

Анна НОСЕНКО

ПЕЙЗАЖ КАК СРЕДОТОЧИЕ ДУШИ **Живопись Ореста Слешинского**

Построенную на полутонах живопись Заслуженного художника Украины Ореста Владимировича Слешинского можно сравнить с музыкой — самым эмоциональным видом художественного творчества. Произведения мастера свойственна необычайно тонкая гармония тональных отношений. Основными жанрами в творчестве художника являются пейзаж и натюрморт. Содержательная глубина его произведений — в самой живописи, изысканности колористического строя, пластической формы выражения.

Живописный язык картин О. В. Слешинского обладает удивительной кантабильностью (итал. *cantabile* — певучее исполнение) — качеством музыкальности, для которого характерны особая слитность, пластичность форм, ясное композиционное начало (поскольку музыка — это композиция из звуков). Музыкальное чувство ритма на изобразительной поверхности переходит в чувство ритма композиционных элементов, цветовых пятен, акцентов, крапчатых мазков, рождая «музыкальную» живопись.

Музыкальным понятием тона, звука, имеющего точную высоту, в живописи обозначается исходный элемент светотени и колористического строя. Семь нот октавы (от «до» до «си») условно соответствуют семи основным цветам спектра. Музыкальные полутона — диезы и бемоли, называют хроматизмами, аналогичными цветовым оттенкам основных цветов в живописи. Использование полутонов расширяет палитру, позволяет более точно передать нюансы как музыкальные, так и цветовые. В зависимости от того, чистыми цветами-тонами или оттенками-полутонами написано полотно или мелодия, можно определить их эмоциональную окрашенность: мажор или минор. По словам О. В. Слешинского, его живописи более свойственен минор, который в музыке можно передать только с помощью полутонов. Гармоническая слитность полутонов придает более мягкую, элегическую окраску произведению, позволяет выразить мастеру его душевное состояние. Живописец любит

музыку, сам свободно владеет искусством игры на гитаре, обладает выразительным голосом.

О. В. Слешинский умеет находить общую тональность всего полотна, колористический строй, характерный для природы разных мест. Тональность музыкального произведения показывает высотное расположение звуков лада, из которых складывается мелодия. Низкая тональность подсознательно ассоциируется с темным, напряженным колоритом, высокая — светлым. О. В. Слешинский «исполняет» свои живописные симфонии в высокой тональности, которая отвечает южному голубовато-серебристому, светоносному колориту. В живописи общая тональность полотна отражает ощущения художника от увиденного им природного мотива, с характерной для него световой и цветовой насыщенностью. Умение создавать на холсте симфонию определенных тональных отношений является одной из основных составляющих в создании поэтической образности его произведений.

О. В. Слешинский родился в 1930 г. в Смоленске. В 1944 г. переехал в Одессу. К занятиям рисованием его приучил отчим, который учился в Санкт-Петербургском художественном училище и брал частные уроки у профессора Академии художеств. По методике профессора он и начал обучать мальчика. Из различной цветной бумаги они создавали мозаичные натюрморты, портреты. «Я начинал писать бумажками», — вспоминает Орест Владимирович [11]. Цветовые пятна он набирал рваными кусочками разной величины. Сама по себе несущая цвет бумага давала возможность работать цветом даже в тенях, в отличие от красок, которые при механическом смешении на палитре могли давать «грязь». «Иногда бумагой даже получался рельеф», — говорит живописец [11]. Такая техника приучала будущего художника к свободе, к умению сгармонизировать уже заданные цветовые пятна, использовать многообразие цветовых оттенков.

Занятия живописью для О. В. Слешинского не сразу стали делом жизни. Он поступил в Одесское мореходное училище, но, доучившись до третьего курса, в 1949 г. перешел в Одесское художественное училище им. М. Грекова (ОХУ). Учился у Л. О. Токаревой-Александрович, недавней выпускницы института им. И. Е. Репина. По окончании ОХУ в 1959 г. О. В. Слешинский поступил на живописный факультет института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Академии художеств СССР в Санкт-Петербурге. В 1965 г., окончив учебу в академии, он вернулся в Одессу. Работал преподавателем в Одесском художественном училище и в Одесской академии художеств (1994–1996). С 1997 г. обучает студентов на художественно-графическом факультете Южноукраинского государственного педагогического университета (Одесса).

