

*Анна НОСЕНКО,
кандидант искусствоведения,
г. Одеса*

СВЕТОВОЙ ЭЛИЗИУМ ЮРИЯ ЕГОРОВА

Мощная энергетика полотен заслуженного деятеля искусств Украины Юрия Николаевича Егорова обусловлена его способностью ощущать объединяющую силу света, проявленного в сиянии песчаного побережья, в насыщенном влагой воздухе и — главное — в лучезарном море.

Целью данной работы является изучение особенностей художественной системы одного из ведущих художников Украины Ю.Н.Егорова, с его вниманием к особенностям световой среды. Для этого были определены следующие задачи:

- изучить особенности художественного метода Ю.Н.Егорова;
- выявить значение пленэра для создания пейзажного образа юга;
- показать своеобразие выражения мотивов солнца и моря.

Творчеству мастера посвящён ряд статей современных исследователей: О.А.Тарасенко [24-25], О.М.Савицкой [20-21], В.В.Криштопенко [14], В.П.Цельгнера [28], О.С.Чернобривцевой [29], Т.В.Василенко [5], Е.М.Голубовского [7], М.Н.Жарковой [9-10], В.В.Савченко [22], но до настоящего времени творчество Ю.Н.Егорова в избранном нами аспекте не рассматривалось. При написании данной статьи использованы материалы бесед автора с живописцем и воспоминания художника [8], а также его программное высказывание об искусстве [17].

Море — главная тема творчества Егорова — всегда светоносно. Восхищение этим сверкающим миром зародилось в душе мастера в детстве, когда он десятилетним мальчиком жил на даче Большого Фонтана. Живописец вспоминает: «Мы трое в это летнее утро стоим на краю обрыва; справа, слева и в неоглядной дали перед нами ослепительно сверкает жарким серебром гигантский щит моря. <...> Наклоняясь вперед над узенькой тро-

пинкой, мы низвергаемся к этому необъятному сверкающему блаженству. Ноги, как во сне, ступают почти по воздуху, и под ложечкой бешеным упругим мячиком прыгает радость» [8, с. 9]. В полотнах зрелого мастера сохраняется сила эмоционального потрясения ребёнка, ощутившего, что «с летних небес лились потоки ослепительного света, лавина эта обрушивалась в море, и оно кипело расплавленным серебром» [8, с. 9].

Лаконичная природа северного Причерноморья стала для Егорова воплощением идеального места, где знойная световая стихия пропорциональна горению мастера-творца. Народный художник Украины А.И. Лоза писал, что для многих художников 1960-х годов стремление на юг — это «не что иное, как поиск абсолюта, идеала, рая земного. То есть, идеализация на самом деле несовершенного мира. Но свет! Но яркие краски! Но оптимизм: это экзотика для среднерусского, окруженного пасмурностью природы и бытия, славянина» [15, с. 84–85]. Такая установка во многом была связана с открытием во время «оттепели» живописи постимпрессионизма. Юг Франции в пейзажах П.Сезанна и В.Ван-Гога, Полинезия П.Гогена, Алжир А.Матисса и А.Марке дали пример светоцветовой экспрессии, взаимосвязанной с характером природной среды.

Юрий Николаевич Егоров родился 27 января 1926 г. в г. Царицыне (г. Сталинград, ныне г. Волгоград). Родители были балетными танцовщиками. Личность впечатлительно-го мальчика формировалась под воздействием романтического музыкального театра, где проявлялось возвышенное состояние человека, что в последствии станет определяющим качеством героев картин художника. Кроме того, театр — это воплощение синтеза искусств. В творчестве Егорова он проявился в обращении к монументальным техникам: росписи, мозаике, гобелену.

В 1941 г. вместе с труппой Одесского оперного театра семья Егоровых была эвакуирована в г. Ташкент, а затем переехала в г. Красноярск. Там будущий живописец познакомился с киевскими художниками Степаном Андреевичем Кириченко и Зинаидой Волковицкой, которые стали его первыми учителями. По альбомам они знакомили юношу с мировым искусством, открывали для него творчество Сезанна, Веласкеса и др. В 16 лет начинающий художник вступил в Союз художников г. Красноярска. Вернув-

шись в 1946 г. в Одессу, Егоров был принят сразу на IV курс живописного отделения художественного училища, где учился в мастерской проф. Т.Б.Фраермана. В 1948 г. он поступил в Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина при Академии художеств СССР. Будучи студентом IV курса, он перешел на IV курс факультета монументальной живописи Высшего художественно-промышленного училища им. В.И.Мухомовой. После его окончания в 1955 г. Егоров стал членом ЛОСХ. Вернувшись в Одессу, он преподавал в Художественном училище, был ректором Одесской Академии художеств (1994–1996).

