МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

**НОСЕНКО Анна Іванівна**

УДК: 7.036.2 + 477.74

**ПЛЕНЕР В ЖИВОПИСІ ОДЕСИ**

**ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Харків – 2006

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі живопису та історії мистецтва Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського Міністерства освіти і науки України.

|  |  |
| --- | --- |
| **Науковий керівник**: | доктор мистецтвознавства, професор **ТАРАСЕНКО Ольга Андріївна** Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського, професор кафедри живопису та історії мистецтва |
| **Офіційні опоненти**: | доктор мистецтвознавства, професор **СОКОЛЮК Людмила Данилівна**Харківська державна академія дизайну і мистецтв, професор кафедри історії і теорії мистецтвакандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник**ЯЦІВ Роман Миронович**Інститут народознавства НАН України,заступник директора з наукової роботи. |
| **Провідна установа** | Львівська національна академія мистецтв Міністерства освіти і науки України |

Захист дисертації відбудеться 7 грудня 2006 р. о 13-00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.109.01 Харківської державної академії дизайну і мистецтв (61002, м. Харків, вул. Червонопрапорна, 8)

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Харківської державної академії дизайну і мистецтв (61002, м. Харків, вул. Червонопрапорна, 8)

Автореферат розіслано 6 листопада 2006 р.

**Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,**

**кандидат мистецтвознавства Є.О. КОТЛЯР**

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

**Актуальність теми.** В Одесі більш ніж сто років існує безперервна традиція пленерного живопису, яка є базовою для митців сучасного мистецтва. Її основні принципи були сформовані майстрами Товариства Південноросійських художників (рос. ТЮРХ) у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. У їх творчості поєдналися академічна традиція (з притаманним їй розвиненим відчуттям тону та гармонійних пропорцій) та живописні досягнення французького імпресіонізму та постімпресіонізму. Живопис на відкритому повітрі набув розвитку, насамперед, у пейзажному жанрі.

У період панування радянської тоталітарної системи єдино можливим вважався метод соціалістичного реалізму. Оскільки мистецтво було покликане прославляти радянський спосіб життя у ідеологічно значущих тематичних полотнах, пейзаж та пов’язані з ним проблеми пленерного живопису розглядалися як другорядні. Імпресіоністичний живопис відкидався як формалістичний. У період “відлиги” 1960-х рр. провідні художники України (Т.Н. Яблонська, Й.Й. Бокшай, Ф.Ф. Манайло, А.А. Коцка та ін.), залишивши рішення світло-кольорових завдань пленеру, звернулися до декоративної форми. Живописці Одеси, на відміну від митців інших регіонів України, ніколи не поривали зв’язку з пленером. Живопис на відкритому повітрі дозволяв виражати особисте світовідчуття, втілювати позачасову тему взаємовідношення людини і природи. Насичений світлом простір Північного Причорномор’я є ідеальним місцем для пленерного живопису.

Одеські художники другої половини ХХ – початку ХХІ ст. створили визначні твори в галузі пленерного живопису. Його діапазон містить не тільки пейзаж, як основний жанр, але й тематичну картину. Дослідження пленерного живопису необхідне для збереження культурної традиції. Важливо осмислити своєрідність пленерної школи Одеси та визначити творчий внесок її майстрів в історію образотворчого мистецтва України.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами і темами.** Обрана тема дисертації відповідає науковим планам кафедри живопису та історії мистецтва художньо-графічного факультету Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського: “Теоретичні та практичні основи формування умінь і навичок теорії та практики образотворчого мистецтва” (затверджено засіданням вченої ради університету, протокол №5 від 25.12.1997) і є одним із мистецтвознавчих аспектів осмислення сучасного образотворчого мистецтва.

**Мета дисертації** полягає у виявленні ролі пленеру в живописі Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ ст. У зв’язку з цим були поставлені завдання:

* показати значення природного чинника у зверненні художників Одеси до методу живопису на пленері;
* дослідити витоки та традиції одеської пленерної школи живопису; створити ілюстративний додаток з метою візуальної презентації творів митців Одеси в контексті європейського мистецтва;
* розглянути особливості індивідуальних творчих методів художників, що працюють на пленері, та визначити основні типологічні напрямки одеської пленерної школи;
* вивчити традиції ліричного камерного пейзажу кінця ХІХ – початку ХХ ст. у пленерному живописі М.А. Шелюто, Д.М. Фруміної, Г.С. Мещерякової, А.С. Гавдзинського, В.М. Литвиненка, К.М. Ломикіна;
* виявити роль пленеру в картині-пейзажі Ю.М. Єгорова, А.І. Лози, О.В. Слешинського, М.Д. Тодорова, В.Г. Власова;
* з’ясувати вплив пленеру на формування світло-кольорової системи живописців Одеси;
* визначити місце одеської пленерної школи в мистецтві України*.*

**Об’єкт дослідження:** живопис Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

**Предмет** **дослідження:** пленер вживописі Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

**Хронологічні рамки** дослідження охоплюють період другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Оскільки при вивченні теми розглядаються витоки та безперервність традиції пленерного живопису в Одесі, то хронологічний діапазон враховує художній процес з кінця ХІХ – початку ХХ ст.

**Територіальні межі** визначені Одесою, як значним культурним центром півдня України.

**Методи дослідження.** Методологічною основою роботи став системний підхід. Для визначення впливу європейського мистецтва на складання художньої системи одеських живописців важливим був компаративний метод. У типологічному аспекті він використовувався також для виявлення основних напрямків одеської пленерної школи. При вивченні своєрідності творів живопису застосовувався метод мистецтвознавчого художньо-стилістичного аналізу. Для розгляду історичних аспектів проблеми використовувався історичний метод у синхронному та діахронному вимірах. Також було застосовано іконологічний метод для розкриття образно-символічного змісту художніх творів.

