

Л. Ю. Лиманская

## Историческая память места и времени: одесская школа живописи между классическим авангардом, нонконформизмом и трансавангардом

**Аннотация:** одесский авангард в послереволюционное время был поддержан М. Бойчуком, украинским последователем Д. Риверы и Д. Сикейроса. В созданном в 1923 г. на базе Одесского художественного училища Политехникуме изобразительного искусства он и его ученики Г. Комар, И. Гурвич и М. Гронец открыли отделение монументально-декоративной живописи. Главная задача нового направления в живописи заключалась в выходе за пределы салонов и мастерских и в создании монументального, обращенного к широким массам искусства. Эти идеи поддержал альманах «Литературная ярмарка», редактор которого публицист Н. Хвелевый и писатель К. Буревий привлекали П. Пикассо. В послевоенное время в южноукраинской школе живописи, несмотря на идеологический прессинг, продолжали работать и преподавать представители классического авангарда Т. Фраерман, М. Жук и Н. Шелютто. Традиции раннего авангарда переосмыслены их учениками — лидерами нонконформизма 1950–1960-х гг. О. Соколовым и Ю. Егоровым, создавшими новые живописные системы и предвосхитившими искания нонконформистов 1970-х гг.

**Ключевые слова:** искусствоведение, монументализм, живопись, нонконформизм, трансавангард, бойчукизм, М. Бойчук, Т. Фраерман, О. Соколов, Ю. Егоров, Л. Ястреб.

В послереволюционное время авангардное движение в Одессе было поддержано М. Бойчуком и его учениками.

М. Бойчук (1882–1937), ученик Венской (1899), Краковской и Мюнхенской академий искусств (1906–1907), совершенствовал свое мастерство в Италии и во Франции. В Париже, познакомившись в 1908 г. с П. Пикассо и Д. Риверой, он испытал влияние сезанизма, кубизма и мексиканского мурализма; в 1909 г. участвовал в «Салоне независимых» и «Осеннем салоне»; учредил мастерскую невинантийского искусства в, от которой ведут отсчет его монументально-живописной школы. Ориентируясь на принципы средневекового цехового братства, художник разработал концепцию нового коллективизма как основы создания и восприятия искусства. В 1917 г. М. Бойчук возглавил мастерскую монументальной живописи Академии художеств в Киеве. Студенты его мастерской Т. Бойчук, В. Седляр, И. Падалка, К. Гвоздик, О. Павленко, Н. Рокицкий, Э. Шехтман, А. Иванова образовали творческий коллектив, в 1920–1930-х гг. создавший ряд фресковых циклов (уничтожены в 1937 г., а многие из их авторов расстреляны).

В построении пространства и колорита он призывал избе-

гать иллюзорных форм и контрастных отношений, которые расчлениают поверхность. Главным для его художественной школы стало создание живописной целостности, независимой от сюжета. Художник считал, что живопись — это сочетание гармонии и ритма, элементов, способных вызывать те же эмоции, что и музыка. Одна из его учениц так описывает его метод работы: «Когда мы рисовали с натуры, от нас требовалось не копирование а попытка представить себе синтезированные формы, создать синтез внешнего и внутреннего содержания

Пророк Илья. 1912–1913 г. Дерево, левкас, темпера.  
Национальный музей А. Шептицкого, Львов



избегать излишней детализации, случайных и нехарактерных ракурсов. Мы уделяли внимание культуре линии, формы, композиции. Линия не должна была быть пассивной, должна была жить и пластически передавать форму. Мы трактовали картину как плоскую поверхность. Мы избегали иллюзорных форм и слишком контрастных отношений, которые могли разрушить картинную плоскость»<sup>1</sup>.

Несмотря на близость эстетических задач последователей Бойчука идеям раннего авангарда, вслед за Д. Риверой и Д. Сикейросом они ставили вопрос о всенародном и социально действенном искусстве, главная задача которого заключается в выходе за пределы салонов и мастерских и в создании монументального искусства, обращенного к широким массам. Как и представители раннего авангарда, М. Бойчук, наряду с увлечением византийскими традициями, обращался к опыту народного искусства. Культурно-массовый характер монументальной пропаганды учитывал вкусы и образные предпочтения пролетарского зрителя. В связи с этим актуальным стало обращение к традициям народного примитива, с его тягой к орнаментальности и декоративности. Коллективизм, провозглашенный Бойчуком как основа творческого метода, корнями уходил в средневековый цех. Подобно средневековому мастеру, художник не отделял своей жизни от жизни мастерской. В результате бойчукизм развился не в индивидуальную манеру, а в стиль мастерской, эстетика которого была обращена к широким слоям населения.

Как и В. Кандинский, М. Бойчук призывал учеников соединять в живописи внутреннее и внешнее, избегая излишней детализации. Он обращался к традициям средневековой монументальной живописи, занимался ее изучением и реставрацией, делал прориси с украинских икон, изучал парсуну XVII в. Подчеркивая эстетическую значимость плоскостных ритмов и локальных цветовых отношений, применял условно-символические приемы средневекового искусства для создания нового близкого своими истоками к народному творчеству искусства.