Эволюция пейзажа: от этюда к картине. Для выбора пути художника и его творческого становления решающим было знакомство (еще в восьмилетнем возрасте) с живописью мастеров южнорусской школы, в частности с картинами К.К.Костанди, П.А.Нилуса, П.Г.Волокидина в Одесском художественном музее. «Это были мои первые впечатления, когда я, не формулируя это словесно, понял, что я – художник по тем чувствам, по тому невероятному различию внутренних состояний (художника или простого зрителя. – А.Н.), которые я открыл, когда попал в музей, – вспоминает Юрий Николаевич [34]. В начале пути он писал натурные этюды «под Костанди». Уже тогда для него была важна «живописная ткань», фактура поверхности: маленькие картонки он грунтовал столярным клеем; коричневато-золотистый грунт просвечивал между мазками.

Этюдные «пейзажи-впечатления» стали фундаментом для дальнейшей ступени – «пейзажей-ощущений», воплощенных в большой картинной форме. Тематические картины-пейзажи «Юность» (1967, Одесский художественный музей), «Утро» (1967), «Водолаз» (1973–1984), «Пловец» (1984) и др. являются собой выражение одной из основных тем в творчестве художника, которую О.А.Тарасенко определяет как «Человек и природа в их глобальном охвате» [24, с. 21]. Творческий метод работы над этими полотнами сочетает работу на пленэре и поиск композиционного и пластического решения в мастерской. Эти два взаимодополняющих компонента позволяют на основе натуральных впечатлений создавать целостный художественный образ, в котором выражается мировоззренческая позиция художника-композитора. Уникальность творческого метода Егорова состоит

в том, что он работает над большими по масштабу, по философскому осмыслению темы композициями непосредственно на пленэре. Ему необходимо ощущать энергию солнечного света и насыщенного влажного воздуха – атмосферу юга, дающую силы жить и творить. «Я очень люблю знойное лето, – говорит живописец, – с одной стороны, повышается творческая энергия, с другой, зной и безумное солнце – мои персонажи» [25, с. 81].

В отличие от современных одесских художников импрессионистического направления (например, А.С.Гавдзинского, В.Н.Литвиненко и др.), основной задачей которых является стремление запечатлеть меняющиеся под воздействием света состояния природы, для Егорова важно найти и выразить постоянные характеристики, присущие именно этому состоянию и месту. Задачи, которые мастер ставит перед собой как художником и как преподавателем, он формулирует так: «Возбуждать у учащегося страстную любовь к красоте природы, рассматривать ее как совершенное творение, видеть красоту и пластику предметного мира, предельно объективно приблизиться к нему в изображении, при этом все больше и больше овладевать искусством отбора и обобщения» [17, с. 13–14]. Эта концепция Егорова созвучна позиции высоко чтимого им П.Сезанна: «Нам следует вчитываться в природу, а затем реализовать наши ощущения, исходя из эстетической концепции одновременно индивидуальной и традиционной» [2, с. 191].

Такой подход к натуре у Егорова определяет эволюционную тенденцию от непосредственного видения к опосредованному, к нахождению своеобразных выразительных формул составных частей композиции. И как следствие – переход от временного к постоянному, к вечному. Юрий Николаевич вспоминает слова искусствоведа В.П.Цельтнера об одном из его пейзажей: «Вот там у Вас, в том пейзаже, все НАВСЕГДА и никогда больше другого не будет!» [34]. Это высказывание может служить качественной характеристикой для многих произведений художника. В этом его искусство следует цели, выраженной Сезанном: «Наше искусство должно дать ощущение постоянства природы через ее элементы, через её изменчивую видимость. Оно должно показать нам её вечной» [11, с. 276]. Стремление к обобщенности формы ведёт к знаковости пейзажных образов. «Пейзажи-

ощущения» Егорова постепенно вышли на новый уровень и, по выражению Цельтнера, стали «пейзажами-откровениями»: «Они – плод некоего наития. Не поглощая друг друга, не смешиваясь, в них живут умудренность опыта и острота ощущений» [28, с. 7]. Написанные на основании натуральных мотивов пейзажи приобретают символический подтекст. Они являют собой уже не просто отражение чувств от увиденного мотива, но воплощение его собственного идеального мира, созданного на условной поверхности холста. Художник создает авторский живописный миф.

