



Научная статья
УДК 7.036/037(477)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.03.015

Авангардные течения в украинской живописи с начала до второй половины XX века



Лиманская Людмила Юрьевна ^a

^a *Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация*
^a *lydmila55@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0592-3192>*

Аннотация. Статья посвящена истории украинского авангарда, связи его истоков с живописью середины и второй половины XX века. В статье сделан акцент на популяризаторской роли В. Кандинского и В. Издебского во время организации салонов, знакомство публики благодаря их деятельности с лучшими образцами европейского авангарда того времени. Рассматривается роль Т. Фраермана, А. Нюренберга в закреплении, благодаря их учебе во Франции, постимпрессионистических влияний французской школы в живописи Одессы. Рассматривается творчество лидера одесской школы живописи, ученика Фраермана, Ю. Егорова и его учеников, членов группы «Мамай», и прослеживаются традиции раннего авангарда в их искусстве. Затрагивается киевская и львовская школы живописи, их индивидуальные особенности, программная специфика произведений их лидеров, творчество Т. Сильваши и Л. Медведя.

Ключевые слова: украинская живопись, авангард, В. Кандинский, В. Издебский, Т. Фраерман, А. Нюренберг, постимпрессионистические влияния

Для цитирования: Лиманская Л.Ю. Авангардные течения в украинской живописи с начала до второй половины XX века // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2022. № 3 (26). С. 180–189. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.03.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/916>

Original article

Avant-garde trends in Ukrainian painting from the beginning to the second half of the 20th century

Lyudmila Y. Limanskaya ^a^a Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation^a lydmila55@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0592-3192>

Abstract. The article is devoted to the history of the Ukrainian avant-garde, the connection of its origins with the painting of the middle in the second half of the 20th century. The article focuses on the popularizing role of V. Kandinsky and V. Izdebsky during the organization of salons, acquaintance thanks to their activities to the public with the best examples of the European avant-garde of that time. The traditions of the early avant-garde were alive in the work of the leader of the Odessa school of painting Y. Egorov and his students, members of the Mamai group. The article examines the influence of tradition on painting in the middle and second half of the twentieth century. The Kyiv and Lvov schools of painting and their individual features, the conceptual features of their creativity of the leaders T. Silvasi and L. Medved will be touched upon.

Keywords: Ukrainian art, avant-garde, V. Kandinsky, V. Izdebsky, T. Fraerman, A. Nurenberg, post-impressionist influences

For citation: Limanskaya, L.Y. (2022) 'Avant-garde trends in Ukrainian painting from the beginning to the second half of the 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 180–189. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.03.015. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/916> (In Rus.)

Введение

Проблема развития авангардных течений в искусстве Украины коренится в истории искусства начала XX века. Акцент ставится на появление авангарда в одесской школе живописи, в формировании которой принимал участие основатель теории беспредметности В. Кандинский, чей авторитет носил международный характер и кто оказал влияние на живопись середины и второй половины XX века. Несмотря на изученность его творчества, недостаточное внимание уделяется его периоду жизни в Одессе — периоду, связанному с его юношескими годами, семьей, разводом родителей и общением с матерью, остававшейся жить в Одессе, куда он возвращался неоднократно, выставляя и пропагандируя живопись европейского авангарда и оказав влияние на развитие прогрессивных тенденций в живописи начала XX в.

Истоки украинского авангарда

В 1886 году Кандинский, оставив Одессу вместе с отцом, едет в Москву и поступает на юридический факультет Московского университета. Блестяще окончив обучение, он забрасывает карьеру юриста и отправляется в Мюнхен, где поступает в художественную школу А. Ашбе.

Школа носила международный характер, туда входил ряд российских студентов — художников, в частности соученики В. Кандинского по Одессе Д. Бурлюк и В. Издебский.

Личность Владимира Издебского заслуживает особого внимания при рассмотрении зарождения авангарда на Украине. Именно он при активном участии В. Кандинского в 1909 г. смог организовать несколько выставок в Одессе, в которых приняли участие российские и зарубежные художники. Цель этих выставок В. Издебский определил так: «От академизма и импрессионизма через Голгофу искупительных заблуждений идет искусство к новому Воскресению... тайне Святая святых

современного духа, вечное чувство жизни раскрываемая в красках и линиях» [1, с. 227].