**Наукова новизна одержаних результатів**:

* вперше здійснено комплексне дослідження пленерного живопису Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
* виявлено та вивчено основні типологічні напрямки одеської пленерної школи: ліричний камерний пейзаж та картина-пейзаж;
* на основі вивчення живописних творів та бесід з митцями розкрито особливості художніх методів живописців Одеси періоду, що вивчається;
* проаналізовано вплив пленеру на формування світло-кольорової системи художників Одеси;
* введені у науковий обіг нові імена митців та невідомі раніше твори М.А. Шелюто, Д.М. Фруміної, Г.С. Мещерякової, А.С. Гавдзинського, В.М. Литвиненка, О.В. Слешинського;
* визначено місце одеської школи пленерного живопису в українському мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

**Практичне значення** дослідження полягає у тому, що його результати можуть стати складовою історії одеської школи живопису в контексті комплексного вивчення проблем сучасного образотворчого мистецтва України. Матеріали дисертації та зроблені автором теоретичні узагальнення можуть бути використані в розробці спеціального лекційного курсу з сучасного образотворчого мистецтва для студентів художніх вузів, для створення методичних посібників та підручників, а також у музейній практиці.

**Апробація основних положень дисертації** здійснювалась у виступах на міжнародних наукових, науково-практичних конференціях: “Регіональні аспекти українсько-російського діалогу: культура і бізнес” (Одеса, 2003 р.); “Культура і цивілізація. Схід та Захід” (Одеса, 2004 р.); “Трансформації музичної освіти. Культура і сучасність” (Одеса, 2004 р.); “Музичні інформаційні технології: досвід та проблеми розвитку” (Одеса, 2004 р.); “Перші читання пам’яті Миколи Біляшівського”. До 100-річчя з дня освячення Національного художнього музею України (Київ, 2005 р.); “Підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва: досвід та перспективи” (Одеса, 2005 р.); “Теорія і практика управління педагогічними процесами” (Одеса, 2005); “Н.К. Реріх та його сучасники. Колекції та колекціонери” (Одеса, 2005).

**Публікації.** Основні результати дослідження викладені у шістнадцяти публікаціях. Десять із них опубліковані у наукових фахових виданнях з мистецтвознавства, що входять до відповідного переліку ВАК України.

**Структура роботи** обумовлена метою та завданнями дослідження. Дисертаціяскладається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаної літератури (266 позицій), ілюстративного додатку – альбому, що складається з 512 ілюстрацій та їх переліку. Загальний обсяг дисертації становить 346 сторінок, з них основний зміст дослідження – 174 сторінки.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми, визначається мета, завдання, об’єкт, предмет дослідження, його хронологічні та територіальні межі, розкривається наукова новизна та практичне значення. Подано інформацію про апробацію результатів дослідження.

**Перший розділ “Стан теоретичного осмислення проблеми. Джерела та методика дослідження”** містить історіографію проблеми пленеру в образотворчому мистецтві, необхідну при вивченні особливостей одеської пленерної школи живопису. Показано стан наукової розробки теми, визначено джерела та методику дослідження.

В дослідженні ми спираємося на сучасне визначення поняття “пленер”, що дається у термінологічному словнику “Аполлон”, виданому НДІ теорії та історії РАН: передача в живописі кольорового багатства натури, що проявляється у природних умовах, тобто під відкритим небом, під дією сонячного світла та повітря. Окрім пленеру як *якості* живопису, у словнику виділяється поняття “пленерного живопису” як *методу*, що передбачає роботу “на відкритому повітрі (поза майстернею), пов’язану з вивченням натури, оточуючого середовища, рефлексів, змін барв, переходів, нюансів, кольорових тіней”. Розглядаючи творчість митців Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ ст., ми розширюємо поняття пленеру, як *методу* роботи безпосередньо з натури на повітрі. Підставою для цього є практика одеських живописців, що поєднують різні методи. Майстри картинної форми, які мають великий досвід у етюдному вивченні природи, використовують метод запам’ятовування станів світлоповітряного середовища у процесі її зосередженого споглядання.

Вивчена література об’єднана в три основні групи: праці стосовно проблеми пленеру в образотворчому мистецтві; дослідження, присвячені майстрам ТЮРХ та “Салонам Іздебського”; статті, в яких розглядається творчість живописців Одеси періоду другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в аспекті пленеру, що нас цікавить.

Ми вважаємо, що пленерний живопис Одеси доцільно розглядати з позиції позначеної М.М. Бахтіним “проблеми великого часу”. За словами вченого, текст (у широкому розумінні) “не дорівнює всьому твору в його цілому”, але має “позатекстовий контекст”. За його образним виразом, “твір немовби огорнуто музикою інтонаційно-ціннісного контексту, в якому він розуміється та оцінюється”. Таким чином, митець, що існує, як пише М.М. Бахтін, “на вузькому просторі малого часу, тобто сучасності та найближчого минулого та уявленого майбутнього” не є рівним самому собі, а вміщує досвід попередників. Контекст мистецтва “великого часу” дає можливість показати взаємозв’язок з європейським мистецтвом та виявити своєрідність пленерного живопису Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Для вирішення цього завдання дається історіографія пленерного живопису.