Художественная система О. В. Слешинского имеет под собой прочную базу академического образования, в основе которой лежит умение объемно-пласти-

ческой трактовки формы с помощью светотеневой моделировки, которую отрабатывали на рисунке с античных слепков. Это умение в сочетании с богатым природным цветовым видением позволило художнику безошибочно решать задачи цветового тона в живописи. Множество этюдов, написанных в световой среде Одессы, очистили палитру мастера от ахроматических черно-белых и позволили ему создавать светотеневой строй произведений — шкалу градаций между самым светлым и самым темным оттенками — за счет цветовых нюансов.

В творчестве О. В. Слешинского особая роль принадлежит городскому пейзажу. Художника отличает редкая способность чувствовать энергетику пространства, которое он запечатлевает на холсте. Он умеет ощутить и передать душу города. Этому способствует широкий географический диапазон мест, где художнику довелось побывать. Уроженец средней полосы России, О. В. Слешинский юношей попал на юг, в солнечную Одессу, контрастом которой стал Санкт-Петербург, с его мрачными зимними днями и загадочными белыми ночами. Будучи уже зрелым художником, О. В. Слешинский посетил Японию, Францию, другие страны Европы. Это позволило ему создавать своеобразные живописные портреты городов. Каждый имеет свое лицо, характер, живет в своем ритме. «Город — сам по себе произведение искусства, — говорит Орест Владимирович. — Городской пейзаж отличается тем, что создан не руками Творца, а людьми, отмеченными его перстом. Например, Санкт-Петербург. Он строг. Он весь как линия, тончайшая гравюра берегов — очень деликатно сделано! Одесса, в отличие от Петербурга, уступает в плане классического наследия. Но она имеет свой обаятельный облик. Я люблю Одессу» [12].

Любой город — это всегда интерьер, поскольку зритель находится внутри организованного архитектурой пространства. Объясняя его воздействие на человека, теоретик искусства В. Г. Власов указывает на то, что оно «обладает особыми «двигательными» масштабными и ритмическими соотношениями». Поэтому, по его мнению, «переживание архитектурного пространства человеком <...> имеет специфический ритмико-моторный характер», т. е. «создает гармонический резонанс с биологическим ритмом и пропорциями тела человека, вызывая <...> неясные (предельно отвлеченные, абстрагированные), но чувственно-конкретные реакции: замирает дыхание, учащается пульс...» [1, с. 444]. Власов называет это переживание «чувством пространства» у архитектора, а мы можем говорить о подобном чувстве у мастеров городского пейзажа. Кроме того, чувство архитектурного пространства в городах, имеющих богатое культурное наследие, сродни чувству, которое испытал В. В. Кандинский в русской избе: «Когда я наконец вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в неё» [3, с. 162]. Архитектура является воплощением силы, энергии и полета мысли. Подобно живописи в преображенной избе, архитектура в ин-

терьере города» окружает зрителя, который не просто смотрит на неё, а живет в насыщенном ею пространстве.

Восприятие архитектурного пространства, во многом определяющее образ города, происходит не одновременно, а последовательно: в движении и во времени. Двигаясь по улицам, переживая перспективы и ракурсы, внезапно открывающиеся виды, у художника складывается представление о городе. Именно так, в динамике, во взаимодействии с городской средой рождаются пейзажные мотивы О. В. Слешинского. «Толчок дает натура. Писать с природы обязательно надо потому, что если не будешь глядеть на природу, глаз быстро выхолащивается, лишается живого содержания, творческой силы», — говорит живописец [12].

В отличие от этюдного характера городских пейзажей Д. М. Фруминой, К. М. Ломыкина, А. С. Гавдзинского, В. Н. Литвиненко пейзажи О. В. Слешинского можно определить, как картины, поскольку важную роль в них играет композиция. Натура для Ореста Владимировича является отправной точкой в создании «композиторских» творений. Маэстро пейзажа всегда носит с собой небольшой блокнот для зарисовок. Ведь по его мнению: «У красоты нет формул. Отчего человек идет и вдруг: «О!» Какие-то элементы сложились вместе» [12]. Их сложение в определенный образ автор может пережить только лично, восприняв то, что эхом отозвалось в его душе: «Пейзаж западает в душу. Один и тот же пейзаж разные люди видят по-разному» [13]. О. В. Слешинский не может писать с фотографии. Ему необходимо передать своё, опосредованное впечатление от ощущения себя в пространстве. Фотоаппарат же, как и камера-обскура, используемая художниками XVII–XVIII вв. или рамка с сеткой, через которую смотрел на природу В. М. Сеницкий (1896–1986), ограничивает реализацию «внутреннего» видения художника. О. В. Слешинскому необходимо «хотя бы две «почеркушки» с природы», на которых, когда нет под рукой красок, он отмечает условными обозначениями «цветовую ситуацию» [12]. По этим небольшим композиционным схемам живописец работает в мастерской. «Когда потом в мастерской пишешь, все лишнее выбрасываешь, и остается главное», — говорит художник [13]. Работа по зарисовкам и этюдам помогает достичь лаконизма и простоты, не отвлекаясь на детали, сфокусировать внимание на создании целостного образа. Определенная мера обобщения придает форме черты монументальности. Характерная для 1970-х гг. монументальность, свойственная общему стремлению художников «сурового стиля» к выразительности живописного языка, имеет существенные отличия от лаконизма современных произведений художника, обладающих большой внутренней наполненностью при внешней обобщенности формы.