Организаторы с большой энергией взялись за продвижение своих идей и утверждение авангардных форм искусства. Выставку сопровождали лекции В. Издебского, художников-участников, привлекались театральные критики и литературоведы. После Одессы она была показана в Киеве, Риге, Санкт-Петербурге. Перечень имен художников, принявших участие, представляет цвет авангардного искусства: А. Матисс, А. Дерен, А. Марке, Ж. Брак, П. Боннар, Ж. Руо, Дж. Балла, А. Ле Фоконье и В. Бехтеев, В. Кандинский, А. Явлинский, М. Веревкина, А. Экстер, Давид и Владимир Бурлюки, А. Лентулов, И. Машков, М. Матюшин и другие. Не менее 700 художников приняли участие в выставках салона В. Издебского.

Замечательной стороной этой выставки и всего того, что с ней было связано, нужно считать не только представление самих художников и искусства новых направлений, но и то, что в лекциях того же В. Издебского «О новом искусстве», «О задачах современной живописи», «Современное искусство и город» закладывались основы теории авангардного искусства.

Новые формы искусства призывали представителей гуманитарной интеллигенции, и зрителям благодаря им становились понятны задачи и цели художников. Однако не менее важно, что дискурсивный взгляд со стороны помогал и самим мастерам точнее определить свое место в новых направлениях. В связи с этим стоит упомянуть писателя и критика, активного члена Одесского литературно-художественного общества (Литературки) Петра Пильского (1879–1941). Он ярко открывал выставки и творческие вечера футуристов, активно выступал на страницах одесских, харьковских и киевских газет. Идеи нового искусства он представляет в 1910 г. в Одессе во время работы салона в лекциях «Красота и ее Парисы» и «Курприн, его жизнь и творчество».

Его позиция, если попытаться представить ее кратко, звучала следующим образом: «Критике нужно оставить логику, забыть силлогизмы, махнуть рукой на всякого рода доказательства, ибо в искусстве и его переживаниях важны не уверения, а осязаемость... Надо сочинять авторов и следует выдумывать их души...» [2, с. 157, 167].

Во многом авангардному искусству помогло внимательное отношение газет, особенно в Одессе, которые давали обширные обзоры выставок. В частности их привлекали дебаты, которые возникали между ведущими представителями академической и передвижнической линий искусства и футуристами. Одним из таких ярких эпизодов стал спор на фоне выставки авангардного искусства между В. Издебским и Кириаком

Константиновичем Костанди (1852–1921). Чтобы полнее представить остроту полемики, стоит сказать, что выпускник Санкт-Петербургской Академии К. Костанди был не только преданным передвижническим идеалам человеком, но и приходился В. Кандинскому и В. Издебскому учителем.

Особым образом должна быть представлена значительная роль В.В. Кандинского в утверждении в Одессе авангардного искусства. Это произошло в первую очередь потому, что художник сам тяготел к нему и всеми силами пытался пропагандировать. Другой причиной был переезд В. Издебского в Париж в 1913 году. «Салон-2» стал делом В.В. Кандинского, который написал яркую статью в каталог «1910/11 “Салон-2”», разработал для него обложку в авангардной форме. Каталог ценен еще и тем, что в нем была опубликована и ксилографическая работа В.В. Кандинского. Его усилиями выставка приобрела передвижной характер и побывала в двух южнорусских городах — Николаеве и Херсоне.

Можно смело утверждать, что В.В. Кандинский будет в эпицентре авангардного искусства в Одессе, которое начинает приобретать несколько иной характер. Задачи его утверждения уже теряют актуальность, от порой эпатажных проявлений художники переходят к действительно глубокому поиску в области формальных задач в искусстве. Выставочная деятельность футуристов также приобретает упорядоченный характер в рамках «Объединения независимых», которые с 1914 по 1919 г. провели несколько масштабных выставок. Их состав очень интересен и заставляет внимательно взглянуться.

Первое, что стоит отметить, это даже не участие мэтров авангардного искусства, а участие молодых живописцев, альма-матер которых было Одесское художественное училище. Это говорит о том, что идеи нового искусства проникли в студенческую среду и в определенном смысле поддерживались педагогами. Крупный вернисаж состоялся в 1914 (1913?) году. Наряду с молодыми художниками, заметно усиливая экспозицию, участвовали мастера из Мюнхена, Парижа, а также из Москвы и Петербурга. Появление мюнхенских художников, конечно, было главной заслугой В.В. Кандинского, они были обозначены как представители нового стилистического течения, экспрессионисты [3].