Проблема пленеру безпосередньо пов’язана з пейзажним простором, виступаючим як тло у зображенні людини або як самостійний жанр. Починаючи з другої половини ХІХ ст., пейзаж (насамперед пленерний) стає одним з провідних жанрів живопису. До вивчення проблеми зображення простору (зокрема, світлоповітряного середовища) зверталися багато вчених: О.М. Бенуа, Дж. Ревалд, О.А. Федоров-Давидов, Д.В. Сараб’янов, О.Б. Муріна, В.А. Афанасьєв, О.К. Федорук, В.М. Стасевич, О.А. Лясковська, Б.Б. Лобановський, П.І. Говдя, М.М. Алленов, О.В. Шило, Л.Л. Савицька, Т.В. Павлова та інші. Проблему взаємовідносин людини та природи в мистецтві вивчали М.О. Бердяєв, М.М. Тарабукін, О.Г. Габричевський, Я.О. Тугендхольд. Про інтерес до проблеми пленеру свідчить дисертація І.Г. Довжинець “Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці” (2006 р.).

Для виявлення спадкоємності традиції пленерного живопису кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. у творчості одеських митців періоду, що вивчається, необхідним був аналіз літератури, присвяченої об’єднанню ТЮРХ.

Творчості художників, які нами вивчаються, присвячені глибокі, але невеликі за обсягом статті О.А. Тарасенко, О.М. Савицької, В.П. Цельтнера, В.В. Криштопенко, Т.В. Басанець, В.В. Савченко. У численних статтях журналістів міститься важливий для нашого дослідження фактичний матеріал. Аналіз літератури засвідчує, що до теперішнього часу не було спеціального комплексного дослідження, присвяченого виявленню ролі пленеру в живописі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Творчість М.А. Шелюто, Д.М. Фруміної, А.С. Гавдзинського, В.М. Литвиненка, Г.С. Мещерякової мало вивчена.

Джерельною базою дослідження слугували, насамперед, твори з зібрань Одеського художнього музею, Національного художнього музею України, приватних колекцій М.З. Кнобеля та Л.В. Іванової, твори, які є власністю художників та їх сімей. У дисертації використано матеріали бесід з митцями, їх рідними та близькими. Документальні факти допомагають зрозуміти світоглядну основу їх творчості та виявити особливості художнього методу. Використовувалися опубліковані у пресі інтерв’ю з художниками, їх спогади та висловлювання про мистецтво. Фактологічним матеріалом також слугували: фотодокументи, альбоми, каталоги і буклети виставок.

Методологічною основою є системний підхід, що поєднує художньо-стилістичний аналіз, компаративний, історичний та іконологічний методи. Освоюючи методи дослідження, ми спиралися на статті В.М. Лазарева, В.М. Прокофьєва, Б. Михайлова Д.В. Сараб’янова, І.Г. Сапего. Проблема пленеру в живописі Одеси зазначеного періоду розглядається у широкому контексті європейського живопису та одеської пленерної школи. При розгляді історичних аспектів проблем пленеру використовується історичний метод у синхронному та діахронному вимірах. Компаративний метод у його типологічному аспекті слугував для виявлення основних напрямків одеської пленерної школи. При вивченні живописних творів застосовувався метод мистецтвознавчого художньо-стилістичного аналізу. Для розкриття образно-символічного змісту трактування світлового середовища у творах майстрів картинної форми Ю.М. Єгорова, А.І. Лози, О.В. Слешинського використовувався іконологічний метод. Іконологія виводить інтерпретацію твору мистецтва на більш високий рівень значень, шукає не прямі, а опосередковані зв’язки між мистецтвом та культурою епохи. Для освоєння цього методу було вивчено труди Е. Панофського, який вказував на необхідність розкриття “внутрішнього змісту” творів мистецтва.

У **другому розділі “Традиції ліричного камерного пейзажу кінця ХІХ – початку ХХ ст. у пленерному живописі художників Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ ст.”** виявлено, що живопис за безпосереднім враженням є основоположним у творчості народних художників України К.М. Ломикіна та А.С. Гавдзинського, заслуженого діяча мистецтв М.А. Шелюто, заслуженого художника України В.М. Литвиненка, а також Д.М. Фруміної та Г.С. Мещерякової. Працюючи на пленері, живописці передають кольорове багатство натури, що проявляється під дією світла та повітря. Їх творам притаманна етюдна форма. Художники показують фрагмент природи, який потенційно може бути розширений у просторі. Природні мотиви збагачуються в живописі глибоким емоційним переживанням авторів, здатних бачити прекрасне в повсякденному. Привнесене у твори особисте світосприйняття втілюється в індивідуальному стилі творчості.

**2.1. Особливості стильової еволюції живопису М.А. Шелюто: від конструктивізму до пленеру.** До основ пленерного живопису М.А. Шелюто (1906 – 1984) залучив живописець та педагог П.Г. Волокидін, який чудово знав французький живопис, був учнем К.К. Костанді та Г.О. Ладиженського, входив до ТЮРХ та Товариства ім. К.К. Костанді. Наприкінці 1930-х рр. М.А. Шелюто відмовився від експерименту в області форми, характерного для раннього періоду його творчості, і звернувся до пленерного пейзажу. Художник прагнув максимально повно відчути та передати мовою кольору і світла гармонію, притаманну природі як божественному творінню. Такому світосприйняттю сприяла глибока релігійність художника. Досвід, отриманий у період формального експерименту в кінці 1920-х – на початку 1930-х рр., та інтерес до умовності живописної форми Сезанна позначилися на виразності композиційної будови його ліричних пленерних пейзажів, на вивіреності їх лінійного і тонального ритму, в гармонії пропорцій. Як художник-педагог М.А. Шелюто відіграв значну роль у збереженні традиції пленерного живопису Одеси .

