що враження від кольору і світла, отримані там, упорядковуються пізніше, але зерно моїх майбутніх пошуків було посаджено саме там» [8, с. 627]. Світлоносність Самарканда мала подібний вплив на становлення живописної мови Д. Фрумїної. «Я потрапила в райську країну, – розповідала художниця. – Там я вперше зрозуміла, що таке справжній колір. Фарба вигорілих на сонці яскравих узбецьких тканин ставала кольором. Це те ж саме, що і краса натурального каменю або раковини. Сонце робить чудеса з фарбою!» [14].

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, як основного виразного засобу, над лінією. «Поетом повітря» можна назвати А. Гавдзинського. Повітряна стихія, що вразила митця в молодості, під час служби в авіації, надихає майстра до цього дня. Небо в багатьох його творах займає більшу частину зображальної поверхні. Живописця захоплює його нескінченність і постійна мінливість під впливом світла. Крім того, А. Гавдзинський любить зображувати все те, що віддзеркалює небосхил: море, листя, сніг, весняні проталини.

Живопису імпресіоністів притаманна особлива просвітленість палітри. Художники звертаються до чистих кольорів спектра як первинної форми видимої для нас матеріа-

лізації Божественного світла. Роздільний мазок у творах імпресіоністів є візуальним модулем вібруючого простору, крізь який сприймається живописний мотив. Змішування кольорів відбувається не механічно – на палітрі, а оптичним способом – в оці глядача, що дозволяє добитися їх звучності й чистоти. Митці, які працювали і працюють у техніці пастелі, – М. Божий, С. Божий, К. Ломикін, Г. Мещерякова – аналогічно методу роздільного мазка в живопису олією використовують динамічний штрих. Великі кольорові плями вони набирають чистими кольорами різної теплохолодності.

Неабияке значення має колір і фактура основи (полотна, картону, паперу). Художники використовують переважно світлий колір основи. Наприклад, А. Гавдзинський користується кольорним тонуванням ґрунту (імпріматура) світло-рожевого або світло-блакитного тону. Д. Фрумїна створювала свої твори на білому полотні. Просвічуючись між барвистими мазками, колір основи об'єднує все і надає твору світлоносності, що виходить із глибини полотна. В. Литвиненко писав на звороті ґрунтованого полотна, який, окрім теплого тону тканини, надає ще й загальну бархатисту матовість поверхні. Товщина шару фарби у В. Синицького, А. Гавдзинського, Д. Фрумїної та інших не має такої вагомості, як, наприклад, у творах К. Моне. Художники або зовсім відмовляються від розчинника, або використовують легші розчини замість олійних. Це робить їхній живопис максимально безтілесним, прозорим. Матеріал пастелі, що має у своїй основі розбілювальну речовину, гіпс або крейду, яка сама по собі несе світло, 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 «живописну тканину» картини, яка зберігає спогад про давні дорогоцінні мозаїки.

Простір пленерних творів розглянутих нами живописців – цілісний. Витканий феєрією рухливих мазків, він стає світловим середовищем, де стираються межі простору й маси. Фрагментарність композицій має в собі потенціал до розширення, розсовування меж картини. Це дозволяє живописцям залучити глядача у співавторі, 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 певний час відмовляється від спогадів про минуле і надій на майбутнє, це допомагає йому найповніше відчутти надзвичайну цінність кожної миті. Висловлюючи враження від моменту, живописець ідеалізує його, зіставляючи мить і вічність. Робота з натури, коли освітлення змінюється дуже швидко, зумовила форму етюдів як основну.

Характерне для імпресіонізму змішування жанрів також орієнтоване на відновлення цілісного сприйняття навколишнього світу. На противагу спеціалізації, виділенню самостійності окремих жанрів, що відбувалося із часів ренесансу, художники-імпресіоністи звертаються до безпосереднього сприйняття дійсності, де найчастіше пейзаж, портрет і натюрморт співіснують у нерозривному зв'язку. Твори одеських майстрів відображають органічну взаємодію людини і природи, природи й мертвої натури. Унаслідок цього з погляду жанру їх можна визначити як портрет у пейзажі, натюрморт у пейзажі, побутову сцену, де пейзаж є не так тлом, як атмосферою для персонажів, за значимістю рівною сюжету.