В созданном на базе Одесского художественного училища Политехникуме изобразительного искусства (1923) М. Бойчук и его ученики Г. Комар, И. Гурвич и М. Гронец открыли отделение монументально-декоративной живописи. Система обучения предполагала работу над объектами, студенты привлекались к участию в создании стенописей. Один из учеников Бойчука М. Павлюк (1901–1984) в воспоминаниях описал методы работы над росписями Крестьянского санатория им. ВУЦИК на Хаджибее (1927): «Картоны к фрескам делали каждый свои. Компоновали, потом

утверждали. Прибивали на стенку. <...> Делали фреску буоне, потом иногда трогали темперой. Бойчук требовал строго выдерживать технологию, говорил: “Это мой отчет перед потомками”. Без его указаний ни один эскиз не считался законченным»<sup>2</sup>.

Ученики художника создали ряд монументальных росписей: интерьеры Одесской Восточной палаты (1925), фрески в селах Катаржиное и Краснослав (1925–1926), росписи двух этажей Крестьянского санатория им. ВУЦИК на Хаджибее (1927). Руководителем работ на Хаджибее выступал сам М. Бойчук. После 1937 г. фрески и визуальные архивы были уничтожены. По свидетельству М. Павлюка, фресковая живопись на клубных стенах в селах была особенной, при ее создании использовались элементы мексиканской живописи и стилистика Д. Ривьеры<sup>3</sup>. Программа политехникума включала изучение современного монументального искусства, где история мексиканской живописи занимала ведущее место.

В 1920-х гг. на Украине существовало несколько художественных объединений, среди которых важную роль играли Ассоциация революционных художников Украины (АРХУ), ядром которой с 1925 г. стали бойчукисты, Ассоциация художников Красной Украины (АХКУ) и Объединение современных художников Украины (ОСХУ), организованное оппонентом Бойчука В. Пальмовым. Два последних объединения были ориентированы на «передвижников». ОСХУ активно разрабатывало традиции западноевропейского искусства.

В 1930-е гг. АРХУ и школа Бойчука подверглись резкой критике. Между противниками и приверженцами византизма разгорелась острая полемика: «Достаточно посмотреть на картины бойчукистких младенцев, чтобы сразу понять их реакционность. Острые носы святых угодников вдруг превращаются в носы рабочих и крестьян, вождей революции, пречистые руки мадонн пришиваются к туловищам крестьянок и комсомолок»<sup>4</sup>.

Среди приверженцев Бойчука были редактор альманаха «Литературная ярмарка» публицист Н. Хвильевый и писатель К. Буревий (псевдоним Едвард Стриха), на страницах альманаха в поддержку бойчукизма выступил Пикассо. Название альманаха указывало на то, что издание ориентировано на «свободную конкуренцию идей» и противопоставляет себя «литературным ведомствам». Для публицистических высказываний авторы модифицировали форму фельетона-беседы с «читателем-другом». Взяв за основу

<sup>1</sup> Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа // Всесвіт. 1990. № 7. С. 189.

<sup>2</sup> Басанец Т. Последователи М. Л. Бойчука: «Одесская мастерская» // Черный квадрат над черным морем: материалы к истории авангардного искусства Одессы. ХХ век. Одесса, 2007. С. 152.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Шкурятій Г. Диктатура богомазів // Нова генерація. Харків, 1929. № 10. С. 29.

эзоповскую форму, Н. Хвильевый и К. Буревий наполнили ее образами и приемами из интермедий старинного украинского вертепа. Содержание публикуемых в альманахе интермедий — это апологетические толкования и оценки художественных произведений, которые, с точки зрения редакции, отражали идеи «национального» фронта украинской культуры. Пример такой апологии школы Бойчука — беседа К. Буревия и Пикассо, опубликованная в одном из номеров «Литературной ярмарки»: «Пикассо — У вас есть не только такие выдающиеся художники, как Петрицкий, но свое направление, школа, свои оригинальные художники. Я — О ком ты? Пикассо — О бойчукистах. Это школа высокого искусства! Париж нынче только и интересуется бойчукистами и Нико Пиросманишвили...»<sup>5</sup>. Как и судьбы бойчукистов, судьбы Н. Хвильевого и К. Буревия имели трагический финал в 1930-е гг.

В послевоенное время в южноукраинской школе живописи, несмотря на идеологический прессинг, продолжали работать и преподавать Т. Фраерман, М. Жук и Н. Шелютто, их ученики. Традиции раннего авангарда переосмысливались, появлялись новые имена и новые направления.

После массовой эмиграции одесских художников-авангардистов в 1920-е гг. в Европу в Одессе остался один из лидеров группы «Независимых», выдающийся колорист постимпрессионистического направления Т. Фраерман (1883–1957), участник и член жюри «Весенних выставок» в Одессе. Получив начальное образование в Одесском рисовальном училище, затем недолго проучившись в Мюнхене в школе Ашбе, он отправился в Париж. Работал мастером по камню у скульптора Аронсона, в 1905 г. поступил в Академию изящных искусств, где учился у Г. Форри и у портретиста Л. Бонна. Во время обучения выступал в «Осеннем салоне», имел успех и вошел в состав жюри. В 1910-х гг. Фраерман (псевдоним Тео Фра) работал с Э. Дега, общался с О. Роденом, дружил с А. Матиссом, Ж. Руо и М. Шагалом. Член «Общества независимых» А. Нюренберг так рассказывает об успехе Фраермана: «1911 год. Парижский Осенний салон. Теофил Фраерман участвует несколькими большими декоративными панно. В “Парижском вестнике” я даю отзыв о Салоне и о работах Фраермана... Это время было первым расцветом его творчества. О нем пишут, о нем говорят, его покупают, его хотят знать... Он избирается членом Осеннего салона, участвует в заседаниях жюри.