**2.2. Проблема світло-кольорової гармонії у художній системі Д.М. Фруміної та Г.С. Мещерякової.** Колористична система Д.М. Фруміної (1914 – 2005) вирізняється особливою вишуканістю. Вчителями майстрині були Т.Б. Фраєрман, М.І. Жук, М.Д. Муцельмахер, Ф.Г. Кричевський, С.В. Герасимов. Під час евакуації у Самарканді художниця особливо гостро відчула, що колір існує у взаємозв’язку з оточенням, зрозуміла визначну роль освітлення. З 1943 р. вона працювала в мозаїчній майстерні під керівництвом П.Д. Коріна, копіювала мозаїки Софії Київської. Стикання зі спадщиною мистецтва Київської Русі виявилося у високому ступені “дематеріалізації” предметного світу в пленерних творах одеської художниці. Творам Д.М. Фруміної притаманна поезія миттєвого. Контури зображених рослин, будівель, фігур немовби розчиняються у повітрі, і людина сприймається часткою вічного руху життя.

Працюючи на пленері, Г.С. Мещерякова (1939 р.н.) поєднує жанри: портрет, натюрморт і пейзаж. Її концепція сприйняття натури в потоці світла, що народжує ритм освітлених та занурених у тінь форм предметів, найбільш повно втілилась у натюрморті. Природні мотиви часто виступають в якості фону, атмосфери для предметного світу. Техніка пастелі, що сполучає графічні та живописні можливості, допомагає досягти ефекту рухливості насиченого світлом простору. Творам Г.С. Мещерякової притаманний сріблястий колорит, зумовлений особливістю світлоповітряного середовища Причорномор’я.

**2.3.** **Пейзажі А.С. Гавдзинського та В.М. Литвиненка в контексті пленерного живопису одеської школи і французького імпресіонізму**. Великий вплив на становлення А.С. Гавдзинського (1923 р.н.) мало творче спілкування з В.М. Синицьким, безпосереднім спадкоємцем живописної системи К.К. Костанді. На відміну від художників ТЮРХ, А.С. Гавдзинський користується імпресіоністичним методом. Художньо-стилістичний аналіз показує еволюційну зміну характеру взаємовідношення предмету з простором у його живописі. У серії індустріальних пейзажів 1950-х рр., створених на будівництві ГЕС у м. Нова Каховка, виявилась романтична спрямованість живописця. У його ранніх полотнах поєднуються переконливість матеріальної характеристики форми та передача світлових та повітряних ефектів (зображення диму, пари, хмар). У творах зрілого періоду (з 1970-х рр.) прозорі, невагомі предмети з’єднуються з простором і немовби розчиняються у світлі. Таким чином, митець втілює універсальний стан рухомості світу. У творчості А.С. Гавдзинського домінує міський пейзаж. Він пише місто як середовище, в якому живе людина.

У плеяді майстрів: К.К. Костанді – П.Г. Волокидін – М.А. Шелюто – В.М. Литвиненко (1930 р.н.) втілилась спадкоємність традиції майстрів пленерного живопису. Спираючись на досягнення попередників, В.М. Литвиненко (учень М.А. Шелюто) виробив індивідуальний стиль. Творчий метод митця включає роботу на пленері (як основну частину) та доопрацювання в майстерні. Одною з основних тем ліричних пейзажів художника є зображення динаміки життя міста. Сільські мотиви живописця сповнені спокою та споглядальності. Художньо-стилістичний аналіз творів різних років показує спрямування творчої еволюції майстра: від рівноваги простору та маси – до домінанти простору, світлоповітряного середовища; від щільного до тонкого.

**2.4. Пленерний живопис К.М. Ломикіна: від “безпосереднього” до “опосередкованого”**. Основнийметод творчості К.М. Ломикіна (1924 – 1993) – робота з натури. Декоративний лад великих кольорових і тональних відношень, виразність силуетів, сплощення простору, графічність, фактурність широкого мазку – ці якості свідчать про спадкоємний зв’язок митця з художниками ТЮРХ – Г.С. Головковим та Т.Я. Дворниковим. Цілісність творів досягається майстром завдяки точності тональних відношень та тонкому відчуттю ритму. К.М. Ломикін часто писав біле: хмари, сніг, стіни будинків та храмів, квіти, тканини – усе, що здатне сприймати розмаїття рефлексів навколишнього простору, кольорових контрастів світла та тіні.

У **третьому розділі “Трансформація пленеру в картині-пейзажі одеських живописців”** показано, що для творчого методу заслужених діячів мистецтв України Ю.М. Єгорова і М.Д. Тодорова, народного художника України А.І. Лози, заслужених художників України О.В. Слешинського та В.Г. Власова характерним є сплав безпосереднього відчуття природи з прагненням її активного творчого перетворення. Формальний експеримент є важливою складовою їх творчості. Працюючи над композицією, живописці втілюють власну картину світу. Їх поєднує романтична спрямованість до високого.

Світло, сприйняте безпосередньо на природі, у картинах майстрів композиції стає чинником, завдяки якому виражається ідеальне. Метафоричний характер світла проявляється у трактуванні євангельських сюжетів, теми юності – стану гармонії прекрасної людини і природи. Створені художниками своєрідні моделі світобудови об’єднані світлом, яке не тільки дає життєву енергію фізичному буттю, але й одухотворює його.