О широте распространения авангардных идей и форм в искусстве говорит и резко возросшее число одесских художников, и здесь особенно стоит отметить М. Гершенфельда, А. Нюренберга, С. Олесевича. В.В. Кандинский заметно выделялся на выставке, он к этому времени уже сделал шаг вперед и от экспрессионистических форм устремляется в область абстрактного искусства,

о чем красноречиво свидетельствует его работа «Композиция VII». Фактически идейным манифестом нового искусства стала известная статья Кандинского «О понимании искусства». О таком ее характере свидетельствует факт ее публикации в каталоге выставки. «Композиция VII» была представлена на выставке, а организаторы приветствовали участие Кандинского и его коллег [3].

Первая мировая война заставляет Кандинского вернуться из Германии на родину, где к нему приходит успех и признание [4].

Одним из наиболее ярких событий в культурной жизни Одессы того времени, которые усиливали интерес к новым видам искусства, можно назвать выступление В.В. Маяковского со своей поэмой «Облако в штанах». Кроме публичного чтения этого произведения поэт вел футуристические вечера, активно общался с художниками из «Объединения независимых». В 1921 году член этого общества А. Нюрнберг был привлечен Маяковским к работе в Окнах РОСТА и выпустил почти 200 плакатов. Нюрнберг, проживая в Москве, преподавал французское искусство во ВХУТЕМАСе, сблизился с «московскими сезаннистами» из группы «Бубновый валет», поддерживал дружеские связи с Кончаловским, Осмеркиным, Фальком, Гончаровой и Ларионовым.

«Общество независимых» просуществовало в Одессе до 1920 года, и за этот период прошел ряд выставок совместно с «Товариществом южнорусских художников», где рядом с передвижниками Нилусом, Кузнецовым выставлялся Кандинский, Гершенфельд. Живопись «Независимых» (благодаря обучению многих его участников в Париже) развивала постимпрессионистические тенденции, которые оказали влияние на южноукраинский авангард в 1950–1960-е годы. В качестве примера можно рассмотреть работы Теофила Фраермана (1883–1957) и Амшея Нюрнберга. Т. Фраерман заслуживает пристального внимания по многим причинам. Путь в искусство у него начался в Одесском училище, затем была студия Ашбе, где он сблизился с Кандинским, следом был класс портрета Леона Бонна. Уже «во время обучения выставлялся в Осеннем Салоне, имел успех и вошел в состав жюри» [4, с. 177]. В 1910-е Фраерман (Тео Фра) работал с Эдгаром Дега, общался с Огюстом Роденом, дружил с Анри Матиссом, Жоржем Руо и Марком Шагалом и испытал влияние постимпрессионизма. Например, в его работе «Вечер» (1918, рис. 1) видно влияние П. Гогена.

Работая крупными насыщенными цветовыми плоскостями, окруженными контурным рисунком, Т. Фраерман создает мистическую атмосферу живописи. Состояние задумчивости и духовной печали, интерес к условной декоративности цветовых пятен и контурному рисунку,

организующему ритм композиции, характерно и для работ А. Нюрнберга, например композиции «Охота» (1910, рис. 2). «Узнав о Февральской революции в России, в 1917 году Фраерман возвращается в Одессу к матери. В период 1917–1920-х годов принимает активное участие в выставочной деятельности “Общества независимых”» [4, с. 178].

Кроме того, он становится профессором Одесского художественного училища, его учеником был Е.А. Кибрик, который обучался в Институте изобразительных искусств в Одессе с 1922 по 1925 год. В методике преподавания Фраерман был приверженцем новых тенденций культуры, учил студентов, ориентируясь на свободу творческого поиска.

В начале XX века 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 во Франции и Италии, в 1909 году участвовал в Парижском Салоне независимых и Осеннем салоне, был знаком с Фраерманом, учредил в Париже мастерскую невинзантийского искусства, которая стала началом его школы. В 1908 году в Париже Бойчук познакомился с П. Пикассо и Д. Риверой, в результате чего испытал влияние сезаннизма, кубизма, мексиканского мурализма. Ориентируясь на принципы средневекового цехового братства, М. Бойчук разработал программу нового коллективизма, в основе которой были использованы правила создания и восприятия средневекового искусства массовым зрителем. В 1917 году 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 — объединились в творческий коллектив, создавший ряд фресковых циклов 1920–1930-х годов, рассчитанных на массовое восприятие, которые в 1937 году были уничтожены, а многие авторы расстреляны [4].