Одним из основных этапов в работе О. В. Слешинский считает поиск пластического решения. «Не могу писать как попало, пока не скомпоновано, не найдены количества, — говорит мастер. — Композиция — это когда нельзя

обратить или добавить чего-то, не разрушив целого» [12]. Строгих законов композиции не существует, по его мнению, есть определенные «законы равновесия плоскости». «Пластическое решение — это все, — считает живописец, — это композиция, распределение масс, акценты. Это самое главное в работе» [13]. Мощная положительная энергия, воспринятая художником от природы — природы, воплощается им в организованной форме. Для каждой композиции автор ищет своеобразную пластическую формулу, выходящую на уровень знака — условности. Формульность присуща не только объемно-пластическому чувственно осязаемому языку академической живописи, но и древнерусской иконе, которую О. В. Слешинский считает «совершенной системой» [14]. В 1960–1970-е гг., время становления живописца, большое внимание уделялось искусству начала XX в., которое вновь открывало для себя и для мира великое наследие Византии и Древней Руси. Таким образом, древнерусская икона опосредованно повлияла лаконизмом и выработанным знаковым языком на повышенную выразительность художественной системы О. В. Слешинского.

Одесса, отображенная в большинстве произведений художника, построенная на земле, хранящей память древнегреческих поселений и других народов, населявших берега северного Причерноморья. «Одесса уникальна тем, что очень четко спланирована, — говорит Слешинский, — великолепно найден масштаб. Одета в скромный декоративный убор, она имеет особый шарм» [12]. Классическая планировка Южной Пальмиры по типу римского лагеря придает городу стройность и упорядоченность. Господствующий в архитектуре исторического центра Одессы стиль классицизма, ориентированный на геометрию идеальных форм, определяет уравновешенность масс, их соразмерность человеку. Здания в два–три этажа со зрительно облегченным верхом не довлеют над человеком. В отличие от лабиринта узких улочек старых городов западной Европы широкие улицы Одессы, образованные прямой красной линией фасадов домов, дают свободу для ослепительного солнечного света. Просторные тротуары с белесыми стволами платанов и мягкой графикой акаций и каштанов создают ощущение гармонической завершенности и покоя. «Не все города имеют свое пластическое лицо. В новых районах живописцу делать нечего, — считает живописец. — В Одессе есть своеобразная пластика, которая позволяет интересно решить городской пейзаж. Это слишком тихий город. В его атмосфере необходимо вжиться» [9, с. 21].

Архитектура классицизма имеет тесную взаимосвязь с академизмом. В пейзажах, сюжетами которых художник избрал классицистические ансамбли Южной Пальмиры, он использует классическую композицию, которая проявляется в выделении центра, уравновешенности, стройности, геометризации — свойств, характерных самой архитектуре. Отдавая должное традиции, живо-

писец в то же время отказывается от характерного для классической композиции тяжелого низа и легкого верха, определенного естественной силой гравитации; композиции его произведений облегчены за счет светлого низа, земли, которая часто занимает меньше трети холста.

Сюжетами одесских пейзажей живописца стали не только классические мотивы архитектурных ансамблей. Каждое здание в сердце старой Одессы — индивидуальность, привлекающая художника своим неповторимым обликом: «Дело не в том — пишешь ты хоромы или лачуги. Старые дома в районе Молдаванки, Слободки имеют свой шарм» [9, с. 21]. Например: «На углу Софиевской» (1993), «Воронцовский переулочок» (2002) и др. Асимметрия архитектуры диктует асимметрию композиции, что рождает внутреннюю динамику. Выбирая необычные точки зрения, художник изображает пластические диагонали уходящих улиц, мягкие повороты дорог, тротуаров, вторящих округлой форме углов зданий. Образ города складывается на протяжении столетий. Здания, как люди, рождаются, живут и умирают, освобождая место следующим поколениям. Изображая хорошо узнаваемые уголки Одессы, Орест Владимирович фиксирует время, сохраняет для потомков облик города, постепенно исчезающий под напором современного строительства.