**3.1.** **Світло в образах “світобудови” Ю.М. Єгорова**. Лаконічна природа Північного Причорномор’я стала для Ю.М. Єгорова (1926 р.н.) втіленням ідеального місця, де спекотна світлова стихія пропорційна горінню майстра-творця. Така настанова багато в чому була пов’язана з відкриттям у часи “відлиги” живопису постімпресіонізму. Південь Франції у пейзажах П.Сезанна та В.Ван-Гога, Полінезія П.Голена, Алжір А.Матісса й А.Марке дали приклад світло-кольорової експресії, що пов’язана з характером природного середовища. Звертаючись до теми “Людина і море”, Ю.М. Єгоров виражає гуманістичну ідею гармонії прекрасної людини і величної природи. Унікальність творчого методу одного з лідерів митців Одеси Ю.М. Єгорова полягає в тому, що, створюючи значні за філософським осмисленням теми композиції, він поєднує роботу на пленері та в майстерні. Творення картин великого формату відбувається безпосередньо на природі. Ці два взаємодоповнюючих компоненти дозволяють на основі натурних вражень створювати цілісний художній образ, в якому відбивається світоглядна позиція художника-композитора. Романтичні полотна майстра відзначаються монументальністю. Художник виробив власну модель простору, де поєднуються пряма, зворотна та сферична перспективи.

Світло та повітря півдня стали основою “живописної тканини” його полотен. Окрім зображальної формули “єгорівського” моря (що стала окремим поняттям в історії одеської живописної школи ХХ – початку ХХІ ст.), ми можемо говорити про “єгорівське” сонце як про особливу виражальну формулу сліпучого джерела світла. У більшості пейзажних творів Ю.М. Єгорова присутній мотив безпосереднього погляду на сонце, результатом якого є контражур постановки моделей та інших об’єктів картини. Прагнення до найбільш адекватного втілення емоційного імпульсу, сприйнятого від природи, призводить до створення живописних серій (наприклад, “Незабаром відправляємось”).

**3.2**. **Світло-кольорова експресія в живописній системі А.І. Лози**. Світло в тематичних картинах та пейзажах А.І. Лози (1931 – 2004) є основним засобом вираження прекрасного, вічного. Зображення конкретного пейзажу Північного Причорномор’я дозволяє досягти переконливості трактування міфологічної та євангельської теми. Так, у картинах “Блага звістка” (1990), “І буде син, і буде мати” (1991) ідею виражено через перетворену світлом природу. Художник використовував метод тривалого спостерігання світлових станів. Зображення сходів та заходів сонця визначило святкове звучання більшості його картин. Складна колористична гама творів живописця основана на співзвуччі яскравих кольорів. Поверхня полотен майстра нагадує дорогоцінну мозаїку. А.І. Лоза створив романтично піднесені образи міст біля моря (Одеса, Гурзуф, Севастополь, Балаклава) та свій тип ідеального українського села.

 **3.3.** **Світло-тональні образи міст в живописі О.В. Слешинського.** Основним жанром у творчості О.В. Слешинського (1930 р.н.) є пейзаж (міське середовище, море, лимани). Подібно до Ю.М. Єгорова та А.І. Лози, О.В. Слешинський поєднує вивчення натури на пленері з її активним композиційним перетворенням. Змістова глибина його творів (позбавлених літературних сюжетів) – у самому живописі, вишуканості колористичного ладу та пластичної форми вивіреного композиційного рішення. Митця приваблюють класичні мотиви архітектурних ансамблів (Одеса, Санкт-Петербург, Париж), що мають розмірні пропорції, виразність об’ємів, облагороджену часом колористичну гаму. Притаманне композиціям О.В. Слешинського гармонійне співвідношення простору та маси дає відчуття значущості навіть простим мотивам старого міста. Високорозвинене почуття тональності дозволяє майстру за допомогою найтонших нюансів кольору передавати емоційне переживання зображуваного мотиву. О.В. Слешинський створив живописну концепцію різних міст.

**3.4. Живопис на повітрі та пошук декоративного стилю у творчому експерименті** **М.Д. Тодорова і В.Г. Власова.** Тема спорту – головна у творах М.Д. Тодорова (1916 – 1997) – давала можливість показати гармонію ідеального тіла атлетів та природи. Переконливість живописних образів була досягнута завдяки практиці роботи на пленері. Стихії повітря (“Ластівка”, 1960), води (“Ранок. Одеса”, 1967), вогню (“Олімпіада. Москва. 1980”, 1978) є не тільки природним, але й символічним фоном, що характеризує героїв картин-панно. Численні творчі подорожі Україною та країнами світу давали М.Д. Тодорову не тільки нові мотиви, але й розвивали його художнє бачення. Творчість художника еволюціонувала від етюдного характеру до картинної форми. У складанні індивідуального стилю майстра позначилося вивчення ним народного декоративно-прикладного мистецтва та живопису постімпресіонізму. Створеним з натури пейзажам Одеси, Карпат, Криму притаманне лінійно-площинне рішення композиції, виразність ритмів, декоративність кольорового ладу.

 В.Г. Власов (1927 – 1999), як і М.Д. Тодоров, працюючи на пленері, писав пейзажі-картини. Протягом багатьох років художник виїжджав у с. Денеші Житомирської області, де було створено кращу серію його пейзажів. Майстерне володіння прийомом контражуру дозволяло передати максимальну яскравість світла та насиченість кольорової тіні, що зумовлювало якість декоративності. Творче осмислення спадщини постімпресіонізму та кубофутуризму виявилося в експресії побудови картинного простору, в динаміці ритмів лінійних та кольорових елементів композиції. Художник перетворював органічні форми, знаходячи в них конструктивну геометричну основу. Робота на пленері надала чуттєвої переконливості метафоричним композиціям “Вітер” (1966), “До нових берегів. Ніке” (1987), “Одеса. Місто біля моря” (1989).