1915 год. Одесса. Теофил Фраерман — один из главных организаторов общества “Независимых”. Он пишет большие лирические и поэтические пейзажи в сдержанных серых тонах. Собирает и объединяет художников. Все молодое, яркое, прогрессивное находит в нем друга. Фраерман не хочет рвать с художествен-

ными традициями, завещанными старыми художниками. Творчество Костанди включается в современность. Все свои большие знания и опыт Фраерман старается передать своим ученикам, достигая в этом блестящих результатов... Знание школ, группировок, редких имен, тонкий анализ художественных произведений отличали его. Он знал и хорошо чувствовал старый Париж. Он умел со вкусом и юмором рассказывать о французских художниках и их творчестве»<sup>6</sup>.

Узнав о Февральской революции в России, в 1917 г. Фраерман возвращается к матери в Одессу. В 1917–1920-х гг. он принимает активное участие в выставочной деятельности «Общества независимых». Его полотнам этого периода присущи увлечение цветовой и образной системой постимпрессионизма, раннего кубизма, стремление к мифологизации сюжета; он пытается выработать собственный условно-символический язык пространственных построений, четкий конструктивный рисунок и сдержанную палитру, с преобладанием тональных растяжек от желтовато-оливкового до серо-голубого тонов, подсвечиваемых охристо-розоватыми отношениями фона. Лейтмотивом ранних работ являются библейские образы, метафоричность которых направлена на характерный для Гогена и его последователей поиск земного рая. В композициях «Пророк» (1910), «Вечер» (1918), «Жираф» (1918) «Натюрморт с вазой» (1918) образы людей, природы и предметов словно сливаются в мистическом озарении живого универсума.



М. Бойчук, А. Иванова. Крестьянская семья. Роспись Крестьянского санатория им. ВУЦИК на Хаджибее в Одессе. Не сохранилась. Фоторепродукция

<sup>6</sup> Нюренберг А. Одесса – Париж – Москва. Воспоминания художника. М.; Иерусалим, 2010. С. 215.

<sup>5</sup> Літературний ярмарок. 1929. № 8. С. 10, 11.



О. Соколов. Шуберт. «Серенада».  
1984 г. Бумага, смеш. техника.  
Одесский музей современного искусства

В отличие от большинства «Независимых», Т. Фраерман остался в Одессе, войдя в комиссию работников культуры, которая в 1930–1940-е гг. вела работу по сбору и атрибуции картин, составивших основу фондов Одесского музея западного и восточного искусства. После открытия Одесского института изобразительных искусств, позже преобразованного в Одесское художественное училище им. М. Б. Грекова, Фраерман был назначен профессором живописи и воспитал плеяду выдающихся художников. Несмотря на идеологическую регламентацию, выраженную в канонах соцреалистического искусства, временные запреты на педагогическую деятельность, и в методике преподавания, и в творчестве Фраерман сумел соединить основы академического образования и свободу живописно-пластического мышления, присущую эстетике постимпрессионизма и раннего авангарда, традиции и новаторство. Студентам он прививал интерес к философскому осмыслению цвета, плоскости, пространства. Вспоминая свое обучение в мастерской Фраермана, Е. Кибрик писал: «Мне было 16 лет, когда я приехал из Вознесенска в Одессу и был принят в институт “Изо”. Годом позже поступил в мастерскую Теофила Борисовича Фраермана... Вспоминаю, что Теофил Борисович настойчиво требовал от рисунка четкую форму... У нас культивировался рельефный объемный рисунок с выразительной контрастной светотенью... Когда в 1925 году я держал экзамен в ленинградскую Академию художеств... мой этюд обнаженного натурщика резко отличался... Он был меньше всех размером, строгий и конструктивный по рисунку, он был написан главным образом тремя красками — желтой и красной охрой, да черной... Неожиданно для меня этюд мой получил первую категорию, и я был принят в Академию художеств. Этим я был обязан школе Фраермана, в мастерской которого впервые познакомился с работами старых мастеров и научился их понимать и любить»<sup>7</sup>.

Ученик Фраермана О. Соколов, поэт, философ, теоретик, один из основателей одесского андегра-

<sup>7</sup> Кибрик Е. А. Об искусстве и художниках. М., 1961. С. 7–10.

унда 1950–1960-х гг., также отмечал глубокие познания учителя в области философии искусства Востока и Запада, его увлечение графикой Бёрдслея, культурой парижской школы живописи начала XX в., которую он глубоко воспринял и воспитывал это понимание у своих учеников<sup>8</sup>.