Помимо архитектуры, которая во многом определяет пластический образ города, важным фактором в сложении целостного художественного образа является световая среда. «Одесса очень светлый город», — говорит живописец. Яркое южное солнце и влажный морской воздух диктуют свои условия. «Одессу воспринимаю выбеленную летом. Небо выжженное, не голубое, как, например, в Прибалтике, где цветные дома и царственная природа, — говорит Орест Владимирович. — Одесса вся как пыльная, в сдержанной гамме. В разгар жаркого дня небо серое, как занавеска, краски открытой нет. Черную краску не понимаю в Одессе, она какая-то прозрачная. Трава выжжена уже с конца мая, но в этом есть прелесть» [12]. Такая «выбеленность» не означает обесцвечивания: «Асфальт никогда не бывает серым, он всегда яркий», — считает художник. Он создает «напряжение не за счет краски, а за счет отношений» [12]. По мнению Слешинского, для Одессы характерны тонкие цветовые отношения, в её образе есть «загадочность южных отношений». Художник образно называет их «пеклеванные отношения» — от старого названия ржаного хлеба, не белого и не черного. В его одесских пейзажах ощущается особая атмосфера южного города. Здания из ракушечника, залитые солнечным светом, который выбеливает цвета, сливая их в общую расплавленную массу, прозрачные тени, создают впечатление тепла и света, струящегося изнутри.

Водное пространство присутствует в большинстве пейзажных мотивов живописца. Вода является третьим составляющим триединства тональных от-

ношений «земля — вода — небо», передающих неповторимый свето-цвето-тональный образ города. Пейзажи городов, стоящих на воде — любимая тема Слешинского. Он пишет Санкт-Петербург — на Неве, Париж — на Сене, Одессу и Гурзуф — на побережье Черного моря. В этих городах острее ощущается связь с природой, прямая зависимость от стихии воды, дающей жизнь и, вместе с тем, непредсказуемой. Здесь человек по-иному относится к жизни, отчетливее осознавая её ценность. Вода — срединный план между чувственной материальностью земли и невесомостью воздуха. В её отражении продолжается небо, тем самым зрительно облегчается композиция, освобождается от гравитации земли. Важным в композиции является отношение тверди земли, воды и неба. В этом можно заметить опосредованную связь с искусством Китая и Японии, открытым для Европы только в XIX в. Французские художники-импрессионисты восприняли от восточных мастеров принципы понимания окружающего мира как «живой реальности». Традиционный жанр китайского пейзажа называется «шань-шуй» или «горы-воды». Вечное взаимодействие двух начал: горы, символизирующей мужское начало (Янь), и воды — женское (Инь) олицетворяют философию китайской пейзажной живописи. Структура «небо — горы — воды», разворачивающаяся в вертикальной перспективе на китайских свитках, присутствует и в пейзажах Слешинского. Но место гор в произведениях одесского живописца часто занимает город. Его конкретные пейзажные виды несут в себе модель мира, включающую основные стихии, что дает камерным полотнам живописца особую значимость.

Не смотря на то, что мастер изображает различные состояния природы, время в его произведениях имеет большую продолжительность, нежели живописные мгновения импрессионистов. Его внимание сосредоточено на более постоянном, характерном: «Мне нравится спокойная погода», — говорит мастер [12]. Слешинский чаще пишет день, пасмурный или солнечный, время, когда освещение менее изменчиво, в отличие, например, от мастера восходов и закатов А. И. Лозы, с которым Ореста Владимировича связывала многолетняя дружба. В творчестве художников-композиторов доминирует лирическое состояние — личностное начало над непосредственным впечатлением от объективной реальности. Успокоенное состояние природы в произведениях Слешинского отвечает его стремлению к душевной гармонии.