* **ВИСНОВКИ**

1. У дисертації подано теоретичне обґрунтування та виявлено новий аспект у вивченні проблеми становлення та розвитку образотворчого мистецтва Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Вперше здійснена спроба комплексного дослідження ролі пленеру у своєрідності одеської живописної школи. Показано, що насичене світлом природне середовище південного міста є потужним фактором, який сприяє зверненню живописців до пленеру. Дослідження підтвердило, що пленерний живопис з притаманною йому увагою до світлоповітряного середовища визначає особливості одеської живописної школи.

2. Художньо-стилістичний аналіз творів майстрів пленеру другої половини ХХ – початку ХХI ст. показав, що їх творчість не обмежується рамками традиції художників ТЮРХ. Актуальним для митців є творчий діалог з мистецтвом різних культурних епох та стилістичних напрямків: Ренесанс, романтизм, імпресіонізм, постімпресіонізм та ін. Використання компаративного методу дозволило створити широке асоціативне поле для виявлення своєрідності одеської пленерної школи в контексті європейського мистецтва. З цією метою створено ілюстративний додаток.

3. На основі мистецтвознавчого художньо-стилістичного аналізу численних творів, інтерв’ю з живописцями (та їх рідними) вивчено особливості індивідуальних творчих методів. Узагальнення матеріалу дозволило визначити два основних типологічних напрямки одеської пленерної школи:

 – послідовне продовження та розвиток традицій ліричного камерного пейзажу кінця XIX – початку XX ст. у пленерному живописі другої половини ХХ – початку XXI ст.;

 – трансформація пленеру в картині-пейзажі одеських живописців, що прагнуть до оновлення змісту та форми образотворчого мистецтва.

4. Виявлено, що у творчості майстрів ліричного камерного пейзажу: М.А. Шелюто, Д.М. Фруміної, Г.С. Мещерякової, А.С. Гавдзинського, В.М. Литвиненка, К.М. Ломикіна – основним методом є робота за безпосереднім враженням від натури, у художнє втілення якої вони привносять суто особисте сприйняття. Митці продовжують традицію пленерного живопису кінця XIX – початку XX ст., зокрема майстрів ТЮРХ.

 Вивчення еволюції творчості живописців показало, що для творів раннього періоду притаманне більш визначене трактування форми у просторі, присутня конкретна матеріальна характеристика предмету. У зрілий та, особливо, пізній період спостерігається все більше “розутілення” предмету та домінанта простору, що набуває якостей щільної субстанції. Живопис зрілого періоду Д.М. Фруміної, А.С. Гавдзинського, В.М. Литвиненка, Г.С. Мещерякової можна визначити як імпресіоністичний. Ця якість є новою відносно творчості художників ТЮРХ.

5. Особливістю художнього методу майстрів картинної форми: Ю.М. Єгорова, О.В. Слешинського, А.І. Лози, В.Г. Власова, М.Д. Тодорова – є поєднання роботи в майстерні та на пленері. Такий синтетичний метод дозволяє сполучати в композиціях високий ступінь умовності формального рішення та чуттєву переконливість світлового і кольорового стану. Показано, що при загальній орієнтації на конкретний ландшафт Північного Причорномор’я кожен митець створює власну просторову модель, універсальною якістю якої є панорамність та тричасність (небо – море – земля). Виявлено тенденцію до поєднання станкового та монументального начала в картинах-пейзажах.

Встановлено, що у творчості одеських художників зберігається взаємозв’язок з ренесансною традицією зображення оголеного тіла людини, гармонійно включеного у простір величної природи. Важливо, що зображення моделі відбувається безпосередньо на пленері. Гуманістичне спрямування творчості Ю.М. Єгорова, А.І. Лози, В.Г. Власова, М.Д. Тодорова проявлене у трактуванні теми “людина і природа”, де людина постає як центр світобудови.

Аналіз творів допоміг з’ясувати, що період 1970–1980-х рр. – час творчої зрілості художників, що вивчаються, – характеризується зверненням до романтичної тематики. Герої картин (не соціальні, а ідеальні) готові до подолання буденного простору. Обов’язковими атрибутами картин стають човен, яхта, вітрильник, сигнальний прапорець, маяк і т.ін. У кінці 1980-х – на початку 1990-х рр. стався перехід до філософськи поглибленого відношення до природи та її образного трактування. Для творів сучасного періоду характерна відсутність дії, споглядальність. Постійна робота з натури на пленері дозволяє художникам у тематичних полотнах переконливо передавати світлові стани та кольорові гармонії.

6. Дослідження підтвердило, що яскраве сонячне світло півдня є фактором, що визначає якість “живописності” картин одеських майстрів. Працюючи на пленері, художники, як правило, не концентрують увагу на об’ємно-пластичній характеристиці предмета, а показують його у взаємозв’язку з оточуючим середовищем. Простір і маса стають рівнозначними та важливими з точки зору їх колористичного звучання. Цим зумовлене більш живописне трактування натури південними художниками порівняно з північними. Митці часто використовують прийом контражуру, який дозволяє передати ефект яскравого світла та кольорову насиченість тіні.