Особое место в истории южноукраинского нонконформизма 1960-х гг. занимают ученики Т. Фраермана по Одесскому училищу им. М. Б. Грекова: О. Соколов (1919–1990) и Ю. Егоров (1926–2008). Их творчество формировалось на рубеже 1950–1960-х гг. Разрабатывая свой путь в искусстве, они создали живописные системы, которые продолжили путь, проложенный представителями раннего авангарда, — и предвосхитили искания нонконформистов 1970-х гг.

О. Соколов, как и Т. Фраерман, много лет проработал научным сотрудником в Одесском музее западного и восточного искусства, создал интернациональный клуб «Цвет, музыка, слово» им. М. Чюрлениса. Продолжая традиции синестетического понимания цвета, слова и звука, О. Соколов шел по пути В. Кандинского и М. Чюрлениса, испытал влияние идей Р. Штайнера, японской философии искусства. Интерес художника к религиозно-медитативным практикам, нашел отражение в его живописных и поэтических фантазиях на тему космических сил и духовных энергий, населяющих Вселенную:

Но в центрифугу маленькой Вселенной  
Молекулярной биологии изъят:  
В туманность Андромеды дух мой пленный  
При жизни тянется, друзья!..<sup>9</sup>

Абстрактные композиции в живописи и графике Соколова подчинены идее образного воплощения интуитивных прозрений. Особое место в поисках невидимой красоты играла музыка, живописное видение Шуберта, Баха, Вагнера, Стравинского, Скрябина; «эти имена были для него священны»<sup>10</sup>. Начиная с 1950-х гг. он экспериментировал с геометрической абстракцией. Ритмические сочетания разновеликих окружностей, треугольников основаны на динамической экспрессии и продиктованы различными ассоциациями. Увлекаясь искусством восточной каллиграфии, методами медитативного созерцания природы и космоса, в качестве материала

<sup>8</sup> См.: Черный квадрат над черным морем. С. 168–170.

<sup>9</sup> Там же. С. 152.

<sup>10</sup> Заева Л. И. Абстрактное искусство Одессы. Одесса, 2010. С. 5.

художник предпочитает бумагу, кисть, тушь или акварель. В графических листах «Славяне», «Одна из ветвей Рафаэля», «Для вас, мои дорогие роботы» соотношения темных и светлых пятен, каллиграфическое чередование тонких и плотных линий, энергетическая сконцентрированность композиционных ритмов создают ощущение живых вибрирующих метафизических пространств.

В 1970–1980-е гг. О. Соколов экспериментировал с коллажами, включая в графические и живописные композиции, фрагменты природных форм — листву и ветки деревьев («Без названия», 1970), буквенные символы и знаки, элементы поэтического текста («Космос», 1979).

Синтезируя техники и материалы с ритмическими соотношениями предметных форм, цветовых пятен, линий и геометрических плоскостей, художник, подобно восточным поэтам-каллиграфам, стремился открыть визуальные каналы общения с природным универсумом; его привлекала звуковая вибрация чувств, ароматическое строение мысли, духовная суть каждого природного явления. Отражая естественные потоки движения природных форм, в своих работах он следовал за их спонтанностью, фиксируя следы своего движения при помощи знакового и цветового минимализма.

Изысканный интеллектуализм творчества О. Соколова привлекал ученых, поэтов, философов. В мастерской художника бывали Б. Окуджава, музыковед В. Ландсберис, его работы изучал и экспонировал на международных конференциях философ, культуролог из Казани Б. Галеев, коллекционировали Е. Евтушенко, Б. Слуцкий и др. Официальная пресса долгие годы подвергала его творчество критике. Современные искусствоведы заново открывают его искусство, пишут статьи, выпускают каталоги. История все расставляет на свои места.

Ученик Т. Фраермана Ю. Егоров — мастер фигуративной живописи. Он также тесно связывал себя с традициями раннего южноукраинского авангарда и писал, определяя специфику Одесской школы: «У нас есть предшественники — те, кто преломил в своем творчестве импрессионизм... Во-вторых, переключки с французской школой живописи... Третье — живые ощущения от Одессы с ее воздухом, обликом и настроением»<sup>11</sup>. Художник стремился трансформировать образы реальности в систему идеальных форм, открыть в окружающем мире красоту его божественного истока. Натюрморты, пейзажи, портретные композиции помещались им в панорамную перспективу, объединяющую несколько точек зрения и создающую

у зрителя ощущение полета. Панорамные, сферические перспективы привлекали его возможностью в конкретном образе выявить его универсальный смысл. Расширить границы пространственного восприятия, создать ощущение всеохватности позволял и прозрачный, порой напряженно светящийся, наполненный световоздушными эффектами колорит. Ю. Егоров последовательно развивал тему гармонии человека и мироздания. Образ природы и человека погружался художником в особую атмосферу южноукраинского рая: именно так он воспринимал Одессу.

