

Ольга ГУЛЯЄВА

**РОЗВИТОК АВАНГАРДНИХ ТРАДИЦІЙ
У ЖИВОПИСУ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ
У 1910–1920-х
Феномен «одеських парижан»**

Постановка проблеми. Початок ХХ ст. в Україні характеризується зародженням авангардних традицій в усіх регіонах. Цей процес позначився двома напрямками у базових принципах вітчизняних авангардистів — інтересом до художніх центрів Європи та етнічною орієнтацією з переосмисленням національних витоків. На Півдні України формування авангардних традицій у живопису було тісно пов'язане з творчою та культурною діяльністю Д. Бурлюка і групою «Гілея», одеським «гуртком молодих художників», Салонами скульптора В. Издебського та таким цікавим феноменом як «одеські парижани». Роль та місце «одеських парижан» у розвитку авангардних традицій на Півдні України є ще недостатньо вивченим явищем. Справа в тому, що роботи цих новаторів початку століття, вважалися втраченими. Лише у 2010 р., коли на торгах Sotheby's в Нью-Йорку було продано унікальну колекцію з 86 картин художників початку ХХ ст. — М. Гершенфельда, А. Нюренберга, І. Маліка, Т. Фраермана та інших майстрів з одеського Товариства незалежних, про них заговорили. Роботи, як виявилось, зберігалися в зібранні одеського покровителя мистецтв Якова Перемена, що вивіз їх у Палестину на початку минулого століття.

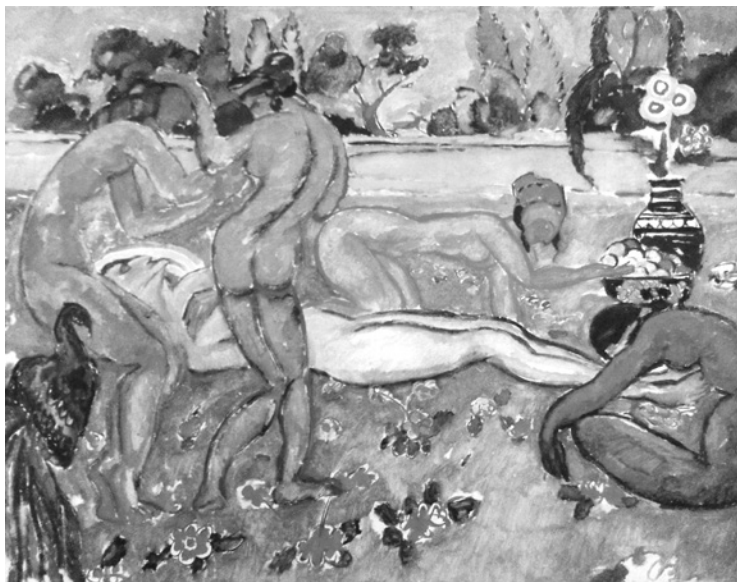
Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ще до виявлення колекції, ґрунтовний опис діяльності «одеських незалежних» зробила краєзнавець О. Барковська, але за відсутності робіт про творчість художників можна було дізнатися лише з тогочасних газет. Аналіз творчого доробку «одеських новаторів» здійснила мистецтвознавець А. Войскун, але більше з позиції приналежності художників до певних напрямів європейського мистецтва, не підкреслюючи їх самобутності як художників українського авангарду. Статті про «одеських парижан» також з'явилися в Парижі, Нью-Йорку, Ізраїлі. Всі ізраїльські мистецтвознавці одностайні у тому, що колекція Якова Перемена, а він її показував широкому глядачеві в 1920 і 1922 рр., справила визначальний вплив на художників Ізраїлю, сформувала ізраїльський модернізм. З позицій культурології розглядав історію «парижан» — Є. Голубовський. Проте, важливим є осмислення своєрідності одеських художників-новаторів та дослідження їх «творчої еволюції» як українських художників-авангардистів.

Мета статті полягає у розкритті особливостей творчості «одеських парижан», зокрема на прикладі творчого доробку І. Маліка, та визначенні їх ролі у народженні та розвитку авангардних традицій на Півдні України у 1910–1920 рр.