Світло, що є головною проблемою пленеру, в живописі майстрів двох визначених нами типологічних напрямків має якісну відмінність:

* у творах художників ліричного камерного пейзажу важливою є передача особливостей станів світлоповітряного середовища, яке виступає в ролі об’єднуючого чинника (особливо це виявилось у художників імпресіоністичного напрямку);
* в картинах майстрів композиції відбувається світло-кольорове перетворення конкретного простору природи (міста). Світло стає своєрідною живописною метафорою, засобом одухотворення реальної природи. Таке трактування світлового середовища допомагає майстрам передати свій образ світу, в якому втілився потяг до ідеального, позачасового. Найбільш повно це виявилось у полотнах зрілого періоду творчості живописців (початок 1980 – 2000-х рр.).

 7. Дослідження показало, що одеська живописна школа, як важлива складова мистецтва України, у період панування методу соціалістичного реалізму зберігала досягнення європейської та національної живописної культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Вільний від соціального навантаження жанр пейзажу дав можливість митцям проявляти індивідуальність та втілювати душевний стан через сприйняття природи. Для художників Одеси, на відміну від майстрів інших регіональних шкіл, проблема передачі світлоповітряного середовища в живописі завжди посідала чільне місце. В історію образотворчого мистецтва України живописна школа Одеси увійшла як пленерна.

8. Дисертація відкриває перспективи для подальшого наукового дослідження: передбачається розширити територіальні та часові межі проблеми пленеру в живописі, розглянути особливості трактування простору в образотворчому мистецтві різних епох у взаємозв’язку зі зміною світосприйняття людини.

* **СПИСОК ОСНОВНИХ ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**
1. Носенко А.І. Роль світлового середовища у колористичній системі Д.М. Фруміної // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2003. – №2. – С. 71 – 80.
2. Носенко А.И. Импрессионистическое направление в живописном пейзаже Одессы // Нове покоління про нові реалії міжкультурного українсько – російського діалогу: Збірник наук. студент. робіт. – Одеса: Астропринт, 2003. – С. 87 – 95.
3. Носенко А.И. Проблема свето-цветовой гармонии в художественной системе Г.С. Мещеряковой. (К проблеме: Человек и природа в живописи г. Одессы последней трети ХХ в.) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Збірка наук. праць. – Харків: ХДАДМ. – № 3–4/2003 – № 1–2/2004. – С. 56 – 61.
4. Носенко А.И. Традиции пленэра в живописи Одессы (вторая половина ХХ – начало ХХІ века). Проблема света // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Збірка наук. праць. – Харків: ХДАДМ. – № 5–6/2003 – № 3–4/2004. – С. 86 – 89.
5. Носенко А.И. Проблема импрессионизма в живописи Одессы последней трети ХХ века. А.С. Гавдзинский // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2004. – №1. – С. 96 – 108.
6. Носенко А.І. Світ як стихія світла. Г.С. Мещерякова // Українська культура – К.: Преса України, 2004. – № 8 – С. 20 – 21.
7. Носенко А.І. Малярство Народного художника України А.С. Гавдзинського // Образотворче мистецтво. – К.: Софія-А, 2004. – № 3 (51). – С. 93.
8. Носенко А.И. Симфония тональных отношений в живописи О.В. Слешинского // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Збірка наук. праць. – Харків: ХДАДМ. – № 5–6/2004 – № 1,2,3/2005. – С. 103 – 109.
9. Носенко А.І. Природа як гармонізуючий чинник у формуванні духовної особистості К.К. Костанді // Українська академія мистецтва. Науковий збірник. Випуск 12. – К.: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2005. – С. 333 – 341.
10. Носенко А.И. Светоносный образ юга Юрия Егорова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Збірка наук. праць. – Харків: ХДАДМ. – № 4,5/2005. – С. 118 – 124.
11. Носенко А.И. Путь к световому единству: к проблеме пленэра и импрессионизма в живописи Одессы // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної академії ім. А.В. Нежданової. – Вип. 6. Кн. 1. – Одеса: Друкарський дім, 2005. – С. 210 – 218.
12. Носенко А.И. Живописная интерпретация света в творчестве художников Одессы ІІ половины ХХ – начала ХХІ века. К проблеме пленэра в живописи Одессы // Тези доповідей ІІ міжнародної науково-практич. конф. “Теорія і практика управління педагогічними процесами” – Одеса, 2005. – С. 36 – 38.
13. Носенко А.И. Жемчужный колорит одесских пейзажей О.В. Слешинского // Тези доповідей ІІ Міжнародної науково-практичної конференції “Підготовка майбутніх учителів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва: досвід та перспективи”. – Одеса: ПДПУ ім. К.Д. Ушинського, 2005. – С. 26 – 27.
14. Носенко А.И. Пейзажи Н.А. Шелюто в контексте пленэрной живописи второй половины ХIХ – ХХ века (Одесская живописная школа) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків: ХДАДМ, 2006. – №7. – С. 95 – 108.
15. Носенко А.И. Творчество В.Н. Литвиненко в контексте пленэрной живописи одесской школы и французского импрессионизма // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Збірка наук. праць. – Харків: ХДАДМ. – № 1,2,3 / 2006. – С. 53 – 58.
16. Носенко А.І. Живописний образ Одеси в пейзажах Володимира Литвиненка // Образотворче мистецтво. – К.: Софія-А, 2006. – № 6 (59). – С. 104-105.
* **АНОТАЦІЯ**

**Носенко А.І. Пленер в живописі Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ століття. –** Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Харків, 2006.