Тема сна, наложения воображаемого на реальное привлекали его возможностью раздвинуть рамки обыденного взгляда на человека, мир, предметы. В композиции «Сон» (1968) фигура девушки, уснувшей в безбрежном океане золотисто-желтого песка, напоминает об евклидовом пространстве К. С. Петрова-Водкина. Композиционный фон состоит из голубой полосы небосклона и золотистого песчаного холма с двумя играющими лошадьми. На первом плане — фигура спящей; она отделена от внешнего мира мягкой полосой полутени и словно зависла в невесомости. Образный мир композиции расположен между сном и реальностью, временем и вечностью, грань между которыми зыбка и подвижна. Чередующиеся ритмы композиционных полусфер указывают на невидимые движения воды, воздуха, земли — извечные циклы, которым следует течение жизни.

Художника часто привлекает мотив сферы: в ней он видит идеальную форму, относительно которой строит композиции, колорит, располагает светотени. В морских пейзажах он играет с ослепительной яркостью световых отражений от воды, песка, камня, фигур людей. Используя сферическую перспективу и вводя элементы сферических объемов в пейзажные мотивы, художник создает образ природы, наполненный атмосферой света, гармонии и созерцательности («Море, парус», 1988; «Утро в сентябре», 1989; «Ланжерон», 2000).

Следующее за О. Соколовым и Ю. Егоровым поколение нонконформистов — выпускники Одесского училища им. М. Б. Грекова (В. Басанец, В. Маринюк, Л. Ястреб, В. Хруц, Л. Дульфан др.), организовавшие творческую группу «Мамай». Подобно «Обществу независимых» 1910–1920-х гг., многие представители нонконформизма 1970–1980-х гг. обращаются к переосмыслению живописного опыта В. Кадинского, П. Пикассо, А. Матисса, Ж. Брака, П. Клее, продолжают традиции бойчукизма, вступают в диалог с историей иконописания, возрождают и переосмысливают символику цвета, плоскости и пространства, обращаются к религиозной иносказательности сюжетов. Их движение постепенно оформляется как сознательный протест против идеологического догматизма, господствовавшего на художественных советах и выставках.

<sup>11</sup> Одесская школа живописи и ее лидер Юрий Егоров // Одесский музей современного искусства. URL: <http://msio.com.ua/zali-novie/zal-2-odesskaya-shkola-zhivopisi-i-ee-lider-urij-egorov>

Одними из первых вклад в протестное движение 1970-х гг. внесли лидеры второй волны южноукраинского авангарда В. Хрущ (1943–2005) и С. Сычев (1937–2003). В знак несогласия с решениями выставкомов Союза художников об отклонении их работ с выставок 8 мая 1967 г. они организовали первую публичную выставку-манифестацию — не в зале Союза художников, а у Пале-Рояля, на заборе, поставленном в связи с очередным ремонтом Оперного театра. На выставке были представлены два десятка картин, не принятых выставкомом. Название стихийной экспозиции — «Сычик + Хрущик» — было написано мелом на заборе. В Одесском музее Современного искусства создан зал, воспроизводящий это событие, где можно увидеть фотографию выставки, сделанную фотокорреспондентом газеты «Комсомольская искра» М. Рыбаком<sup>12</sup>.



<sup>12</sup> Голубовский Е. Заборная выставка // URL: [http://odessitclub.org/reading\\_room/golubovsky/zabornaya\\_vystavka.php](http://odessitclub.org/reading_room/golubovsky/zabornaya_vystavka.php)

Одна из основных тем творческого поиска В. Хруща — художественное одухотворение цвета, линии и плоскости. В произведениях 1970-х гг. художник обращается к опыту голубого и розового периодов Пикассо, абстрактно-экспрессионистическим урокам Кандинского, абстрактно-символическим экспериментам О. Соколова. Голубовато-серые тона предметов в «Натюрморте с подсвечником» (1970) построены на пластической экспрессии форм выявленной при помощи контраста световых пятен, падающих на предметы, и черного линейного контура. Используя панорамную перспективу, художник создает ощущение символической значимости изображаемых предметов. Контраст ультрамариновых пятен с приглушенными отношениями розовато-серого фона в «Автопортрете» (1970) подчеркивает созерцательную отстраненность образа, но резкие световые блики, брошенные на пиджак, контрастирующие с ярким ультрамарином пиджака, создают ощущение драматизма и напряженности.



**Слева:** О. Соколов. *Обнаженная без скрипки* 1967 г.  
Бумага, смеш. техника.  
Одесский музей современного искусства

**Справа:** Ю. Егоров. *Ватерполо. Эскиз гобелена.*  
Бумага, смеш. техника.  
Одесский музей современного искусства

В композициях 1980-х гг. прослеживается переход от монохромности 1970-х гг. к более ярким и звучным цветовым решениям, присущим экспрессионистическому пониманию цвета и линии. В тот период художник неоднократно обращается к мифологическим сюжетам, в частности к теме «Похищения Европы». Интерес к условности образных решений достигается за счет контрастных отношений

цвета и света, интересу к переливам яркого ультрамарина, розовой охры и изумрудной зелени. Обращение к библейским сюжетам для него — это тоже стремление к чуду. В композиции «Благовещение» (1989) автор далек от традиционной интерпретации образов. Слово воспарив на небесном облаке, обнаженная дева принимает ангела, спускающегося к ней в облачном одеянии. И Мария и ангел — видения, сотканые из воздуха и света. Палитра условно-символична и строится на тональных отношениях между ярким ультрамарином и тональными переходами розовато-красной охры, местами высветленной белилами. Сочетание желто-красного, голубого и белого наводит на мысль и символическом подтексте. Однако библейская и античная мифология, равно как цветовые и технологические эксперименты автора с материалом (дерево, фанера, картон), вводятся им в свободное обращение, в результате его художественный язык обретает свободу и раскрепощенность.