Викладення основного матеріалу дослідження. Відомим є факт, що значне пожвавлення у художньому житті та розвиток нових напрямів у всіх областях творчої діяльності на Півдні України відбувся після двох «Салонів» скульптора В. Іздебського, що проходили у 1909–1911 рр., і являли собою комплекс мистецьких заходів. «Виставки “Салони” (перший і другий) <...> порушили багато суперечок — гімни одних і зісні скреготіння інших, — через які червоною ниткою проходила єдина думка: правда нового мистецтва надто очевидна, щоб повз неї можна було пройти з колишнім гордим мовчанням <...> Мистецтво вчорашнього дня, мистецтво рабів природи потрапило нині під безпристрасну і неблаганну мітлу смерті» [18, с. 25]. Детальний опис діяльності «Салонів» та розгорнуту характеристику реакції тогочасної публіки знаходимо у працях З. Лущика, О. Барковської, Є. Голубовського, О. Сухопарова, які однозначно стверджують, що «Салони» сприяли активному розвитку авангардних пошуків на Півдні України, з чим ми абсолютно згодні.

На відміну від Херсона та Миколаєва, в Одесі, ще до «Салонів В. Іздебського», існувала традиція проведення так званих «весняних» виставок (у 1896, 1897, 1899, 1902 рр.), альтернативних традиційним виставкам Товариства південноросійських художників (ТПРХ). Також 1909 р. у місті виник «гурток молодих художників». Це була перша спроба об'єднання авангардних творчих сил. Але, саме після «Салонів», певне коло одеських живописців, що прагнули до новаторства, почало активнішу діяльність. Роботи молодих новаторів, на думку тогочасної критики, об'єднували загальні принципи їх мистецтва: тяжіння до «чистого мистецтва», до декоративного живопису і уваги до чисто формальних засобів живопису — кольору і форми. У їх картинах переважав вплив нового французького мистецтва. У деяких рецензіях тогочасних газет їх називали «одеські парижани». «У творах молодих одеситів знаходили відгомін два великих імені сучасності — П. Гоген і П. Сезанна, які значною мірою визначали їх “художні горизонти”» [17, с. 14]. У тогочасній пресі бачимо як позитивні, так і негативні відгуки про «нові» живописні твори. Серед позитивних рис робіт «одеських парижан» відзначалися оригінальність трактувань і композицій, сила та яскравість кольорів: «Для Одеси це нетипово: яскраво, строкато, кольорово і молодод» [12, с. 3]. Одні критики намагались переконати читачів, що «у модернізмі немає нічого страшного» [16, с. 4], інші вважали, що «мистецтво померло у швидкому русі технічного прогресу» [9, с. 2].

«Весняна виставка картин», що відбулася 6 листопада — 18 грудня 1916 р., стала черговим приводом для об'єднання «живописців-новаторів» Одеси, а в подальшому і основою для створення Товариства незалежних художників. Серед