Составить представление о монументальном творчестве Бойчука можно на основании коллекции львовской художницы Ярославы Музыки, подруги Бойчука, репрессированной в начале 1948 г. и амнистированной в 1955 году. Как и Кандинский, своих учеников Бойчук призывал соединять в живописи внутреннее и внешнее, избегая излишней детализации. Бойчук обращается к традициям византизма, делает прорисовки с украинских и древнерусских икон, изучает парсуну XVII века. Подчеркивая значимость плоскостных ритмов и локальных цветовых отношений, он создает монументально-декоративный стиль, основанный на условно-символических традициях средневекового искусства, восприятие которого было ориентировано на массовый характер. Эта программа оказывала влияние на художественную стилистику М. Бойчука. Он и его ученики



1. **Т. Фраерман.**
Вечер.
1918.
Фонд
«Украинский авангард»,
Киев.
Фото: odessa-memory.info¹



2. **А. Нюренберг.**
Охота.
Античный мотив.
1912.
Холст, дерево, масло.
56 x 120.
Фонд
«Украинский авангард»,
Киев.
Фото: yavarda.ru

Г. Комар, И. Гурвич и М. Гронец создали ряд монументальных росписей — интерьеры Одесской Восточной палаты (1925), фрески в селах Катаржином и Краснославе (1925–1926), росписи

двух этажей Крестьянского санатория им. ВУЦИК на Хаджибее (1927). Руководителем работ на Хаджибее выступал сам Бойчук. Росписи не сохранились.

¹ В связи с затрудненным доступом к источникам информации некоторые подписи к произведениям даны в сокращенном виде.

В 1920-х годах существовали художественные объединения: Ассоциация революционных художников Украины (АРХУ, с 1925 года ее ядром были «бойчукисты»), Ассоциация художников Красной Украины (АХКУ) и Объединение современных художников Украины (ОСХУ, которое организовал В. Пальмов, будучи противником позиции Бойчука). АХКУ ориентировалась на «передвижников», ОСХУ активно разрабатывало традиции передвижников, объединения конфликтовали.

В 1930-е годы АХРУ и школа Бойчука подверглись резкой критике. Между противниками и приверженцами византизма разгорелась острая полемика: «Достаточно посмотреть на картины бойчукистских младенцев, чтобы сразу понять их реакционность, — писал Гео Шкурупий. — Острые носы святых угодников вдруг превращаются в носы рабочих и крестьян, вождей революции, пречистые руки мадонн пришиваются к туловищам крестьянок и комсомолок» [5, с. 29].

Примером апологии школы Бойчука является беседа Буревия и Пикассо, опубликованная в восьмом номере альманаха «Литературная ярмарка» за 1929 год: «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...”². Как и группа бойчукистов, Хвылевый и Буревий в 1930-е гг. были расстреляны.

Украинский авангард середины и второй половины XX века

В одесской школе живописи 1950–1960-х годов традиции бойчукизма и постимпрессионистические тенденции в живописи 10–20-х продолжают развиваться благодаря преподавательской деятельности Т. Фраермана, М. Жука и Н. Шелюто, чьи ученики сохраняли приверженность новаторским тенденциям начала века.

Среди продолжателей традиций искусства раннего авангарда важную роль играл ученик Теофила Фраермана по Одесскому училищу им. Грекова, выпускник Ленинградской Академии художеств Юрий Егоров (1926–2008) — один из крупнейших южнукраинских живописцев второй половины XX века [6]. Его «творчество формировалось на рубеже 1950–1960-х годов, разрабатывая свой путь в искусстве, он создал живописную систему, которая предвосхитила искания нонконформистов 1970-х» [4, с. 178]. Продолжая традиции первой волны южнорусского авангарда, он создавал композиции-настроения, колорит, формировавший ощущения блеска, тепла и света. За счет

полукруглого горизонта в его композиционных построениях присутствует масштабность, стремление в малом узреть красоту общепланетарного масштаба.