С. Сычев. Гамлет. 1973 г. Холст, масло.  
Одесский музей современного искусства

В произведениях 1980–1990-х гг. живописные диалоги на тему одухотворения языка формы, цвета, линии уходят от контрастных ритмов и пространственных противопоставлений и ориентируются на создание эмоционально-цветовой ауры. В серии работ с изображением рыб, в натюрмортах и мифологических сюжетах, абстрактных коллажах этого времени чувствуется стремление создать не столько зримый образ, сколько видение, грёзу. В композиции «Летящая рыба» (1980) сквозь ультрамариновые небеса над изумрудной массой морской воды и золотящейся охрой песка пролетает серебристо-голубая рыба. Сквозь живописное марево холста перед зрителем словно приоткрывается мистическое чудо — парящая между небом и водой трагически-задумчивая рыба. Образы воды, неба, песка, летящей рыбы предстают как символы Природы, живого космического целого, живущего в едином цикле с миром человека и божественным. Ассоциативная связь с природой как с неким

живым вселенским настроением прочитывается в беспредметных коллажах («Натюрморт с бабочкой», 1972) и абстрактных композициях («Осенний мотив», 1982; «Без названия», 1988). Свободный вибрирующий мазок, легкие слои прозрачной краски позволяют художнику воплотить не столько видимый мир предметов, сколько атмосферу вибрирующих в воздухе ароматов моря, воздуха, природы.

Среди последователей бойчукизма и созданного ими неовизантийского направления особое место занимает Л. Ястреб (1945–1980). Опираясь на условно-декоративные эксперименты с плоскостью и цветом, разработанные в абстракционизме и неовизантизме 1910–1920-х гг., она идет по пути абстрактно-символического развития образного языка живописи. Ведущей темой ее живописных и графических работ являются размышления о духовной сущности языка света, цвета, плоскости, линии. Особое место в работах художницы занимает образ женщины как символа Богоматери («Мать и дитя», 1970; «Троица», 1979), Прародительницы («Женщина в арке», 1979), Дарительницы любви и ее жертвы («Хлоя», 1979; «Черная птица», 1976), святой и грешницы («Женщина в арке», 1979; «Старая», 1969).



*В. Хрущ.  
Милая Одесса,  
я дома.  
1982 г.  
Картон, масло.  
Одесский музей  
современного  
искусства*

Палитра художницы отсылает нас к религиозной семантике света и цвета. Белые, желтые нимбы-арки напоминают о святости, непорочности, красные и синие облачения фигур связываются с царственностью, небесной благодатью. Обращаясь к иконописной символике, художница поднимает тяготеющие к абстракции образы женщин до высоты библейских обобщений. Большое внимание художница уделяла световой выразительности колорита. Вспоминая совместное с Л. Ястреб посещение Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, искусствовед Т. Басанец отметила ее увлечение французской живописью XVIII в.: «Вот бы научиться так чисто видеть свет, как Буше», — говорила она... У великих французов и Рубенса она научилась ощущению плоти перенесла его в новое эстетическое пространство, где иллюзорность уже не является критерием правды...»<sup>13</sup>. Действительно, цвет в живописи Л. Ястреб становится носителем светового начала; в этом она близка своему учителю и предшественнику Ю. Егорову, друзьям и единомышленникам В. Маринюку, В. Стрельникову, В. Хрущу, ведь живопись для них — поиск духовных смыслов, а язык цвета и света — способ их постижения.

Судьбы художников этого поколения сложились по-разному. В 1980 г. ушла из жизни Л. Ястреб. С. Сычев перестал выставляться. В. Хрущ в 1981 г. переехал в Москву, стал активным участником творческого союза художников «Якиманка», в котором провел 9 выставок. В 1984 г. он принял участие в выставочной работе «Беляевской группы». Многие представители нонконформизма 1960–1970-х гг. уехали за рубеж.

В 1964 г. с открытием художественно-графического факультета в Национальном южноукраинском педагогическом университете появилась еще одна школа живописного экспрессионизма,

важную роль в формировании которой сыграл ученик и последователь М. Сарьяна В. Гегамян (1925–2000). Его ученики (О. Недошитко, В. Рябченко, А. Ройтбурд, В. Покиданец и др.) стали основой третьего поколения южноукраинского авангарда — «Южной волны».

В. Гегамян внес в искусство южноукраинского авангарда элемент гражданственно-монументального пафоса. Свое время художник воспринимал как Апокалипсис: «Мировые войны XX века. Карабах, Косово, Македония, Чечня. Как остановить это? Художник понимал это по-своему. Он обличал зло своей работой и иногда полным отречением от своего физического “я”. Его сын Александр вспоминает: “Когда, оступившись, отец падал с лесов (с 1,5–2 метров от пола!), он не чувствовал боли, так высоко парила его душа”»<sup>14</sup>.