Примером мифологизма в живописи Егорова может быть мотив серии композиций под названием «Скоро отправляемся» (1970, 1972, 1973, 1975, 1997, 2003 и др.), «За далью непогоды» (2002) и «Элизиум» (2003). Уже в названиях проявлен романтический характер картин, приглашающих преодолеть привычное пространство земли и отправиться к неведомому. Символическое содержание полотен «Скоро отправляемся» связано со значением морского флага, развевающегося на ветру в руках девушки. Его белый квадрат с голубой окантовкой означает, что судно в течение ближайших суток должно поднять якорь. Но, кроме практического информационного, флаг имеет образно-художественное значение. Квадрат символизирует землю. Белый цвет означает свет, это символ чистоты, победы духа над плотью, рождения в новую, духовную жизнь [6, с. 625]. Голубой – цвет неба, воздуха, символ небесного мира.

Раскрывая символику голубого и синего цвета, П.А.Флоренский приводит строки знатока культуры Японии английского писателя Л.Хёрна, в которых описана японская мифологическая синяя страна блаженства Хораи: «Синее вид ние: выси, утопающие в глубинах, море и небо, сливающееся в сияющем аромате. Весеннее утро. <...> Спереди серебристые искры, пляшущие по ряби морской, и кружащиеся, пенистые волокна. Дальше движения нет, только краски – нежная, теплая лазурь, воздушная синева, сливающаяся с синевой моря...» [27, с. 440]. Описание этой страны называется «Мираж», там особенный воздух и солнечный свет там белее, чем где-либо. Это описание перекликается с образом Фата-морганы из вдохновляющей Егорова «Симфонии Нового Света» А.Дворжака. В частности, художник связывает этот образ со своим пейзажем «За далью непогоды»

(2002), о котором говорит: «Она (Фата-моргана. — А.Н.) в том пейзаже есть. Материально она в том корабле, который уходит и никогда ни к какому берегу не пристанет. Никто его не сможет догнать, потому, что никакая скорость тут не будет достаточной. Он всегда будет на том расстоянии, на котором мы его видим» [34]. Как и во многих произведениях Егорова, в картине «За далью непогоды» на мачте фелюги реет флаг скорого отправления. Корабль поэтической души художника находится в поиске светоносной, окруженной голубым сверкающим воздухом земли из запомнившегося ему романа на стихотворение Н.М.Языкова (1803—1847) «Пловец»: «Там, за далью непогоды, / Есть блаженная страна: / Не темнеют неба своды, / Не проходит тишина. / Но туда выносят волны / Только сильного душой!.. / Смело братья, бурей полный / Прям и крепок парус мой!..».

Картина 2003 г. имеет символическое название «Элизиум». В греческой мифологии Элизиум — обитель блаженных, загробный мир для праведников, в поэзии — это синоним красоты и счастья (Елисейские поля). Во времена Гомера предполагалось, что только любимцы богов переносятся в Элизиум — лежащую на берегу океана прекрасную равнину. Попавший в Элизиум получал бессмертие. «Элизиум» Егорова скуп в компонентах. На полотне — в равных частях светящееся небо, отражающее его море и полоска золотистого песка. В очертаниях берега с мысом вдали можно узнать Черноморское побережье близ Одессы, которое художник много раз писал с натуры (например: «Отмель» (1978), «Вечер в сентябре» (1999), «Дом у моря» (2000) и др.). Небольшая парусная лодка покоится на берегу. Егоров пришел к тому, что райское место, его солнечная страна — это Причерноморье, Одесса, которую он воспеваает своим творчеством.