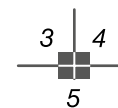
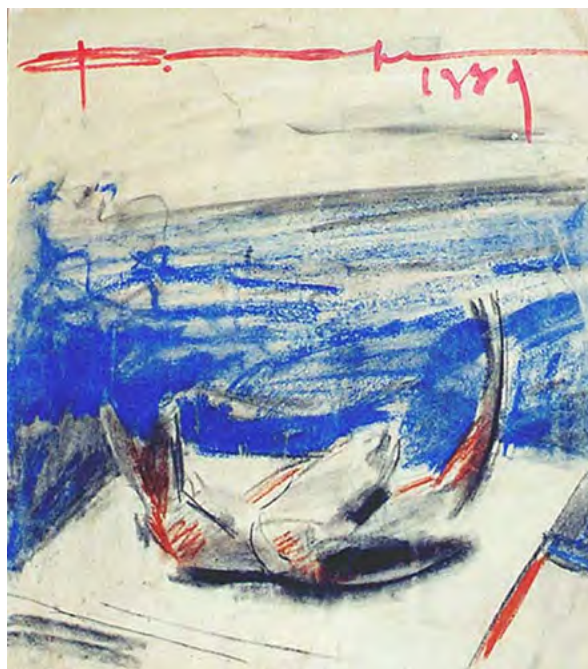
В своих произведениях «Сон» (1980), «Море, парус» (1988), «Сентябрь» (1989) Егоров решает проблему единства человека и мироздания (рис. 3). Его живопись создает образный мир на грани между миром воображаемым и реальностью, образы живут между сном и действительностью. В своем искусстве он стремился создавать образы-настроения, в основе которых лежал поиск новых решений. Как мы уже отметили, он создал живописную систему, которая предвосхитила искания авангардных художников 1970-х. Его поиски в искусстве и моральная поддержка во многом способствовали появлению объединения «Мамай» (В. Басанец, В. Маринюк, Л. Ястреб, В. Хрущ, Л. Дульфан и др.)

Для ученика Егорова Валентина Хруща (1943–2005) был характерен свободный диалог с голубым и розовым периодами Пикассо, творчеством П. Клее. В его творческом методе видны живописные диалоги на тему формы, цвета, линии, их роли в формировании духовного содержания произведения. В работах 1970–1980-х годов «Торс» (1977), «Автопортрет» (1970), «Похищение Европы» (1980), «Рыбки» (2000, рис. 4) отчетливо стремление к дематериализации и символизации образного языка живописи.

В свою очередь Людмила Ястреб (1945–1980) опирается на декоративно-абстрактные опыты Сони Делоне, традиции бойчукистов. Она выбирает путь философско-пластических решений своих работ в обобщенно-абстрактной манере и делает образ женщины одной из главных тем — «Мать и дитя» (1970), «Троица» (1979), «Женщина в арке» (1979, рис. 5) «Черная птица» (1976).

В середине 1970-х годов в связи с открытием художественно-графического факультета в Южнукраинском национальном педагогическом университете особую роль в развитии авангардного направления в искусстве начинает играть Валентин Гегамян (1925–2000), друг и последователь М. Сарьяна. Выпускники факультета образуют авангардное движение 1970–1990-х годов, в основу которого во многом положены принципы живописной системы Гегамяна. В пределах одесской школы сохраняется генетическая связь с наследием раннего авангарда. Традиции экспрессионистической абстракции характерны для творчества ученика Гегамяна — Олега Недошитко (р. 1950). В предисловии к своему каталогу он пишет: «Традиции и новаторство — это вечные притягивающие художника возможности... Современная картина — это бесконечное количество композиционных

² Літературний Ярмарок. 1929. № 8. С. 10–11.



3. **Ю. Егоров.**

Май.

Утро.

1990.

Холст, масло.

69 x 80.

Музей современного искусства Одессы.

Фото: odessa-memory.info

4. **В. Хрущ.**

Рыбки.

1989.

Бумага, смешанная техника.

20,3 x 29,6.

Одесса, Галерея NT-Art.

Фото: hudcombinat.com

5. **Л. Ястреб.**

Женщина в арке.

1972.

Музей современного искусства Одессы.