А. Нюренберг. Симфонія. 1917. Полотно на дереві, олія. 55 × 69 см

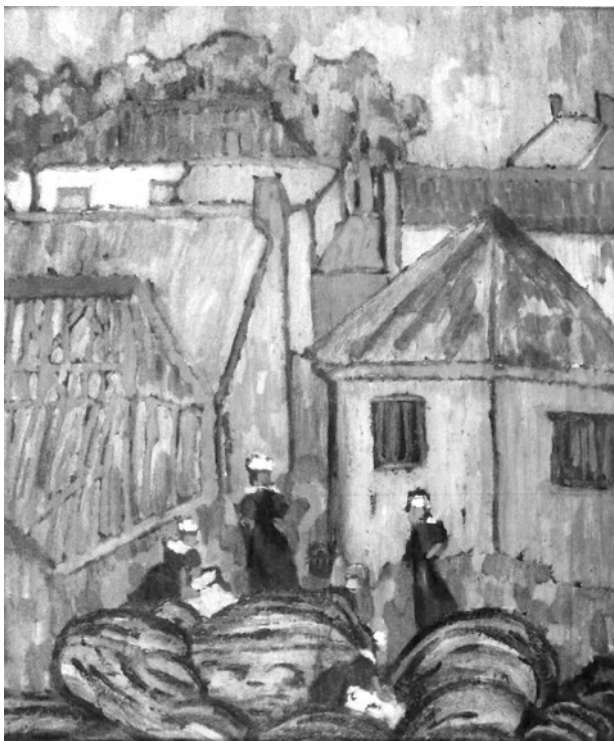


Т. Фраерман. Вечір. 1918. Полотно, олія. 46 × 67,5 см

учасників виставки були: В. Акимович, Г. Бострем, П. Ганський, М. Гершенфельд, Ф. Гоцуц, Е. Гулева, Ф. Де-Ніскр, В. Крихаський, І. Малік, І. Мексін, П. Нілус, А. Нюренберг, С. Олесевич та інші [16, с. 38]. До відкриття виставки було видано каталог робіт учасників. Передмова до каталогу М. Гершенфельда знайомить читача з основними ідеями молодих «живописців-новаторів»: «Ми йдемо у театр, щоб побачити втіленими наші зорові бажання, і якщо цього не відбувається, ми говоримо, що цей театр — не мистецтво. Ми йдемо на виставку картин, щоб пережити ті ж емоції, щоб побачити втілення тих же заповітних наших задумів, відчутти те ж перетворення нашого духа у атмосфері живописних та ритмічних сприймань. І, якщо ці сприйняття залишаться на рівні повсякденності і аніскільки не піднімуться над нею, ми скажемо, що мистецтва тут немає. Тут душа не радіє, не п'яніє від чарів незвіданого. Бо нам потрібне мистецтво легке, веселе, мудре і сильне, яке б запалювало захватом радості, передавало б невловимі відчуття у новій формі. Ні історичні ремінісценції, ні натуралізм, ні солодка романтика цим запалювальним полум'ям не володіють» [4, с. 5].

Про саму виставку можемо прочитати у газеті «Одеські новини» за 6 листопада 1916 р.: «Тут не доводиться говорити про деякий єдиний напрям, а про представників різних напрямів, починаючи з імпресіонізму, аж до кубістичних віянь включно. Різниця ця не зменшує інтересу та значення виставки» [3, с. 4]. Отже, маємо підтвердження того, що одеські художники прагнули до нових форм та засобів вираження у живопису. Спільні ідеї та погляди привели їх до офіційного об'єднання 1917 р. у Товариство незалежних художників, що поєднало молодих живописців, які не сприймали передвижницьких поглядів ТПРХ, прагнули творчої свободи та відмовлялись від журі, з його суб'єктивним правом добору творів на виставки. Головою «незалежних» став М. Гершенфельд, секретарем — В. Крихаський. «Пошуки — домінуючий лозунг Товариства» — читаємо у газеті за 1918 р. [7, с. 15]. Товариство проіснувало до 1920 р. і встигло провести дві самостійні виставки у Миському музеї (наприкінці 1918 і у 1919 рр.) і одну спільну з Товариством південноросійських — у червні 1918 р. у приміщенні художнього училища [18, с. 103].

Вже на першій виставці, що відбулася 26 листопада 1917 р., спостерігається розділення художників Товариства за певними напрямками «нового мистецтва» та збереження та розвиток реалістичного напрямку у творах «південноросійських» майстрів. Читаємо у тогочасній газеті: «Виставку розділено на відділи: реалістичного живопису, у якому знаходять собі місце кращі представники від “південноросійських” (М. Кузнецов, П. Ганський), графіки і акварелі і домінуючий відділ різноманітних художніх вподобань: декоративне письмо (Т. Фраерман, С. Мілеєв), імпресіонізм, постімпресіонізм, пуантилізм (М. Гершенфельд), модернізм (І. Мексін), аж до кубізму включно (С. Олесевич, М. Фазіні). Успіху виставки значною мірою сприяли проведені Товариством, по типу паризьких салонів, ранки, присвячені но-



М. Гершенфельд. Бретонський пейзаж. 1908. Картон, олія. 43×36 см

вій поезії, новій музиці, що супроводжувались лекціями та концертним відділенням» [7, с. 15]. Отже, склад учасників виставки був досить різноманітним. Цю тенденцію можна спостерігати і на наступній виставці. Цікавим є те, що від одеської критики «лівим» художникам діставалося не стільки за новації, скільки за подібність до французів: «До сих пір я не можу змиритися з самовизначенням нашого молодого товариства художників як товариства незалежного. Я б сказав, що товариство виключно залежне, воно цілком залежить від західних течій мистецтва» [11, с. 3]. Про вторинність одеських «незалежних» писали Н. Інбер, С. Золотов, І. Златогоров, але важливо, що всі критики виділяли групу живописців, яку оцінювали вище за інших. Серед них частіш усього називалися імена Г. Бострема, А. Нюренберга, Т. Фраермана, С. Фазіні, С. Олесевича, В. Предаєвича. Саме ці художники — разом з головою Товариства М. Гершенфельдом — були ядром «незалежних», його рушійною силою [18, с. 105], і саме за цими художниками, вже на початку ХХІ ст., закріпилась назва — «одеські парижани», оскільки, на думку їх сучасників, у творчому

добробку вони нагадують того чи іншого відомого майстра французької школи, зокрема, П. Сезанна, А. Матіса, П. Гогена.