Свет. В пейзажах Егоров всегда изображает световое время дня. Он пишет искрящееся серебром утро, полдень с солнцем в зените, когда световая среда находится в состоянии самого большого накала, или расплавленное золото южного заката. Свет для художника является первоосновой видимого мира. В большинстве его пейзажных произведений присутствует мотив непосредственного взгляда на солнце, результатом которого является контражур (фр. *à contre jour* — против света) постановки моделей и других объектов картины. Контражур у Егорова — это своеобразное пред-

стояние перед светом, солнцем, которое дает жизнь всему земному, но предстояние не персонажа (как перед святыми в религиозных сюжетах Возрождения), а самого художника. Его обращение к свету солнечному – реальному выражает устремление к Единому – божественному «абсолютному» свету, который, по учению Шеллинга, есть идея, у Флоренского – первообраз, существующий вне времени. Изучая древнюю сакральную символику и ее проявления в различных культурных традициях, французский мыслитель Р.Генон (1886 – 1951) называет солнце «чувственно осязаемым образом Первоначала» [19, с 392]. В Евангелие описан сюжет «Преображения», когда Иисус Христос предстал перед апостолами в своем божественном облики в виде Невещественного и Присносушного Света, недоступного человеческому глазу: «И просияло лице Его, яко солнце, одежды же Его сделались белыми как свет» (Мф. 17, 2). В «Беседе святителя Григория Паламы архиепископа Фессалоникийского» читаем: «Христос Бог – для живущих и созерцающих духом есть то же, что солнце – для живущих во плоти и созерцающих чувством: ибо другого Света для ведения Божества и не нужно тем, которые обогащены Божественными дарованиями» [4]. При работе на пленэре у Егорова солнце всегда светит впереди. Точка зрения художника, как творца холста, противостоит солнцу, которое возвышается над мотивом, персонажами и самим живописцем. Надо иметь большую личную энергию для того, чтобы выдержать этот мощный световой напор, перенести его на холст, передать зрителю.

Контражур дает четкое разделение на свет и тень. М.Б.Ямпольский в книге «Наблюдатель. Очерки истории видения» пишет: «Абсолютный свет невидим. Синтезируясь с телом, свет замутняется и предстает в виде цвета, то есть соединения с темнотой» [31, с. 55]. Выбеливая и объединяя все, что попало под его влияние, свет, благодаря контрасту, проявляет насыщенную цветом тень, которая, в свою очередь, позволяет максимально показать сияние света. Кроме того, свет дематериализует видимый мир. «Тень заменяет художнику материю, и она есть материал, с которым ему надлежит связать мимолетное явление света и души», – утверждал Шеллинг [30, с. 77]. Контражур позволяет расширить тональный диапазон от черного до белого с множеством градаций, которые живописец выражает в цвете.

В картинах Егорова собственные и падающие тени объектов в контражуре, не смотря на их насыщенность в тоне, написаны цветом. Работа с натуры на пленэре позволяет наблюдать все цветовое многообразие мира.

В зависимости от времени дня в картинах Егорова встречается различные варианты изображения солнца. В яркий полдень, когда на светило в зените нельзя смотреть без вреда для зрения, отражающий щит моря помогает увидеть его ослепительный блеск. Например, в пейзажах «Отмель» (1977, Одесский художественный музей), «Пляж Отрада в Одессе» (1988), «Вечер в июле» (1991) и многих др. световой поток солнечных лучей отображен художником в сверкающей дорожке бликов на водной поверхности, которая в композиции занимает больше половины холста.

В картинах с состояниями восхода и заката, когда солнце находится низко относительно горизонта, Егоров пишет полный солнечный диск. Такой способ выражения мы видим в его полотнах «Сентябрьское утро» (1991), «Заход солнца на лимане» (1991), «Вечер в сентябре» (1999). Изображение солнца непосредственно в картине (достаточно редкое среди художников, а особенно среди художников-пленэристов, связанное с трудностью его наблюдения с натуры) выражает стремление живописцев воплотить на холсте ощущение светового источника. Свечение картины «изнутри» характерно для живописи мастера классического пейзажа К.Лоррена (1600 – 1682), которого называют «люминистом» (от люминизм – лат. *lumen* – свет) за его внимание к передаче эффектов света и световоздушной среды. В творчестве Лоррена довольно часто встречается изображение солнечного диска восходящего или закатного солнца, как, например, в полотнах «Прибытие Клеопатры в Тарс» (1643, Париж, Лувр), «Товия и ангел» (1663, Санкт-Петербург, Эрмитаж) или «Морская гавань при восходе солнца» (2-я треть XVII в., Мюнхен, Старая Пинакотекка). Но солнце в его картинах имеет второстепенное значение по отношению к световоздушной среде: небольшое по размеру, оно кажется бесконечно удаленным благодаря множеству планов и своеобразной атмосферной завесе, световой дымке, в которой стираются очертания светящегося диска.