На О. В. Слешинского большое влияние оказало творчество А. Марке (1875–1947). По словам Ореста Владимировича, именно после знакомства с произведениями Марке жанр пейзажа приобрел для него первостепенное значение. Оба живописца опираются на академическую основу тональной живописи, что даёт точность отношений в передаче воды, воздуха и земли. Можно заметить различие в восприятии художниками городской среды. Париж Марке многолюден. По уви-

денным сверху проспектам и набережным движутся люди, фиакры, по реке плывут лодки, дымят трубы. Исследователь искусства Марке Н. Леняшина указывает на то, что «продуманный динамизм его пейзажей» оказывается чрезвычайно созвучен динамичному восприятию окружающей действительности человеком на рубеже XIX–XX вв., и отражает его желание «осмыслить стремительный жизненный ритм» [4, с. 69–71]. Как человек XX–XXI вв., Слешинский стремится к гармонии с природой, частью которой является городской пейзаж. Его пейзажи безлюдны. Не изображая людей, он уходит от бытовой достоверности, поднимается от быта — сиюминутного, временного к бытию — вневременному.

Изысканный колорит произведений Слешинского помогает раскрыть в полной мере художественный образ. Жемчужным, перламутровым можно назвать колорит одесских пейзажей, серебристым — охарактеризовать цветовой строй мотивов Санкт-Петербурга и Парижа. Художник смело использует серый цвет. Он говорит: «Серый цвет — это потрясающе. Градаций в сером столько, что сделать можно любую симфонию» [12]. Мастер строит колористическую гармонию на принципе одновременного контраста дополнительных цветов, что дает возможность добиться особой выразительности за счет усиления одного цвета другим. Сдержанная гамма привлекает богатством полутонов и сложных оттенков, создает мягкость и воздушность. Красочные смеси в живописи подобны музыкальным аккордам, мелодия из которых звучит более насыщенно по сравнению с мелодией, состоящей из отдельных звуков.

В творчестве О. В. Слешинского прослеживается путь от академической системы, основы которой он получил в Одесском художественном училище и в АХ, к выработке собственного художественного языка, обладающего высокой степенью условности, а, следовательно, выразительности. Поиски нового построения пространства свидетельствуют о попытке возврата к целостной модели мира, когда человек не отделял себя от окружающего мира, природы, находясь с ним в гармонической связи.

Во внимании к природе проявляется романтическая направленность. Через небольшие конкретно узнаваемые фрагменты живописец передает характер всего города, через часть — выражает целое. О. В. Слешинский выработал живописную концепцию каждого города. Ему удалось выразить мощь и величие Санкт-Петербурга, великолепие Парижа, камерность Одессы. Окрашенные индивидуальным чувством произведения представляют своеобразный автопортрет мастера. По его мнению: «Если картины написаны художником, верящим в добро и красоту, даже не по воле автора, а по воле Творца в них будет заложена добрая энергия. Она будет благотворно действовать на зрителя. И зритель, сам того не подозревая, будет подпитываться этой духовной энергией. Он станет лучше, чем был» [7, с. 81].

1. *Власов В. Г.* Архитектор // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. — СПб, 2001. — Т. 1. — С. 439–447.
2. *Иконников А. В.* Художественный язык архитектуры. — М., 1985.
3. *Кандинский В.* Ступени // *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. — СПб, 2001. — С. 141–192.
4. *Леняшина Н.* Альбер Марке. — Л., 1975.
5. *Мочалов А. В.* Пространство мира и пространство картины: Очерки о языке живописи. — М., 1983.
6. *Мурина Е. Б.* Концепция природы Сезанна // Советское искусствознание. — М., 1988. — Вып. 23. — С. 168–206.
7. *Тарасенко О. А., Тарасенко А. А.* Собрание живописи Одессы Людмилы Викторовны Ивановой. Вторая половина XX в. — К., 2004.
8. Орест Владимирович Слешинский. Живопись. Графика. Каталог выставки / Вступ. статья О. А. Тарасенко. — Одесса, 1981.
9. *Тарасенко О. А.* Енергія кольору // Українська культура. — 2000. — № 9–10. — С. 20–21.
10. *Турчин В. С.* Основные мотивы романтического пейзажа // *Турчин В. С.* Эпоха романтизма в России. К истории искусства первой трети XIX ст. — М., 1981. — С. 455–471.
11. Беседа автора с О. В. Слешинским 23 марта 2004 г.
12. Беседа автора с О. В. Слешинским 30 марта 2004 г.
13. Беседа автора с О. В. Слешинским 6 апреля 2004 г.
14. Беседа автора с О. В. Слешинским 14 мая 2004 г.