Цікавими є питання: чому саме «парижани»? Яким же був Париж початку століття? Місто всього нового, прогресу та свободи вибору, що давало можливість не тільки творити нове, а й надію на те, що це нове буде зрозумілим і прийнятим. Метал, скло, новітні архітектурні ритми — метро, Ейфелева вежа, — грандіозні виставки та ретроспективи — ось символи нового часу, іншої естетики. «Місто незліченних, які витісняють конки, трамваїв — старих парових і новітніх електричних, омнібусів і автобусів, де таксомотори змагаються з фіакрами, де вуличні співаки торгують нотами. У Парижі тих років рівень цивілізації, самі часи, здається, переплітаються, просвічують один крізь одного» [5, с. 16]. Париж мав дивовижну, особливу атмосферу, яка впливала на розкриття таланту і заострення чутливості до всього нового.

У Парижі «репрезентувалися, вступали в ревніві діалоги і отримували ту популярність і визнання, які тільки він і міг подарувати. І тут мистецтво приїжджих художників, діяльність їх французьких побратимів, так само як і французьких критиків, знавців, галеристів, гаряча плазма самого художнього життя, бурхливо прогресуючого громадського смаку — все це стає абсолютно нероздільною субстанцією» [6, с. 139]. Щорічно у Парижі організовувалися дві потужні самостійні виставки — Салон Незалежних і Осінній Салон, на яких міг виставитися невідомий майстер, що не мав освіти, будь-хто, чії картини схвалила приймальна комісія. Салони, для митців, були не тільки місцем де можна було зіставити свої і чужі роботи, але і своєрідним першим випробуванням молодих талантів у просторі сучасного мистецтва. Тут завжди панували пошвавлення, свобода, щирість самовираження. Тому більшість тогочасних молодих художників прагнули потрапити саме до Парижу, де була безліч можливостей для творчого зростання. Форми знайомства «одеських новаторів» з Парижем та новаторськими течіями у європейському мистецтві, були різноманітними. Ключовим моментом, як вже зазначалося, були міжнародні Салони В. Іздебського. Окрім того, деякі з одеських «новаторів» навчалися за кордоном. Так, наприклад, М. Гершенфельд та Т. Фраерман студіювали у Мюнхенській академії мистецтв та Паризькій академії мистецтв. За спогадами Т. Фраермана він був знайомий з А. Матісом, працював з Е. Дега та у майстерні О. Родена. Брав участь у Салонах Осінньому та Незалежних, в Салоні гумористів. У приватних паризьких академіях займався А. Нюренберг. І. Малік та С. Олесевич бували у Парижі, зокрема останній виставляв картини у паризьких Салонах: Міжнародному (1913) та Незалежних [14, с. 171]. Своєрідною «академією лівого мистецтва» і свого роду «подорожжю до Парижа» для тогочасних художників були також два великих московських зібрання нового французького живопису С. Щукіна та І. Морозова. Одеські художники могли познайомитися з ними через репродукції



*І. Малік. Весна. 1916
Полотно, олія. 61 × 66 см*



І. Малік. Весна на Марні. Париж. 1917. Полотно, олія. 44 × 59,5 см



І. Малік. Базарний день у Крутах. 1919. Полотно, олія



І. Малік. Містечко Крути. 1913. Оргаліт, олія. 48×65 см

та образи С. Маковського і Я. Тугенхольда у випусках «Аполлона» [14, с. 48]. Таким чином, одесити перебували у епіцентрі нових ідей.