В отличие от Лоррена, солнце у Егорова трактовано более экспрессивно. Характер его изображения в картинах «Заход

солнца на лимане» и «Вечер в сентябре» созвучен произведениям В. Ван Гога «Красные виноградники» (1888, Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина) и «Пейзаж с обработанными полями» (1889, Сан-Франциско, Собрание Роберта Оппенхаймера). Их сближает повышенная экспрессия трактовки мотива солнечного диска: большой, сверкающий круг с четкими краями и желто-золотистым свечением, расходящимся от центра подобно кругам на воде. В картинах Егорова солнце становится центром композиции, самым активным элементом, к которому устремляется взгляд зрителя. Блеск солнца распространяется на весь мотив, повторяясь в малых количествах во всех его элементах. Световая насыщенность живописи одесского художника позволяет применять для ее характеристики понятие люминизм, как особое качество светоносности красок, дающей необычную экспрессивность.

Произведения зрелого периода творчества Ю.Н.Егорова (1990-х – 2000-х гг.) носят более условный характер, мастер использует выкристаллизованные годами, найденные им художественные формулы для достижения максимальной выразительности минимальными средствами. Постоянная работа над решением проблемы света и цвета в живописи на пленэре позволили Егорову добиваться в композициях, имеющих знаковый характер, такой же светоносности как и в натуральных пейзажах. Например, картины «Скоро отправляемся» (варианты 1997 и 2003 г.), «Девушка со стрелой» (2001), «За далью непогоды» (2002) и др. не имеют определенного источника освещения, но, тем не менее, они буквально пронизаны светом, который как бы исходит от самого холста.

Основные мотивы. Обращение к образу моря, как основной теме творчества, характеризует Егорова как художника романтического возвышенного склада души. Мастер выработал особую изобразительную форму образа моря. Не смотря на условность живописной трактовки, море на его полотнах передано невероятно убедительно. Произведениям Егорова характерно понятие «осязательной ценности», которое Б.Бернсон использовал для характеристики живописи итальянского Возрождения. Его слова в полной мере можно отнести и к картинам одесского мастера: «Первый долг художника – возбудить во мне чувство осязания, потому, что у меня должна возникать иллюзия, что я могу ощупать изображенную фигуру, что в моих ладонях и пальцах появятся

ощущения реальных объемов» [3, с. 62]. Море Егорова буквально «покрывает» сферическую поверхность земли. Пейзаж характеризуется пластичностью, он как будто вылеплен руками (например, «Каролино-Бугаз», 1970). Не случайно выразительная формула моря художника перекликается с его экспериментами в области малой пластики и скульптуры. Параллельно с живописью Егоров создал ряд моделей сфер с выпуклой лепкой и структурной резьбой, где мотивы переплетающихся лент вторят форме волны в различных состояниях, а шар ассоциируется со сферой Земли. Благодаря этим экспериментам художник «чувственно осмыслил» форму, перейдя от моделирования к модулированию – к созданию условного универсального модуля, выразительного как для трехмерной скульптуры, так и для двухмерного живописного полотна. Таким модулем стал «ленточный орнамент», который, по словам О.Савицкой, является изобретением мастера, его авторским выражением архетипа, «когда тяжело и плавно перекатывающейся морской волны» [20]. В отличие от буйства водной стихии в полотнах И.К.Айвазовского или Д.Тернера, у Егорова море спокойно и величественно.

Наряду с морем, основными мотивами живописи Егорова, его поэтическими образами являются солнечный свет, знойный воздух, наполненный ветром парус, развевающийся на ветру флаг, которые олицетворяют воздушную стихию. Согласно французскому философу Г.Башляру (1884 – 1962), который, изучая типологию психики, выделил четыре основных типа воображения, соответствующих четырем первостихиям, большинство наиболее часто изображаемых мотивов и образов Егорова относится к воздушному типу. Г.Башляр указывает на то, что для водного типа психики характерно обращение к «теме необузданной воды» [1, с. 34]. Сопоставив воздушный и водный типы психики в книге «Презы о воздухе», философ делает вывод: «Буйство, стало быть, остается чертой, плохо сочетающейся с воздушной психологией» [1, с. 34]. В.С.Соловьев в статье «Красота в природе» относит именно спокойное море к «световому прекрасному». Философ говорит, что вода – «текущий элемент есть связь неба и земли, и такое его значение наглядно является в картине затихшего моря, отражающего в себе бесконечную синеву и сияние небес» [23, с. 47–48]. Таким образом, относительно спокойное море в

произведениях Егорова призвано не являть мощь стихии воды, а всей поверхностью отражать купол неба и нести на легких волнах подобные световым лучам яркие блики солнца. Водная стихия в картинах-пейзажах Егорова становится посредницей, позволяющей показать стихию света и воздуха.