Поколение 1990–2000-х гг. получило возможность свободно выставляться на Украине, в России, за рубежом, знакомиться с западными коллекциями; многие из них уже хорошо известны международному культурному сообществу. О. Недошитко, В. Рябченко, А. Ройтбурд, В. Покиданец, В. Кабаченко и другие молодые художники 1990-х гг. стали участниками и лауреатами международных биеннале, пленэров, выставочных проектов. Каждый из них пошел своим путем. Для лидеров южноукраинского трансавангарда А. Ройтбурда, В. Рябченко, В. Покиданца, В. Кабаченко характерны экспрессивный иносказательный гротеск, ироническая игра с традиционными мифами и религиозно-эстетическими метафорами, столь излюбленными в начале века представителями кубофутуризма. Ирония и эпатаж, свободная игра с цитатами из классического искусства, присущие современному трансавангарду, определяют живописные поиски А. Ройтбурда, В. Рябченко, В. Покиданца. Сомнение и скепсис, отказ от преклонения

<sup>13</sup> Басанец Т. Ответственность за время (живопись Людмилы Ястреб) // Черный квадрат над черным морем. С. 152.

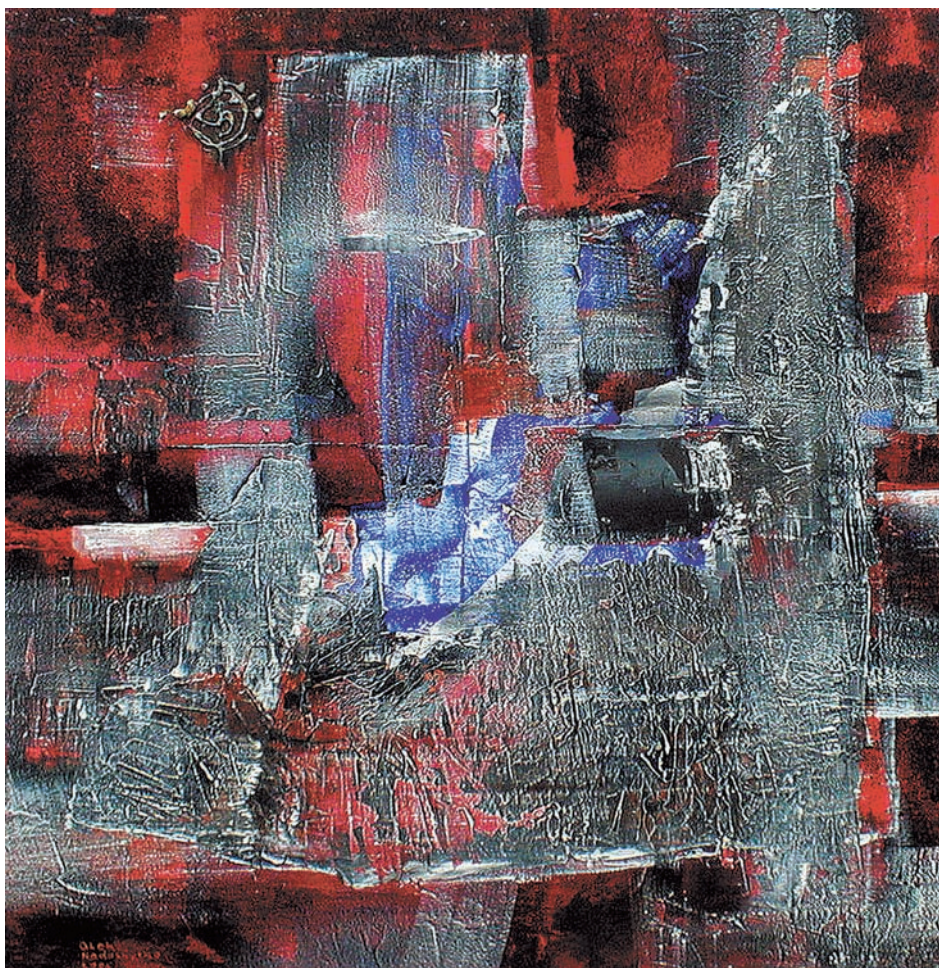
<sup>14</sup> Булгакова В. Апокалипсис В. Гегамяна // URL: <http://www.odessapassage.com/passage/magazine>



перед традиционными авторитетами стали эстетическим фундаментом трансавангарда, углом зрения на историю, мифологию, культурное наследие прошлых эпох.