Друга виставка «незалежних» відкрилася у грудні 1918 р. Склад учасників цього разу був інший — практично не було випадкових експонентів, усі імена належали «одеським парижанам» і близькому до них колу художників. Судячи з відгуків у пресі, виставка викликала неабиякий інтерес. Критик Б. Бобович відзначав переважання робіт в стилі «кубізм» та зв'язок з творчим життям Парижа: «преваляє кубізм, піднесений тут чи не у ступінь культу. Якщо живий зв'язок з Парижем, цим художнім мозком Європи, упродовж п'яти років було перервано, то тут, в Одесі, шляхом виставок нам дається тисячна доля цілого, шматочок, натяк, але все ж якась поєднуючи нитка, що нагадає та намагається руйнувати ту косність, в якій перебуває наша публіка. І треба віддати справедливість місцевим експонентам: А. Нюренбергу, С. Олесевичу, які в своєму прагненні синтезувати перспективу, розбиваючи її на площинні співвідношення, доходять до деякої визначеності, з точки зору їх творчої ідеології, з точки зору їх художнього завдання» [2, с. 5]. Окрім того, вже після цієї виставки почали формуватися певні риси, характерні для робіт «одеських парижан». Так, у рецензії Н. Інбера читаємо по-перше про схожість усієї групи художників «вони так схожі один на одного, що якщо б їх зшили яким-небудь “невидимим швом”, то ніхто не зміг би сказати, де закінчується живопис пана Брудензона і починається живопис пана Соколіні або пана Бродського... Але тут схожість носить деякий принциповий, я б сказав, жертвенний характер. Буро-коричнева, оливкова палітра, яка стала обов'язковою для усього пізнього кубізму; фресковий характер фактури, планіметрична композиція — це школа! Подібно новгородським або псковським іконописцям, що розчиняли свою індивідуальність у канонічних особливостях “письма”, послідовники П. Пікассо нічим не видають свого живописного темпераменту або особливостей своєї композиційної ритміки» [8, с. 3]. В іншій рецензії читаємо: «Критика, а за нею і публіка, ділить усе експоноване на кольорових, оригінальних (сюди потрапили І. Малік, М. Гершенфельд, І. Нікіфоров та інші) і на “коричневих”. Коричневі — це кубісти... Їх появу можна успішно пояснити впливом А. Матісса, морським кліматом нашого міста, близькістю соціальної революції і просто духом двадцятого століття» [19, с. 16]. Отже, серед особливостей живописних полотен «одеських парижан», судячи з рецензій критиків, можемо виділити: переважання теплих коричнево-зелених кольорів, експерименти з фактурою, планіметричну композицію, експериментаторський, пошуковий характер робіт. Судячи з творчого доробку, «одеських парижан» не приваблювала безсюжетність та безпредметність. Серед пріоритетних напрямів можемо виділити кубізм, фовізм та експресіонізм, однак ці напрями у творах «одеських лівих» отримали нову інтерпретацію, зазвичай, посилюючи роль примітивізму. Джерелом формування нової пластичної мови для них стає первісне мистецтво, фольклор,

примітив, ікона та не класичні системи образотворчого мистецтва, дитяча творчість. Все це характерні риси творів класичного українського авангарду. Так, наприклад, розглянемо творчий доробок одного з «одеських парижан» — Ісаака Маліка.

Як повідомляє О. Барковська, Ісаак Єфимович народився в Одесі 1884 р. У 1907 р. поїхав навчатися до Парижа, у Національну школу витончених мистецтв. Під час перебування у Франції відвідував тогочасні виставки, салони, ретроспективи. Брав участь у Осінньому салоні 1907 р. та Салоні незалежних 1908 р. [13, с. 149]. Там він познайомився з творчістю імпресіоністів, постімпресіоністів, де його особливу увагу привернули полотна К. Моне, К. Піссарро, А. Сіслея, В. ван Гога, П. Сезанна а згодом — фовістів, чиє мистецтво було йому близьке. Після повернення в Одесу, у 1913 р., художник працює переважно в жанрі пейзажу. На відміну від інших «одеських парижан», він виступає прихильником пуантилізму, приходячи пізніше до вільної експресії. Пуантилізм привернув І. Маліка тому, що за допомогою рухомих мазків він міг передати буття на полотні живим і мінливим. Він пише навіть і не реальність, а гостроту пережитого видимого кольорового відчуття. Прикладом можуть бути роботи «Весна» (1916 р.), «Квітучі дерева» (1916 р.) написані чистими, незмішаними між собою кольорами. Художник використав властивість людського ока сприймати на відстані хаотичні окремі мазки як ціле: «... імпресіоністичне око відбирає і вибирає. Воно бажає побачити природу “такою, якою вона є”. Імпресіоніст йде до природи, виходить на свіже повітря, віддається враженню, намагаючись зняти те, що стоїть між сприймаючим і сприйманим. Природу він передає правдиво, але імпресіоністично, через “кольорові вібрації”, через “феєрію світла”» [1, с. 63].