На відміну від художників ТЮРХа, які зображували парки й дачні передмістя Одеси, живописці другої половини ХХ – початку ХХІ ст. частіше пишуть місто в його нескінченному русі. Ця тема і її вираження зближує творчість А. Гавдзинського, В. Литвиненка, Д. Фрумїної з французьким імпресіонізмом. У маринах художники віддавали перевагу зображенням обжитого узбережжя, пляжів. Для М. Шелюто, А. Гавдзинського, В. Литвиненка, Г. Мещерякової характерне зображення ідилічних сільських пейзажів, у яких утілилися ностальгічні спогади про час дитинства. Важливе значення для пленерного живопису мали поїздки в Будинок творчості (Седнів, Гурзуф та ін.).

У формуванні художньої системи одеських майстрів ліричного камерного пейзажу неабияке значення мала академічна освіта (зауважимо також, що М. Шелюто і Д. Фруміна багато років викладали академічний малюнок і живопис в Одеському художньому училищі). Базова підготовка позначилася в логіці просторової побудови, у ясності колірно-тонального вирішення.

У живопису одеських митців, творча манера яких близька до імпресіонізму, занурені в простір предмети набувають легкості, невагомості. У свою чергу активізується просторове середовище. Таким чином досягається нова якість – цілісність «живописної тканини» полотна. Можна помітити, що дематеріалізація форми пов'язана не тільки з логікою розвитку стилю, але і з віком художників (що особливо наочно у творах Д. Фруміної, В. Литвиненка та А. Гавдзинського).

У контексті європейського плерного 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 і таким чином знаходять гармонію. Їхні твори втілюють у собі потужний заряд позитивної енергії, яка допомагає глядачеві здійснити духовне сходження до пізнання божественної краси в природі.

1. *Тарасенко О. А.* Вступительная статья // Альбин Гавдзинский. Живопись : каталог выставки. – О. : Книжная фабрика, 1998. – 21 с.
2. *Власов В. Г.* Живописное начало в искусстве, живописность, живопись // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 8 т. – С.Пб. : ЛИТА, 2001. – Т. 3. – С. 91–94.
3. Джон Констебль // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 7 т. / под ред. А. А. Губера, А. А. Федорова-Давыдова, И. Л. Маца, В. Н. Гращенкова. – М. : Искусство, 1969. – Т. 4. – С. 325–349.
4. *Келлен Л.* Новая живопись. – М. : Ирис, 1913. – 80 с.
5. *Ляскова О. А.* Пленэр в русской живописи XIX века. – М. : Искусство, 1966. – 190 с.
6. *Можейко М. А.* Постмодернизм // Постмодернизм : энциклопедия. – Минск : Интерпрес-сервис ; Книжный Дом, 2001. – С. 601–605.
7. *Моклер К.* Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера / под ред. Ф. И. Рерберга ; пер. с фр. – М. : Издание Ю. И. Лепковского, [б. д.].
8. Моне Клод // Энциклопедический словарь живописи. Западная живопись от средних веков до наших дней / под ред. М. Лаклотта и Ж.-П. Кюзена ; пер. с фр. – М. : Терра, 1997. – С. 627–631.
9. *Ревалд Дж.* История импрессионизма. – Ленинград : Искусство, 1959. – 455 с.
10. *Сарабьянов Д. В.* Импрессионизм и стиль модерн в России конца XIX века. К вопросу о специфике русского импрессионизма // *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М. : Советский художник, 1980. – С. 166–181.
11. *О. А. Тарасенко* // Собрание живописи Одессы Людмилы Викторовны Ивановой. Вторая половина XX века. – К. : Альма-Пресс, 2004. – 168 с. : илюстр.
12. *Соловьев В. С.* Красота в природе // *Философия искусства и литературная критика.* – М. : Искусство, 1991. – С. 30–73.
13. *Стасевич В. Н.* Пейзаж. Картина и действительность. – М. : Просвещение, 1978. – 176 с.
14. *Тарасенко О. А.* Тайна одухотворенности. Об открытии выставки женских портретов одесской художницы Д. Фруминой в галерее «Мост» // *Вечерняя Одесса.* – 1997. – 13 марта.
15. Товарищество южнорусских художников : биобиблиогр. справочник : в 2 ч. / сост. : В. А. Афанасьев, О. М. Барковская ; Одес. гос. науч. б-ка им. М. Горького. – О. : Друк, 2000. – 302 с. : илюстр.
16. *Филитов В. А.* К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема // *Советское искусствознание.* – М. : Советский художник, 1981. – № 2. – С. 175–200.
17. Бесіда автора з Г. Мецьярською 1 червня 2003 року.
18. Бесіда автора з Д. Фруміною 15 березня 2003 року.