Произведениям Егорова присуще ощущение наполненности насыщенным приморской влагой воздухом, которое неразрывно связано со световой средой. Но в отличие от импрессионистической трактовки световоздушной среды, растворяющей очертания предметов (например, у К. Моне или А.С. Гавдзинского), предметный мир в картинах Егорова не теряет своей определенности. В некоторых картинах живописец вводит контур, очерчивая силуэты (например, «Золото и серебро», 1975; «Днем на балконе», 1994; «Вечер в сентябре», 1999 и др.). Этот контур, имеющий различную толщину, фактуру, цветовую интенсивность, образует своего рода ореол вокруг предмета, воспринимающийся как его световоздушная оболочка. На подобный приём в творчестве Сезанна указывает А.Г. Костеневич [12, с. 129 – 130].

Пространство. Егоров создает собственную модель пространства, где сочетаются прямая, обратная и сферическая перспектива. В пространственной модели живописца все линии не сходятся в одну точку на линии горизонта, а наоборот, расходятся из единой точки – точки зрения художника, которая является синтезом сразу нескольких точек зрения: сверху–вниз, прямо, вправо, влево, снизу–вверх и других промежуточных. Пространство, тем самым, разворачивается во все стороны относительно автора или включенного в него зрителя (получается своеобразная «центробежная» перспектива). Оно становится бесконечным, что дает возможность передать ощущение величия бескрайних просторов моря, земли и распростертого над ними неба. Световой поток, изображенный на картинах в виде солнечной дорожки бликов на поверхности моря, становится путеводной нитью, подсознательно выводящей зрителя за горизонт. Егоров строит пространство по планам. Чаще всего – это ближний (где изображаются персонажи) и дальний план (мыс или парус вдаль). Художник также вводит дополнительные композиционные элементы среднего плана (лодка, гребень волны, диагональ волнореза и пр.), которые создают пространственную глубину. Поскольку контр-

ажур делает уплощенным тело в пространстве, контраст темных силуэтов фигур первого плана и условно объемного светоносного пейзажа усиливает эффект глубины.

Линия горизонта в пейзажах Егорова всегда дугообразно изогнута. Такую линию можно увидеть только с огромной высоты (с самолета, с горы) или «внутренним зрением», ощущая мир в глобальном масштабе. Подобное пластическое решение расширяет пространство пейзажа от фрагментарного (подобного «виду из окна»), до планетарного (которое можно уподобить своеобразной «модели мира»). Сущность такой пластической формы помогают понять слова Г.Башляра: «Для того, кто поднимается, горизонт расширяется и освещается. Для него горизонт — необъятный ореол земли, созерцаемый с высоты; все равно будет ли возвышение физическим или моральным. У того, кто ясным взглядом смотрит вдаль, освещается лицо и светится лоб» [1, с. 82]. Постоянный диалог с природой позволил мастеру выйти на ступень её познания и выражения как вечного образа Природы-Творения, что роднит творческую позицию Егорова с искусством Сезанна. Е.Б. Мурина пишет, что живопись великого француза — «это «подражание», но не предметной видимости природы, а её законосообразной упорядоченности, гармоничности» [16, с. 177]. Мурина также отмечает пристрастие Сезанна к сферическому мотиву, благодаря которому его пейзажи приобрели характер «образов мироздания» [16, с. 191].

В отличие от построения пространства в пейзажах единомышленника Егорова О.В.Слешинского, где художник также сочетает несколько точек зрения, результатом чего становится ощущение нахождения внутри сферы, в картинах Юрия Николаевича зритель чувствует себя как бы стоящим на сфере. Такая трактовка пространства близка миропониманию К.С.Петрова-Водкина, который воспринимал землю как «массив, ворочающий бока луне и солнцу» [18, с. 260]. Падая в детстве с холма он «увидел землю как планету» [18, с. 271]. Персонажи его картин «Мальчики» (1911, ГРМ), «Смерть комиссара» (1927, ГРМ) и др. живут и умирают на сфероидной поверхности земли.