Практично всі художники-імпресіоністи писали воду. Саме поняття імпресіонізм, як відомо, з'явилося від назви пейзажу води. К. Дебюссі писав: «Це мистецтво вільне, іскристе, мистецтво відкритого повітря, мистецтво, розмірне зі стихіями, з вітром, небом, морем!» [5, с. 231], що ми можемо спостерігати й на полотні І. Маліка «Весна на Марні» (1917 р.). Роботу написано експресивно, мазки не приховані, не змішані — погляд їх з'єднує в єдине ціле, з'являється відчуття руху, вібрації. Кольори переважно теплі, їх об'єднує коричневе тло полотна, завдяки чому виникає відчуття незалежності, самодостатності живопису, який не повторює реальність, а створює новий самоцінний світ.

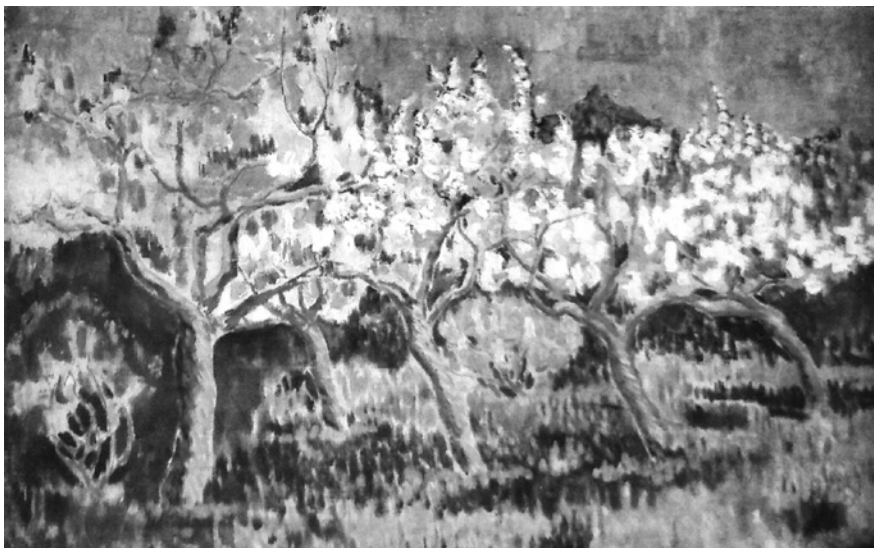
Починаючи з 1918 р. стиль художника змінився. Він став писати широко, декоративними плямами, але не відмовився від світу реального, не перейшов до живописної метафори. І. Малік йде від дрібного імпресіоністичного мазка до вільного і широкого. Розкуто поводить з кольором, використовуючи яскраві і контрастні поєднання, в дусі фовістів. Він з'єднує несхожі за тоном кольорові площини, подібно до П. Сезанна. Так, на передньому плані картини «Вуличні музиканти» (1919 р.) зображено групу людей та тварин — вуличних музикантів з козами, у сонячний



І. Малік. Полювання. 1918. Полотно на дереві, олія, 62×105 см



І. Малік. Адам і Єва. 1918. Полотно, олія



І. Малік. Квітучі дерева. 1916. Полотно на дереві, олія

літній день. Тварини, люди, дахи будинків — усе це написано узагальнено, широким мазком, що говорить про увагу художника до колірної плями. Тут немає і натяку на тривожний гострий мазок. Задній план гранично узагальнено — дахи будинків і жовтий фон у центрі, написані пласко і геометризовано. І. Маліку не вдається подолати статику, складається враження, що люди не рухаються, швидше сприймаються, як частина фону. Незвична композиція цієї роботи — передній план визначає діагональ, задній план — фронтальний. Таке поєднання створює враження умовної тривимірності: передній план стає просторовим, задній — пласким. Колорит витриманий в яскравих тонах — жовтий, зелений, темний коричневий, червоний. Колір чистий, без змішування різних відтінків, що не рідко можна зустріти у фовістів.

У подальшому роботі майстра стають більш узагальненими, помітним стає примітивістський початок, характерний для українського авангарду. Наприклад, полотно — «Адам і Єва» (1918 р.), настільки сильно узагальнене, що робота наближається до абстракції. Тут основним стає поєднання кольорових плям. Чисті жовті, зелені, яскраві червоні відтінки перетинаються з похмурими землистими тонами — коричневим та темно-зеленим, що надає роботі сильного контрасту. На передньому плані художник зобразив Адама і Єву — їх фігури узагальнені, майже примітивні. Древа та гори написані схематизовано, що свідчить про відсутність інтересу до деталей.