Фото: odessa-memory.info

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 философские ассоциации, быть многоплановой, пластически совершенной системой, легкой в восприятии. <...> Как и в давние времена, художник, соприкасаясь с миром, стремится его познать и найти ответы на свои вопросы. И в то же время, сталкиваясь с непознаваемым, он создает мифы и загадки, которые принадлежат будущему» [7].

Когда говорят об украинской идентичности, почти всегда говорят о барокко, это одна из ее составляющих. Также существовали традиции ренессанса, развиваемые в начале века Ф. Кричевским, и неовизантийские, закладываемые М. Бойчуком, К. Малевичем и др., отдельные европейские и азиатские традиции модернизма того времени. В 1970–1980-х годах существовало «разрешенное искусство», которое апеллировало к народному примитиву (Виктор Рыжих, 1933; Галина Неледва, 1938; Юрий Луцкевич, 1941; Зоя Лерман, 1934–2014).

Ю. Луцкевич (р. 1941) был новатором, одним из первых из поддержавших появление необарочных тем в живописи, противопоставившим тем самым себя официальному. Его искусство характеризуется отказом от академизма и рождением новых прогрессивных исканий в живописи. В основе метода Луцкевича — живой непосредственный интерес к природной форме, приподнятый, эмоционально выразительный взгляд на реальность (рис. 6).

Одними из продолжателей традиций авангарда и путей осмысления абстрактного экспрессионизма в киевской школе живописи становятся Тиберий Сильваши (р. 1947) и арт-группа «Живописный заповедник» (1991–1995), в состав которой входили Тиберий Сильваши, Анатолий Криволап (р. 1946), Александр Животков (р. 1964), Марк Гейко (1956–2009) и др. (рис. 7). Концепция группы — работа с цветом, концепция цвета и света — основа живописи, важную роль при этом художники уделяли творческой индивидуальности. В диалоге о радикальности своего поиска Т. Сильваши говорит о том, что советский модернизм был позвонителен только в монументальном цеху. Сильваши поднимает проблему того, что хороших и плохих не было, себя он относит к творческим

индивидуальностям, которые были вне идеологических границ. Вспоминая время формирования своего взгляда на предмет живописи, он говорит, что ни натюрморт, ни пейзаж, ни портрет его не притягивали. Интересным казалось то, *каким образом они существуют во времени* (рис. 8). Эта мысль сформировала главную концепцию художника, а именно программу *хронореализма*, в которой было важным проследить взаимодействие *субъективного и метафизического времени* на одной плоскости холста. Постепенно наиболее значимым стал метафизический аспект хронореализма. Т. Сильваши говорит: «В определенной степени моделью для меня был тогда американский абстрактный экспрессионизм»³; «барочный миф, миф соцреализма и работы молодых художников объединила нарративная функция картины»⁴.

Многие львовские художники, особенно в начале XX века, получали профессиональное образование в Европе: в Кракове, Варшаве, Вене, Мюнхене и Париже. Поэтому львовская школа живописи оказалась тесно связана с европейскими живописными традициями. Одной из характерных черт львовской живописи стали колористические поиски и декоративные особенности палитры.

Известным главой львовского авангарда второй волны является Любомир Медведь (р. 1941). Характерная особенность его творчества — драматизм и цветовое напряжение, сюрреалистические мотивы (рис. 9). Его образный мир находится под влиянием экспрессионизма и сюрреализма, отмечен условностью цвета, вымышленными образами-символами. В своем искусстве он стремится создавать образы-настроения, в основе которых лежал поиск новых живописных решений с характерной колористической сдержанностью, стремлением к недосказанности сюжета.

Выводы

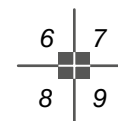
Подводя итоги исследования, можно отметить ряд важных моментов.

Особую роль в истории авангардных течений, безусловно, сыграли те объединения и образовательные учреждения, в которых формировались новые подходы в искусстве.

На юге Украины в начале века возник интерес и стали проникать новые пластические подходы в искусстве из Западной Европы (в первую очередь из Франции — кубизм, фовизм, из Германии и Австрии — экспрессионизм), которые были восприняты и творчески переработаны украинскими мастерами.

³ Тиберій Сільваши. Менше всего молоде поколоє похоже на «обиженних» // Your Art [Електронний ресурс]. 19 августа 2019. URL: <https://supportyourart.com/conversations/silvashi/> (дата обращения: 20.06.2022).