У дисертації комплексно досліджується пленер в живописі Одеси другої половини XX – початку XXI ст. Виявлено та вивчено основні типологічні напрямки одеської пленерної школи: ліричний камерний пейзаж і картина-пейзаж. Показано, що у першому випадку художники послідовно дотримуються пленерної традиції французького живопису імпресіонізму, постімпресіонізму та ТЮРХ. Майстри картини-пейзажу поєднують традицію з новаторським пошуком. Створені ними композиції мають високий ступінь узагальнення, метафоричний характер просторового та світло-кольорового рішення. Переконливість художніх образів досягається завдяки вивченню натури на пленері. На основі аналізу живописних творів та інтерв’ю з митцями розкрито особливості художніх методів живописців Одеси, періоду, що вивчається. Показано вплив пленеру на формування світло-кольорової системи художників Одеси.

**Ключові слова:** пленер, імпресіонізм, живопис, світло, колорит, простір, етюд, картина, Одеса.

* **АННОТАЦИЯ**

**Носенко А.И. Пленэр в живописи Одессы второй половины ХХ – начала ХХІ века. –** Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.05 – изобразительное искусство. – Харьковская государственная академия дизайна и искусств. – Харьков, 2006.

В диссертации комплексно исследуется пленэр в живописи Одессы второй половины XX – начала XXI вв. Выявлены и изучены основные типологические направления одесской пленэрной школы: лирический камерный пейзаж и картина-пейзаж. Показано, что в первом случае художники последовательно придерживаются пленэрной традиции французской живописи импрессионизма, постимпрессионизма и ТЮРХ. Мастера картины-пейзажа сочетают традицию с новаторским поиском. Созданные ими композиции обладают высокой степенью обобщения, метафорическим характером пространственного и свето-цветового решения. Убедительность художественных образов достигается благодаря изучению натуры на пленэре. На основе анализа живописных произведений и интервью с художниками раскрыты особенности художественных методов живописцев Одессы изучаемого периода. Показано влияние пленэра на формирование свето-цветовой системы художников Одессы.

**Ключевые слова:** пленэр, импрессионизм, живопись, свет, колорит, пространство, этюд, картина, Одесса.

**АNNOTATION**

**Nosenko A.I. Plein-air in Odessa painting of the second half XX - beginnings of ХХІ century. -** the Manuscript.

Thesis for obtaining the scientific degree of the Candidate in the History of Art, Speciality 17.00.05 – Fine Arts. – Kharkiv State Academy of Design and Arts. – Kharkiv, 2006.

In the dissertation the role of an plein-airin painting Odessa second half XX – the beginnings of XXI centuries is in a complex investigated. The art – stylistic analysis of products has shown, that for painters of Odessa creative dialogue with art of various cultural epoch and stylistic directions is actual: the Renaissance, Romanticism, Impressionism, Post-Impressionism, etc. Use of a comparative method has allowed to create a wide associative field for revealing an originality of the Odessa plain-air school in a context of the European art. With this purpose the illustrative appendix is created.

Generalization of a material has allowed to determine two basic typological directions of the Odessa plain-air school: 1) consecutive continuation and development of traditions of a lyrical chamber landscape of the end XIX – the beginnings of XX century in plain-air painting second half XX – the beginnings of XXI century; 2) transformation of an plein-airin a picture-landscape of the Odessa painters aspiring to updating of the maintenance and transformation of the form of the fine arts.

 It is revealed, that in creativity of masters of a lyrical chamber landscape: N.A. Sheljuto, D.M. Fruminoj, G.S. Meshcherjakovoj, A.S. Gavdzinskogo, V.N. Litvinenko, K.M. Lomykina – the basic method is work on direct impression from a nature in which artistic realization they introduce deeply personal perception. Artists continue tradition of plein-air painting of the end XIX – the beginnings of XX century, in particular, masters TURH.

Feature of an art method of masters of the picture form: J.N. Egorov, O.V. Sleshinski, A.I. Loza, V.G. Vlasov, M.D. Todorov – is overlapping work in workshop and in the open air. Such synthetic method allows to combine a high degree of reserve of the formal decision and sensual persuasiveness of a light and color condition in compositions. It is shown, that at the general orientation to a concrete landscape of Northern Black Sea Coast, each artist creates the spatial model which universal quality is panoramic look and a three-part constitution (the sky – the sea – the ground). The tendency of connection easel and the monumental beginnings in pictures – landscapes is revealed.

It is established, that in creativity of the Odessa artists the interrelation with antique and Renaissance tradition of the image of a naked body of the person harmoniously placed in the space of majestic nature. It is important, that the image of model occurs directly in the open air. The humanistic orientation of creativity of J.N. Egorov, A.I. Loza, V.G. Vlasov, M.D. Todorov is shown in treatment of a theme “person and the nature” where the person is submitted as the center of a universe. The analysis of products has helped to understand, that the period 1970-1980-th – time of a creative maturity of artists investigated by us – is characterized by the reference to romantic subjects. Heroes of pictures (not social, but ideal) are ready to overcoming ordinary space. Obligatory attributes of pictures are the boat, a yacht, a sailing vessel, the ship, an alarm flag, a beacon, etc. The permanent job from a nature in the open air allows artists in thematic cloths convincingly to transfer light conditions and color harmonies.

Research confirms that the bright sunlight of the south is the factor, in many respects determining quality of “picturesqueness” of pictures of the Odessa masters. Plein-air painting, with attention inherent in it to light - air to environment, defines features of the Odessa picturesque school.

**Key words:** a plein-air, Impressionism, painting, light, colour, space, an etude, a picture, Odessa.