«Базарний день у Крутах» (1919 р.), можливо, етюд. І. Малік зображує містечко Крути восени. Узагальнення у цій роботі досягає межі, художник відмовляється від світлотіньового моделювання, користуючись лише кольором. Манера вільна — чіткі, широкі мазки, гранично узагальнені. Задній план зведений до кольорових плям, що нагадують будинки. Фігури людей та тварин на передньому плані написані етюдно та узагальнено. Колорит похмурий — насичена тепла та темна гама. Гармонійне поєднання інтенсивних кольорів — охристого, зеленого та чорного створюють похмурий настрій. У роботі відсутній соціальний підтекст, художника цікавить образ вічної природи та праці як основи життя і сталості у ньому.

Не зважаючи на те, що роботи Ісаака Єфимовича багато в чому нагадують твори відомих тогочасних майстрів, таких як: П. Сін'як, К. Моне, К. Піссарро, А. Сіслей, П. Гоген, П. Сезанн, у них присутня і типова риса творчості майстра, — «особливий притаманний йому ліризм» [15, с. 41]. Критик С. Маковський, у статті «Національне питання», розвиваючи тезу запозичення в мистецтві, на численних прикладах доводить, що навіть у самобутніх художників можна знайти запозичення. «І це зовсім не важливо, — стверджує він, — важливо, як втілив народ взяте у інших; самобутність його в тому, як він змінив успадковані форми, як висловив через них свої особливості. Питання не в формах, а в їх одуховленні, в непереборному трепеті краси, що вкладена століттями національного життя» [10, с. 37]. Так, і «одеські парижани», прямуючи за своїми кумирами, не тільки пройшли класичну еволюцію «від імпресіоністів до П. Пікассо», яка була основою концепції європейського авангарду, але й додали власних рис, що наблизили їх роботи до класичного українського авангарду.

Висновки. Роботи «одеських парижан» — це певне свідоцтво того, що Одеса перебувала у руслі загальних процесів європейського та українського художнього життя другої половини 1900-х — початку 1920-х, та, зокрема, процесів розвитку авангардизму. Головними рисами авангардних творів «одеських парижан» можемо назвати: експерименти з фактурою, планіметричну композицію, експериментаторський, пошуковий характер робіт, відсутність повного узагальнення та абстракції, звернення до фольклору та міського примітиву. Як відомо, завершення доби «класичного» українського авангарду було трагічним. Еміграція та смерть багатьох художників у сталінських концтаборах. Так, за межею суспільного життя опинилися цілі художні напрями, найяскравіші індивідуальності. Така доля не оминула і «одеських парижан», але вони встигли зробити свій вагомий внесок у зародження і розповсюдження авангардних традицій на Півдні України, про що свідчить їх творчий спадок і подальший розвиток традицій у творчості «південних» художників вже другої половини ХХ ст.

Література

1. Андреев А. Г. Импрессионизм. Видеть. Чувствовать. Выразить [Текст] / А. Г. Андреев. — М. : Гелеос, 2005. — 320 с.
2. Бобович Б. Выставка «незалежних» [Текст] / Б. Бобович // Театральный день. — 1918. — 22 листоп. — С. 5.
3. Выставка картин [Текст] // Одесские новости. — 1916. — 6 нояб. — С. 3.
4. Выставка картин [Текст]: каталог / авт. текста М. Гершенфельд. — Одесса, 1916. — С. 4.
5. Герман М. Ю. Импрессионисты: судьбы, искусство, время [Текст] / М. Ю. Герман. — М. : Слово, 2004. — 294 с.
6. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века [Текст] / М. Ю. Герман. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 480 с.
7. И. М. Е. О. Выставки и художественные дела [Текст] / И. М. Е. О. // Южный огонек. — 1918. — № 3. — С. 15.
8. Инбер Н. Выставка «Независимых» [Текст] / Н. Инбер // Одесские новости. — 1918. — 3 декаб. (20 нояб.). — С. 3.
9. Камишников Л. Среди «объединенных» [Текст] / Л. Камишников // Южная мысль. — 1913. — 28 апр. — С. 2.
10. Маковский С. К. Страницы художественной критики [Текст]. В 3 кн. Кн. 2 // С. К. Маковский. — СПб. : Аполлон, 1907. — 194 с.
11. Никус П. Впечатления: Выставка картин «Общества независимых художников» [Текст] / П. Никус // Южное слово. — 1920. — 1(14) янв. — С. 3.
12. Никус П. Заметки художника: На выставке молодых художников [Текст] / П. Никус // Одесский листок. — 1914. — 23 мар. — С. 3.
13. Общество независимых художников в Одессе [Текст] : библиогр. справ. / сост. О. М. Барковская. — Одесса : ВМВ, 2012. — 216 с.
14. Одесские парижане. Произведения художников-модернистов из коллекции Якова Перемена [Текст] // под ред. А. Войскун. — М. : Мосты культуры, 2006. — 130 с.
15. Радвиг М. Выставка «независимых» [Текст] / М. Радвиг // Еврейская мысль. — 1919. — № 1/2. — С. 41.
16. Райский Б. Выставка объединенных [Текст] / Б. Райский // Одесский листок. — 1913. — 27 апр. — С. 4.
17. Симонович М. Письмо из Одессы: весенняя выставка картин [Текст] / М. Симонович // Музы. — 1914. — № 7. — С. 14.
18. Чорний квадрат над чорним морем [Текст] : матеріали до історії авангардного мистецтва Одеси ХХ ст. / упоряд. Є. М. Голубовський, Ф. Д. Кохрїт, Т. В. Щурова. — Одеса : Optimum, 2007. — 264 с.
19. Samuel Klio. Выставка «Независимых» [Текст] / Samuel Klio // Универсальная библиотека. — 1918. — № 2. — С. 16.