Колорит произведений Егорова, рожденный природой юга, можно назвать воздушным, а некоторых картин — солнечным, благодаря преобладанию в цветовом строе светлых голубых и

золотистых тонов. Внутреннее напряжение создается за счет светлотных и цветовых контрастов. Гармония строится на контрасте взаимодополняющих цветов, которые, усиливая друг друга, составляют звучные цветовые аккорды, льющиеся от картин. Живописная ткань, рожденная в муках поиска истины, образована сложными цветовыми замесами, которые дают перламутровость каждому цветовому пятну, а в целом – органическую целостность колорита произведения.

Техника, фактура. Еще во времена обучения в Санкт-Петербурге Егоров, постигая секреты мастерства, делал копии с произведений Рембрандта в Эрмитаже. «Когда смотришь на поверхность Рембрандта, то сразу приходит мысль о том, как можно было растопить эту драгоценную лаву, какая температура плавления, какой накал вдохновения должен был быть у художника, который смог это сделать и бросить эту драгоценную лаву на холст, которая сама по себе, минуя психологию, минуя великую легенду, минуя все то, что имеет неоспоримую и равную цену, каким образом только лишь эта лава может быть величайшим сокровищем?!» – говорит Юрий Николаевич [34]. Намечая композицию углем, Егоров в процессе работы маслом оставляет линии рисунка на поверхности. Разность фактур и материалов обогащает арсенал его выразительных средств. Подобный синтез живописи и графики дает условность трактовки формы. При этом остается как бы история живописной поверхности, созданной в течение определенного времени. «В живописи кляксы не имеют значения, важно как взяты отношения, – говорит Юрий Николаевич. – Кляксы я оставляю, не все, но оставляю (приходится возвращаться вспять). Ткань остается живой» [34]. Егоров пишет пастозно, кистью и мастихином. Он делает замесы на палитре или прямо на холсте вплавляет новый цвет в толщу красочного слоя. Таким образом, получается эффект перелива отшлифованного среза полудрагоценного камня. Разница в толщине красочного слоя, различные направления объемных и продавленных мазков приводят к тому, что лучи света падают и отражаются от холста в разных направлениях, создавая дополнительную игру света и тени. Фактурная поверхность живописи, кажется, вибрирует, разогретая жарким воздухом, подобно мареву в июльский полдень, как, например, в картине «Сычавка. Зной» (1967, Одесский

художественный музей), «Каролино—Бугаз» (1970) или «Отмель» (1978). По мнению Егорова, «такие категории как композиция гораздо больше поддаются упорному волевому натиску. А вот поверхность — это то самое стихийное вдохновение, которое ничем нельзя подменить. Если эта стихия есть, поверхность будет излучать энергию, и тот, кто способен ее воспринять просто не сможет уклониться от этого» [34].

ВЫВОД. Идеальные романтические картины Ю.Н. Егорова несут в себе отпечаток вечности. Их выразительность достигается благодаря сочетанию необычайно лаконичной композиции с воспринятой непосредственно от природы жизненной энергией. Свет и воздух юга, еще в детстве поразившие Егорова, стали основной живописной ткани его полотен. Кроме изобразительной формулы «егоровского» моря (ставшей отдельным понятием в истории одесской живописной школы XX — начала XXI века) мы можем говорить о «егоровском солнце» как об особой выразительной формуле ослепительного источника света, неотъемлемой составляющей образа «егоровского юга». В пейзажах-картинах проявляется активное «Я» мастера-творца. Егоров представляет свой цельный мир — «Вселенную художника», где торжествует красота: «В один прекрасный день для меня пришел вопрос: «А чего ты хочешь?» Я стал думать, вспоминать и сказал: «Я хочу служить красоте. То состояние, в которое она меня приводит, мне нравится больше всего» [34].

1. Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. — 344 с.

2. Бернар Э. Поль Сезанн. Статья 1904 г. // Поль Сезанн. Письма. Воспоминания современников. — М.: Искусство, 1972. — С. 186 — 195.

3. Бернсон Б. Живописцы итальянского возрождения / Пер. с англ. — М.: Искусство, 1965. — 436 с.; ил.