Творческий поиск О. Недошитко находится вне трансавангардных устремлений, он погружен в размышления об истоках культурной идентичности. Художник работает преимущественно в области медитативной, лирической или экспрессивной абстракции, осмысливает синестетическую природу цвета, звука, линии и плоскости, его привлекают уроки В. Кандинского, М. Бойчука, музыкально-ассоциативные поиски О. Соколова и классического европейского абстракционизма. Недошитко экспериментирует с материалами, использует смешанную технику (масло, акрил). Его привлекает пространственно-динамическая выразительность открытых цветовых композиций. Как и многие представители классического абстрактного искусства, он ищет в пластических и цветовых ритмах акустическую выразительность. Цветовые созвучия, продиктованы музыкальными темами из народного песенного фольклора («Легенда», «Послание плода», 2009), ассоциациями на тему симфонической музыки («Река времени», «Белый ветер», «Преображение», 2009). В предисловии к каталогу выставки «Версии и ассоциации» Недошитко пишет: «Традиции и новаторство — это вечные притягивающие художника возможности. Современная картина — это бесконечное количество композиционных разработок и их трактовок. Абстрактная композиция — это стилистическое решение картины, когда художник добивается преобразования формы в знаковую систему... Современная картина должна соответствовать нескольким требованиям: быть знаком, направленным на осознание бытия, создавать культурные, художественные и философ-

ские ассоциации, быть многоплановой, пластически совершенной системой легкой в восприятии... Как и в давние времена, художник, соприкасаясь с миром, стремиться его познать и найти ответы на свои вопросы. И в то же время, сталкиваясь с непознаваемым, он создает мифы и загадки, которые принадлежат будущему»<sup>15</sup>.



*О. Недошитко. Без названия.  
2005 г. Холст, акрил.  
Одесский музей современного искусства*

ваны музыкальными темами из народного песенного фольклора («Легенда», «Послание плода», 2009), ассоциациями на тему симфонической музыки («Река времени», «Белый ветер», «Преображение», 2009). В предисловии к каталогу выставки «Версии и ассоциации» Недошитко пишет: «Традиции и новаторство — это вечные притягивающие художника возможности. Современная картина — это бесконечное количество композиционных разработок и их трактовок. Абстрактная композиция — это стилистическое решение картины, когда художник добивается преобразования формы в знаковую систему... Современная картина должна соответствовать нескольким требованиям: быть знаком, направленным на осознание бытия, создавать культурные, художественные и философ-

История и современность южноукраинского авангарда тесно переплетены, историческая память места и времени создает неповторимый аромат художественного поиска, который был, есть и будет присущ мастерам этого региона.

<sup>15</sup> Недошитко О. Версии и ассоциации. Каталог выставки. Одесса, 2010.

### Список литературы:

1. Черный квадрат над черным морем. Одесса, 2007.
2. Булгакова В. Апокалипсис В. Гегамьяна // URL: <http://www.odessapassage.com/passage/magazine>
3. Голубовский Е. Заборная выставка // URL: [http://odessitclub.org/reading\\_room/golubovsky/zabornaya\\_vystavka.php](http://odessitclub.org/reading_room/golubovsky/zabornaya_vystavka.php)
4. Заева Л. И. Абстрактное искусство Одессы. Одесса, 2010.
5. Кибрик Е. А. Об искусстве и художниках. М., 1961.
6. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа // Всесвіт. 1990. № 7.
7. Недошитко О. Версии и ассоциации: Каталог выставки. Одесса, 2010.
8. Нюренберг А. Одесса – Париж – Москва. Воспоминания художника. М.; Иерусалим, 2010.
9. Одесская школа живописи и ее лидер Юрий Егоров // Одесский музей современного искусства. URL: <http://msio.com.ua/zali-novie/zal-2-odesskaya-shkola-zhivopisi-i-ee-lider-uriy-egorov>
10. Шелестова Е. Цвет, музыка, слово: феномен Олега Соколова // Черный квадрат над черным морем. Одесса, 2007.
11. Шкурупій Г. Диктатура богомазів // Нова генерація. Харків, 1929. № 10.

### References (transliteration):

1. Chernyy kvadrat nad chernym morem. Odessa, 2007.
2. Bulgakova V. Apokalipsis V. Gegamyana // URL: <http://www.odessapassage.com/passage/magazine>
3. Golubovskiy E. Zabornaya vystavka // URL: [http://odessitclub.org/reading\\_room/golubovsky/zabornaya\\_vystavka.php](http://odessitclub.org/reading_room/golubovsky/zabornaya_vystavka.php)
4. Zaeva L. I. Abstraktnoe iskusstvo Odessy. Odessa, 2010.
5. Kibrik E. A. Ob iskusstve i khudozhnikakh. M., 1961.
6. Markade V. Ukraïns'ke mistetstvo XX stolittya i Zakhidna Evropa // Vsesvit. 1990. № 7.
7. Nedoshitko O. Versii i assotsiatsii: Katalog vystavki. Odessa, 2010.
8. Nyurenberg A. Odessa – Parizh – Moskva. Vospominaniya khudozhnika. M.; Ierusalim, 2010.
9. Odesskaya shkola zhivopisi i ee lider Yuriy Egorov // Odesskiy muzey sovremennogo iskusstva. URL: <http://msio.com.ua/zali-novie/zal-2-odesskaya-shkola-zhivopisi-i-ee-lider-uriy-egorov>
10. Shelestova E. Tsvet, muzyka, slovo: fenomen Olega Sokolova // Chernyy kvadrat nad chernym morem. Odessa, 2007.
11. Shkurupiy G. Diktatura bogomaziv // Nova generatsiya. Kh., 1929. № 10.