**Ольга Гуляева. Розвиток авангардних традицій у живопису на Півдні України
у 1910–1920-х: Феномен «одеських парижан»**

Анотація. Статтю присвячено дослідженню творчої діяльності одеських художників-авангардистів початку ХХ ст., роботи яких донедавна вважалися втраченими. Лише коли у 2010 р. на торгах Sotheby's в Нью-Йорку було продано унікальну колекцію з 86 картин художників початку ХХ ст. — М. Гершенфельда, А. Нюренберга, І. Малаїка, Т. Фраермана та інших, про них заговорили. Автор аналізує роль та місце «одеських парижан» у розвитку авангардних традицій на Півдні України у 1910–1920-х. У статті розглянуто один із варіантів походження терміну «одеські парижани» та виокремлюються характерні особливості живописних творів одеських новаторів. Також, на прикладі творчого шляху Ісаака Малаїка, автор показує еволюцію «одеських парижан» — «від імпресіоністів до П. Пікассо», що була основою концепції європейського авангарду, та наголошує на приналежності одеських художників-новаторів до течії класичного українського авангарду.

Ключові слова: живопис, авангардизм, модернізм, художник, традиції.

**Ольга Гуляева. Развитие авангардных традиций в живописи на Юге Украины
в 1910–1920-х: Феномен «одесских парижан»**

Аннотация. Статья посвящена исследованию творческой деятельности одесских художников-авангардистов начала ХХ в., работы которых до недавнего времени считались утраченными. Только когда в 2010 г. на торгах Sotheby's в Нью-Йорке была продана уникальная коллекция из 86 картин художников начала ХХ в. — М. Гершенфельда, А. Нюренберга, И. Малика, Т. Фраермана и других, о них заговорили. Автор анализирует роль и место «одесских парижан» в развитии авангардных традиций на Юге Украины в 1910–1920-х. В статье рассматривается один из вариантов происхождения термина «одесские парижане» и определяются характерные особенности живописных произведений одесских новаторов. Также, на примере творческого пути Исаака Малика, автор показывает эволюцию «одесских парижан» — «от импрессионистов до П. Пикассо», которая была основой концепции европейского авангарда, и отмечает, что одесские художники-новаторы являются представителями классического украинского авангарда.

Ключевые слова: живопись, авангардизм, модернизм, художник, традиции.

**Olga Gulyaeva. The development of avant-garde painting traditions in the south of Ukraine
in 1910–1920s: The phenomenon of «Odessa parisians»**

Summary. The article investigates the creative activity of Odessa avant-garde artists of the early twentieth century whose works until recently have been considered lost. Only when a unique collection of 86 paintings of artists of early XX century — M. Hershenfeld, A. Niurenberg, I. Malik, T. Frayerman and others was sold at Sotheby's auction in New York in 2010, these works were talked about. The author analyzes the role and place of «Odessa parisians» in the avant-garde traditions of the South of Ukraine in 1910–1920s. The article tells about the origin of the term «Odessa parisians» and distinguishes the characteristics of paintings of Odessa innovators. Also on the example of the creative work of Isaac Malik, the author shows the evolution of the «Odessa parisians» — «from the impressionists to P. Pikasso» which has become the base of the concept of European avant-garde. The author considers Odessa innovators artists the representatives of Ukrainian classical avant-garde.

Keywords: paintings, avant-gardism, modernism, artist, traditions.