4. Беседа святителя Григория Паламы архиепископа Фессалоникийского // <http://www.days.ru>.
5. Василенко Т. «Сегодня и вчера» или Как обреталась свобода (Выставка в галерее «Белая луна» к 75-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности Ю.Егорова) // Слово. – 2001. – 4 мая.
6. Власов В.Г. Белый цвет // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т.– СПб.: ЛИТА, 2001. – Т. 1. – С. 625 – 627.
7. Голубовский Е. Море Юрия Егорова // Одесский вестник. – 2004. – 2 сентября.
8. Егоров Ю.Н. О том, как начинал // Юрий Николаевич Егоров. Живопись. Рисунок. Каталог выставки. – М.: Сов. Художник, 1989. – 48 с.; ил. – С.9.
9. Жаркова М. Выси и хляби // Слово. – 1997. – 7 февраля.
10. Жаркова М. Стихія таланту. Юрію Єгорову – 70 // Образотворче мистецтво. – 1998. – №1. – С. 14 – 15.
11. Жоашим Гаске. Сезанн // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. – М.: Искусство, 1972. – С. 270 – 281.
12. Костеневич А.Г. Французское искусство XIX – начала XX века в Эрмитаже. Очерк-путеводитель. – Л.: Искусство. – 320 с.; ил.
13. Кохрихт Ф. Скоро отправляемся // Слово. – 1997. – 28 ноября.
14. Криштопенко В.В. Вступ. статья к каталогу «Выставка произведений Ю.Н.Егорова. Живопись, графика». – Одесса: Одесская городская типография, 1976. – 47 с.; ил.
15. Лоза А.И. По волнам моей памяти: Записки художника. – Одесса: Порты Украины, 2004. – 96 с.; ил.
16. Мурина Е.Б. Концепция природы Сезанна // Советское искусствознание. – Вып. 23. – М., 1988. – С. 168–206.
17. Одесская Академия художеств. – Одесса: Маяк, 1994. – 28 с.
18. Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. – 2-е изд., доп. – Л.: Искусство, 1982. – 655 с.
19. Генон Рене. Символы священной науки / Пер. с франц. – М.: Беловодье, 2002. – 496 с.

20. Савицкая О. Имя мастера // Юг. – 2001. – 1 февраля.
21. Савицкая О. Статья к каталогу // Yuri Yegorov. Painting. 5–17 November. – London: The Air Gallery, 2001.
22. Савченко В.В. Юрий Егоров: видение моря и маринистики // Материалы научно-практических конференций 1999–2004 гг. «Творческое наследие семьи Рерихов в свете мировой культуры». – Одесса: Астропринт, 2005. – С.189 – 198.
23. Соловьев В.С. Красота в природе // Философия искусства и литературная критика. - М.: Искусство, 1991. – С. 30 – 73.
24. Тарасенко О.А. Человек и море в живописи Юрия Егорова // Искусство. – М.: Искусство, 1985. – №1. – С. 21 – 24.
25. Тарасенко О.А., Тарасенко А.А. Собрание живописи Одессы Людмилы Викторовны Ивановой. Вторая половина XX века. – К.: Альма-Пресс, 2004. – 168с.; ил.
26. Турчин В. Основные мотивы романтического пейзажа // Турчин В. Эпоха романтизма в России. К истории искусства первой трети XIX столетия. – М.: Искусство, 1981. – С. 455 – 471.
27. Флоренский П.А. Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета // Флоренский П.А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 426 – 443.
28. Цельтнер В.П. Юрий Николаевич Егоров. Живопись. Рисунок / Каталог выставки. – М.: Советский Художник, 1989. – 48 с.; ил.
29. Чернобривцева О.С. Юрий Егоров // Чернобривцева О.С. Художники: Нариси. – К.: Молодь, 1987. – 176 с. – С. 141 – 144.
30. Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем. – Т. 2. – М.: Мысль, 1987. – 636 с.
31. Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. – М.: «Ad Marginen», 2000. – 288 с.
32. Preface to catalog // Yuri Yegorov. Painting. 5–17 November. – London: The Air Gallery, 2001.
33. Patrick K. Preface to catalog // Yuri Yegorov. Painting. – London: The Air Gallery, 2001. – 5–17 November.
34. Беседа автора с Ю.Н.Егоровым 3 ноября 2002 г.