⁴ Тиберій Сільваши: «Барочний миф, миф соцреалізму і роботи молодих художників об'єднали нарративна функція картини» // Korydor [Електронний ресурс]. 8 мая 2017. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tiberiy-silvashi-sednev.html> (дата обращения: 20.06.2022).



6. **Ю. Луцкевич.**
Апофеоз живописи.
1982.
Национальный
художественный музей
Украины, Киев.
Фото: artchive.ru

7. **А. Криволап.**
Летний вечер.
2011.
90x130.
Частное собрание.
Фото: artchive.ru



8. **Т. Сильваши.**
Синий проект.
Презентация
в Карась-галерее,
Киев, 2003.
Фото: diafilmy.su

9. **Л. Медведь.**
Кровавник.
Из цикла «Притчи».
1995.
Собственность автора.
Фото: artchive.ru

Важно отметить уникальное наследование на протяжении всего XX века от поколения к поколению художников традиций авангардного искусства.

В целом можно сказать, что для современных поисков новаторских решений в живописи

характерна их связь с предшествующими традициями средневековой иконы, парсуны, неовизантийской и ренессансной живописи. Свободное переосмысление традиции ведет к индивидуальным творческим поискам.

Список источников

1. Лапшин В.П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / отв. ред. З.С. Пышновская. М.: Наука, 1980. С. 193–235.
2. Пильский П.М. Критические статьи. СПб.; Прогресс, 1910. 276 с.
3. Автономова Н.Б. Кандинский и художественная жизнь России начала 1910-х годов // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 120–128.
4. Лиманская Л.Ю. Южно-украинская живопись второй половины XX века между неконформизмом и трансавангардом // Человек и культура. 2012. № 2. С. 177–196. <https://doi.org/10.7256/2306-1618.2012.2.238>. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=238

5. Шкурупій Г. Диктатура богомазів // Нова генерація. 1929. № 10. С. 26–34.
6. Лиманская Л.Ю. Историческая память места и времени: одесская школа живописи между классическим авангардом, нонконформизмом и трансавангардом // Культура и искусство. 2012. № 6 (12). С. 84–93.
7. Недошитко О. Версии и ассоциации : каталог выставки. Одесса: [б. и.], 2010.

References

1. Lapshin, V.P. (1980) 'From the history of artistic relations between Russia and Germany in the late 19th – early 20th centuries', in Pyshnovskaya, Z.S. (ed.) *Relationships between Russian and Soviet art and German artistic culture*, pp. 193–235. Moscow: Nauka. (In Russ.)
2. Pilsky, P.M. (1910) *Critical articles*. St. Petersburg; Progress. (In Russ.)
3. Avtonomova, N.B. (2000) 'Kandinsky and the artistic life of Russia in the early 1910s', in Meilakh, M.B. and Sarabyanov, D.V. (eds) *Poetry and painting: Sat. works in memory of N.I. Khardzhiev*, pp. 120–128. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. (In Russ.)
4. Limanskaya, L.Y. (2012) 'South Ukrainian painting in the second half of the twentieth century: between nonconformism and transavantgarde', *Man and Culture*, (2), pp. 177–196. doi:10.7256/2306-1618.2012.2.238. (In Russ.)
5. Shkurupiy, G. (1929) 'The Dictatorship of God-Massists', *Nova heneratsiya = New Generation*, (10), pp. 26–34. (In Ukr.)
6. Limanskaya, L.Y. (2012) 'Historical memory of place and time: Odessa school of painting between classical avant-garde, nonconformism and transavantgarde', *Kul'tura i iskusstvo = Culture and Art*, (6), pp. 84–93. (In Russ.)
7. Nedoshitko, O. (2010) *Versions and associations* [Exhibition catalogue]. Odessa: s.n. (In Russ.)

Информация об авторе

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории и истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация, lydmila55@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0592-3192>

Information about the author

Lyudmila Yurievna Limanskaya, D. Sc. (Art History), Professor, Head of the Department of theory and history of art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, lydmila55@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0592-3192>

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 12.08.2022; одобрена после рецензирования 24.09.2022; принята к публикации 26.09.2022.

The article was received by the editorial board on 12 August 2022; approved after reviewing on 24 September 2022; accepted for publication on 26 September 2022.